

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

Г. Ф. Юнусова

МИР МУЗЫКИ

Сборник статей и материалов

Казань
2022

УДК 78.01
ББК 85.31
Ю 49

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

Рецензенты

*доктор искусствоведения, профессор З. Н. Сайдашева,
кандидат искусствоведения, доцент Л. И. Сарварова*

Юнусова Г. Ф.

Ю 49 Мир музыки: сборник статей и материалов. – Казань,
2022. – 336 с.; ил. 16 с.
ISBN 978-5-93091-417-7

Авторский юбилейный сборник работ музыковеда Г. Ф. Юнусовой составлен из трудов разных лет: статей, рецензий, текстов радиопередач и выступлений на конференциях. Все они были опубликованы в различных изданиях. В книгу включены статьи и материалы, посвященные некоторым явлениям музыкальной культуры Казани, отдельным композиторам и исполнителям (Ф. И. Шаляпину, С. А. Губайдулиной, С. З. Сайдашеву, Н. Г. Жиганову, Ф. З. Яруллину), татарскому музыкальному фольклору, деятельности научных и учебных учреждений и архивным фондам.

Издание адресовано специалистам и широкому кругу лиц, интересующихся вопросами татарской музыкальной культуры.

УДК 78.01
ББК 85.31

ISBN 978-5-93091-417-7

© Институт языка, литературы и искусства
им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2022
© Юнусова Г. Ф., 2022

ПРЕДИСЛОВИЕ

(от автора)

Для данного сборника работ отобраны публикации из разных областей истории и теории музыки. Эти материалы в свое время были размещены в республиканских, российских и зарубежных печатных источниках. В связи со спецификой изданий (газеты, журналы разного направления, материалы всероссийских и международных конференций, конгрессов и симпозиумов), большинство из них носят научный или публицистический характер.

Материалы сборника распределены по шести рубрикам: Вопросы музыкального фольклора; Литература и музыка; Жизнь и творчество композиторов; Искусство исполнителей; Концертная и театральная жизнь Казани; Научные и учебные учреждения. Архивы. Под названием каждой из них указаны жанры включенных работ: статьи, творческие портреты, рецензии и заметки. Статьи расположены в хронологическом порядке. По истечении времени в них заметна определенная смена объектов изучения, вызванная изменением сферы деятельности автора статей (переход с преподавательской работы на научную стезю). В публикациях до 2010 года рассматривались различные аспекты профессионального музыкального творчества и исполнительства, проблемы и итоги преподавательской деятельности, учебного процесса в музыкальных учреждениях. Они нашли отражение в структуре данной книги в таких рубриках, как «Жизнь и творчество композиторов», «Искусство исполнителей», «Научные и учебные учреждения. Архивы» и т. д. В последнее десятилетие определенный блок указанного контента сохранился. Появляются по-прежнему аналитические рецензии, поводом для которых стали юбилейные даты (композиторов С. Сайдашева, Дж. Файзи, З. Хабибуллина, писателей

Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, поэта Г. Тукая), премьеры музыкально-сценических постановок (оперы «Лючия ди Ламмермур», музыкальной комедии «Башмагым») и концертных сочинений (на фестивале «Мирас»). В то же время в область научных интересов автора вошли и другие разработки, касающиеся, в частности, роли музыки в жизни и творчестве каких-либо поэтов (особенно Г. Тукая) и писателей. Большое место занимают в публикациях текущего периода вопросы народного музыкального творчества татар разных регионов России, отдельных его жанров и образцов, репертуара информантов. Они представлены в разделах «Вопросы музыкального фольклора», «Литература и музыка».

В разделе «Вопросы музыкального фольклора» проанализированы записи на металлических пластинках и нотации народных песен деятелей прошлого (Г. Сайфуллин, В. Мошков), рассмотрены связи татарского фольклора с музыкальным творчеством других народов и профессионального искусства. Внимание в статьях уделено также контенту фондов аудиозаписей ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, их особенностям (в частности, кряшен) и разработанному в связи с этим электронному каталогу. Центральное место в этом разделе занимают статьи о колыбельной песне: ее классификации, проявлению разнообразных межжанровых и интернациональных связей. Тема «фольклор и композитор» посвящена в этом семантическом блоке примерам взаимоотношений колыбельной песни с профессиональным творчеством в плане интонационного сопоставления.

В рубрике «Литература и музыка» представлены обзоры по теме «Музыка в жизни и творчестве писателя» в связи с литературным наследием Ф. Амирхана и Г. Ибрагимова, выявлены проблемы перевода поэтических произведений с татарского на русский язык, встречающиеся в публикациях профессиональной вокальной музыки. Несколько статей посвящены поэту Г. Тукаю. В них дан анализ отдельных образцов фольклора, базирующихся на тексте его стихотворений. Удалось найти неизвестные народные песни на слова Г. Тукая (например, «Хайлым, хайлым»), а также обнаружить источник его стихотворения «Луна и солнце».

Почти все статьи в разделе «Жизнь и творчество композиторов» посвящены юбилеям деятелей искусства (З. Хабибуллин,

Дж. Файзи, А. Шарафеев), учреждений культуры (Казанский музыкальный колледж им. И. В. Аухадеева), произведений (опера «Сания»), а также современных сценических постановок (музыкальная комедия «Милая Хафиза» С. Сайдашева). В эту же рубрику включены работы, посвященные музыкальной культуре нашего края в отдельные исторические периоды (Казанская губерния XVIII – начала XX века, жизненная и творческая судьба композиторов в годы Великой Отечественной войны), первым произведениям татарской авторской музыки в каком-либо жанре.

Певцам и виолончелистам уделено внимание в работах рубрики «Искусство исполнителей». Среди них: вокалисты Ф. Шаляпин, А. Аббасов, Х. Бигичев, М. Рахманкулова, З. Сунгатуллина, инструменталисты Х. Абубакиров, Л. Маслова. В статье «Из истории татарского виолончельного исполнительства и виолончельной музыки» прослеживается начальный этап развития виолончельного исполнительства в Татарстане.

Раздел «Концертная и театральная жизнь Казани» состоит из рецензий на постановки сценических произведений: опер («Джалиль» и «Алтынчеч» Н. Жиганова), музыкальных комедий («Башмагым» Дж. Файзи, «Милая Хафиза» С. Сайдашева), фестивалей («Мирас»).

В последнюю тематическую рубрику данного сборника статей и материалов («Научные и учебные учреждения. Архивы») вошли работы, освещающие различные вопросы деятельности Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (его аудиофонды, кадры музыковедов, исследования в области музыкознания, проведение «круглых столов»), а также Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева, Национального архива РТ, преподавания отдельных предметов (музыкальной критики).

Работы, приведенные в сборнике, в некоторых случаях отличаются от публикаций в плане увеличения их объема, прежде всего за счет введения нотных примеров. Все эти случаи добавлений и изменений в тексте указаны в ссылке на издание словом «вариант»: «Журнальный вариант опубликован».

В конце сборника приведен список публикаций Г.Ф. Юнусовой, хроника ее выступлений на различных мероприятиях, характеристика и отзывы деятелей искусства о ее работе.

Во всех материалах сборника нашли отражения следующие положения, которых придерживается автор в своих работах: 1) аналитическое освещение некоторых рассматриваемых реалий в музыкальной культуре татарского народа (нередко под критическим углом зрения) и формулировка предложений по их дальнейшему развитию; 2) объективное обоснование выдвигаемых гипотез, проведенное на основе поиска и изучения многочисленных и разнообразных источников, предметов анализа. В каждой публикации можно найти проявление правила, установленного для себя автором: в них должна присутствовать новая идея и/или информация.

Юнусова Г. Ф.

І. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Статьи

ТАТАРСКИЕ КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ В ЗАПИСИ В. А. МОШКОВА

Первые образцы татарских колыбельных песен зафиксированы представителями русской культуры, науки и военного дела. Среди них: офицер артиллерии В. А. Мошков, этнограф, художник и музыкант А. К. Кончевский, орнитолог, зоолог и биолог В. Н. Шнитников, композиторы Г. Г. Лобачев, А. С. Ключарев и А. А. Эйхенвальд (последний известен больше как дирижер). Энтузиазм и интерес ко многим явлениям окружающего мира побуждали их заниматься различными видами деятельности. Процесс изучения некоторых сторон жизни и культуры татар, а также других народов России, особенно Поволжья и Урало-Алтайского региона поддерживали на разных этапах определенные организации. Здесь можно назвать Общество археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете, научную музыкально-этнографическую ассоциацию, связанную с Восточной консерваторией, Кабинет музыкального фольклора при Совете Министров ТАССР.

Самые ранние записи татарских колыбельных песен принадлежат Валентину Александровичу Мошкову (1852–1922) – профессиональному военному, завершившему свою карьеру в чине генерал-лейтенанта. Его труды в области этнографии, истории развития человечества и прогнозирования его будущего в последние десять лет пользуются особым вниманием [1–3]. Они как в свое время, так и в наши дни получили противоречивую оценку. Тем не менее его научное наследие лингвисты, музыковеды и этнографы разных народов рассматривают положительно.

По роду своей службы В. А. Мошков неоднократно посещал Казанскую губернию, а затем его направили на работу в Волго-Камский край. Здесь он установил контакты с известными учеными, например, с тюркологом Н. Ф. Катановым. В 1892 году его приняли в состав действительных иногородних членов Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Руководство организации объяснило свое решение желанием иметь корреспондентов в других регионах, в данном случае, в Варшаве, куда В. Мошков был переведен из Казани и находился до своего выхода в отставку в 1913 году. Значимость его деятельности для Казанской губернии оказалась в итоге все же не в передаче новостей из Польши, а в собирании сведений по быту и музыкальной культуре чуваш, ногайцев и татар. Часть результатов этой работы под названием «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» стала известной благодаря публикациям в ИОАИЭ (Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете). Те из них, что непосредственно касались татарского населения, состояли из трех отдельных разделов: введения [4] и двух сборников песен, названных главами. Это «Мелодии ногайских и оренбургских татар» [5], а также «Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз» [6] с некоторыми пояснениями. Данные работы переиздавали также и в виде самостоятельных оттисков (выпусков). Сама редакция ИОАИЭ весьма положительно отзывалась об авторе, качестве его работы. Сотрудники «Известий» благодарили его за редкий, а отсюда и особо ценный материал, предоставленный им.

Информантами для В. А. Мошкова стали 15 солдат Варшавского военного округа. Сам собиратель отмечал возможную неполноту своих записей, ввиду немногочисленности среди военнослужащих данного гарнизона представителей отдельных народов, особенно ногайцев, которых забирали на службу в другие рода войск. В. А. Мошков признавал также необходимость фиксации материала непосредственно в местах проживания опрашиваемых. Но он отмечал, что просторы России, сложность проведения экспедиций («экскурсий» по его выражению) из-за недостатка времени и денег, отсутствие собственных на тот период этнографов в провинции не дают возможность для развертывания такой широкомасштабной

деятельности в данном направлении. А медлить нельзя, «потому что время не ждет, а вместе с ним не ждет и народная жизнь, которая идет своим чередом, бросая старые формы жизни и переходя к новым, и движется в этом направлении, благодаря успехам цивилизации, чем дальше, тем быстрее. Следовательно, в наше время этнография не может быть слишком щепетильной в выборе средств для получения того материала, который ей нужен» [4, 6–7].

Два упомянутых сборника песен тюркских народов несколько отличаются по названию, но представляют собой единое целое. Об этом сказано и в предисловии к последнему выпуску: «Недостающие в этой главе мелодии напечатаны раньше, на стр. 265–291 тома XIV «Известий» [6, 1–2]. Кроме того, на основании сносок к произведениям становится понятным, что все они тоже записаны от ногайцев.

Определенную путаницу внесла сама редакция ИОАИЭ. Материал В. А. Мошкова, находящийся в ее портфеле, она отдала для правки текстов членам Общества С. М. Матвееву и Н. Ф. Катанову. В результате песни стали издавать по мере их проверки, а не порядке расположения в рукописи В. А. Мошкова. Музыкальный материал (за редким исключением) представлен в обеих главах, в основном, от тех же исполнителей: оренбургских, юртовских и кундровских ногайцев, а также уроженцев села Бахтияр Царевского уезда Астраханской губернии. Есть два произведения, записанные от татар Уфимской и Вятской губерний и несколько номеров от солдат, прибывших из городов Астрахань и Царев. В. А. Мошков, к сожалению, не напечатал фамилии и имена исполнителей, кроме одного – Сигидулы Аюсупова – выходца из Крыма и то не в связи с определенной песней, а в рассуждениях Введения о происхождении ногайцев.

Из коллекции В. А. Мошкова опубликовали 56 произведений тюркских народов. Шесть номеров были изданы в стихотворном виде без нот. Жанр произведений указан только в восьми случаях. В их числе – три колыбельные. Их спели представители астраханских и оренбургских ногайцев. Эти песни представлены в последней главе его работы.

Отметим в начале, что сегодня о ногайцах говорят, как о самостоятельном народе. Основные места его расселения в России – это Дагестан, Карачаево-Черкесская и Чеченская республики,

Ставропольский край и Астраханская область. Язык и культура ногайцев испытали большое воздействие со стороны племен и народов, участвовавших в их этногенезе, а также являвшихся соседями с ними в местах совместного обитания. Точной информации о происхождении и развитии ногайского народа пока еще нет. Что же касается музыкального фольклора, то даже у представителей одной только Астраханской области (самой малочисленной по количеству проживающих в ней ногайцев) его образцы отличаются стилистической неоднородностью. Предлагая для рассмотрения две колыбельные песни в записи В. Мошкова (№ 25 и № 30), хотелось обратить внимание на следующие вопросы: 1) какое отношение они имеют к татарскому музыкальному фольклору; 2) считать ли их типичными произведениями жанра материнской поэзии.

Факт записи колыбельных от взрослых мужчин, более того солдат, род деятельности которых обязывает быть суровыми, редчайшее явление. А у В. А. Мошкова образец такого жанра представлен также и в сборнике «Мелодии чувашских песен» [7, 370]. Кроме того, во Введении даны сведения о некоторых обрядах и традициях тюрков, связанных с детьми, а также об использовании колыбели под названием «бисык» в виде деревянного ящика-качалки. Видимо, особые условия, в которых оказались не русские солдаты, желание и умение В. А. Мошкова их слушать, дали такой результат. «...Я, – писал он, – находил в моих певцах, не несчастную жертву, из которой вытягивают вынужденные ответы, а сознательных помощников, воодушевленных идеей, что они служат хорошему и полезному делу. Некоторые из них, знающие грамоту, возвратясь на родину, завели со мной переписку и оттуда присылают мне этнографические матерьялы» [4, 4–5].

Необходимо отметить, что в отличие от песен других жанров, здесь информантами было спето всего по одному куплету. Учитывая, что такое явление не свойственно колыбельным, их поют до тех пор, пока не выполнена основная функция – усыпления – можно признать это в какой-то степени показателем того, что данные произведения все-таки были не характерны для их репертуара. В памяти солдат остались лишь фрагменты текста. Особенно это заметно по колыбельной оренбургских ногайцев (№ 30), где в четверостишии три строки фактически составлены из слов убаюкивания:

*Аллаһеү, Аллаһеү
Геү, геү, геү, геү, геү, геү
Сенкі тисем інкалам
Ballej, ballejem.*

*Ой, Боже мой, Боже
Бай, бай, бай, бай.
Спи-ка крепко
Дитя мое, дитя.*

Начальное слово «аллаһу» со временем также постепенно стало превращаться в припевное, утрачивая свой религиозный смысл. Оно встречается в колыбельных песнях, записанных позднее в разных районах Татарстана, Башкортостана, приобретая порой вид «эллиһу-бэллиһу» [8, 26], что совсем сближает его с традиционным убаюкиванием типа «элли-бэлли». Хотя исследователи отмечают наличие хорошего (абсолютного) слуха у В. А. Мошкова, тем не менее, в текстах, записанных им тюркских колыбельных закрались ошибки, в том числе и в этой. Рассмотрим в связи с этим третью строку. Она должна была выглядеть по-другому:

Сенкі тисем інкалам

*Син [йокыга] китәсе
Мин [янында] калам.*

Во многих татарских колыбельных песнях встречается аналогичная фраза:

*Син йокыга киткәнче
Үзем янында калам [8,25].*

*Ты начнешь засыпать,
а я останусь рядом.*

(перевод автора. – Г. Ю.)

Вариант данной колыбельной песни был опубликован в 1934 году в сборнике «Татарские и башкирские песни» Г. Г. Лобачева (1888–1953) – автора детских песен, музыки к мультфильмам и кинофильмам [9]. В этих колыбельных совпадает главный и ведущий начальный музыкальный оборот. Есть сходство и в припевных словах (нотные примеры № 1 и № 2).

Г. Г. Лобачев ездил в экспедиции в различные республики СССР, записывая и создавая обработки народных песен. С Сарой Садыковой (которая спела ему указанную колыбельную песню) – известной в Татарстане певицей и композитором – он познакомился в Москве. В 20–30-е годы минувшего века она находилась там в связи с обучением сначала в консерватории, а затем в Татарской оперной студии, открытой при этом же учебном заведении. В ее репертуаре достойное место занимали народные песни, знание

которых ей, безусловно, передала мать – уроженка Апастовского района Татарстана (сама С. Г. Садыкова появилась на свет в Казани).

В тексте другой колыбельной песни (№ 25), записанной от выходца из села Бахтияр Астраханской губернии (сейчас оно называется Бахтияровка и расположено в Волгоградской области), на первый взгляд ничего необычного нет:

<i>Кара сырнен кабырхасен</i>	<i>Ребра черной коровы</i>
<i>Кайреб алма һакелдем.</i>	<i>Не точи против людей, о мое умное!</i>
<i>Аңкәсенен быр бәбәсен</i>	<i>Матушкино дитятко</i>
<i>Оҗренәб алма һакелдем.</i>	<i>Не учишь (худому), о мое умное!</i>

Но ни в одном из опубликованных произведений этого жанра нет такой начальной фразы: «Кара сырнен кабырхасен» («Ребро черной коровы»). А вот в свадебных песнях, прежде всего диалогического строения, таких, как «кодалар жыры (песня сватов)», «Яр-яр» она встречается. Их записали музыканты [10, 34, 41–42], [11, 268], филологи [12, 110, 127, 157], лингвисты [13, 200] в самых разных районах республики и страны в целом. Это образцы народного творчества кряшен и мишар. В первых двух строках таких свадебных песен обычно говорится о том, что забирают сметану, рог или ребро черной коровы, в двух последних – отбирают дочь – невесту у матери. Отдельный вопрос, который предстоит еще рассмотреть, о символике животного в свадебном (и не только) обряде, прежде всего коровы и особенно черной.

Выполним реконструкцию текста этой колыбельной и сопоставим его с аналогичными по содержанию другими песнями.

Реконструированный текст: *Перевод:*

<i>Кара сыерның кабыргасын</i>	<i>Ребро черной коровы</i>
<i>Кайрып алмага килдем.</i>	<i>Забрать, выдрав [его], пришел.</i>
<i>Әнкәсенә бер баласын</i>	<i>Одно дитятко у матери</i>
<i>Аерып алмага килдем.</i>	<i>Забрать, разлучив [их], пришел.</i>

(перевод автора – Г. Ю.)

Текст сравнения (1):

<i>Кара сыерларның мәгезләрен</i>	<i>Рога от черной коровы</i>
<i>Каерып алырга дип килдек без;</i>	<i>Мы пришли, чтобы, забрать</i>
<i>Әнкәсенә туган бәбекәсен</i>	<i>Родное дитя у матери</i>
<i>Аерып алырга дип килдек без.</i>	<i>Мы пришли, разлучив, забрать.</i>

(перевод автора – Г. Ю.)

Текст сравнения (2):

*Кара сыер кабыргасын
Каерып алып киттеләр.
Әнкасенең бер бәбкәсен
Аерып алып киттеләр.*

[10, 42]

Перевод:

*Ребро черной коровы
Взяли и унесли.
Одно дитяtko от матери –
Отбрали и увезли.*

Адресовать замечания по поводу записи текста только В. А. Мошкову в случае с данными колыбельными песнями не приходится, т. к. просмотрел материал и сделал перевод слов на русский язык Н. Ф. Катанов. Установить его авторство удалось благодаря изданию в 1920 году Центральной Восточной музыкальной школы Казани обработок некоторых татарских народных песен, в том числе и этих колыбельных из коллекции В. А. Мошкова [14]. Выполнил гармонизацию Я. В. Прохоров – педагог названного учебного учреждения. Попутно отметим также, что термин «гзынка», встречающийся в «Материалах для характеристики музыкального творчества инородцев» вероятно, тоже неточно услышанные слова «озын көй», означающие (как и у В. А. Мошкова) «протяжную» песню.

Почему в памяти солдата всплыл куплет из песни, исполняемой в момент трагического ухода невесты из родительского дома, понятно. Он сам оказался в какой-то мере в сходной жизненной ситуации. Обратимся в связи с этим опять к словам В. А. Мошкова, который говорил о положении «несчастливого полудикаря инородца, оторванного силою судьбы от всего дорогого его сердцу, и перенесенного за тысячи верст в совершенно чуждую ему обстановку, среди чуждых, не понятных ему и не понимающих его людей» [4, 2].

Мелодия этой колыбельной также имеет свой вариант в более поздних записях (нотные примеры № 3 и № 4). Здесь имеется в виду песня «Айникәрәм», с текстом которой уже производилось сопоставление. По сравнению с расшифровкой М. Н. Нигмедзянова нотация В. А. Мошкова несколько схематична, что, впрочем, характерно для начального этапа нотировок народных мелодий. Объединяет их общий звуковой остов: $f^1 - b^1 - d^2 - f^2$. М. Н. Нигмедзянов записал ее в Пензенской области, отмечая, что это «широкоизвестный напев свадебного обряда татар-мишар» [10, 167]. А современные жители Бахтияровки, от уроженца которой

В. А. Мошков услышал данную колыбельную песню, как раз и являются представителями этой этнической группы татарского народа, выходцами из Пензенской области.

Таким образом, рассмотренные песни в записи В. А. Мошкова можно расценивать как типичные образцы татарского фольклора. Что же касается жанрового соответствия, то колыбельную под № 25, пожалуй, следует отнести к свадебным напевам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баязитова Ф. С. Говоры татар-кряшен в сравнительном освещении / Ф. С. Баязитова. – М.: Наука, 1986. – 248 с.
2. Кондратьев М. Первопроходец / М. Кондратьев // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 142–149.
3. Лобачев Гр. Татарские и башкирские песни. Для голоса с ф.-п.: Песни сообщены татарской певицей Сарой Садыковой / Гр. Лобачев; рус. тексты Андрея Глобы. – М.: Гос. муз. изд-во, 1934. – 27 с.
4. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар. 1. Введение. Этнографические данные о ногайских и оренбургских татарах / В. А. Мошков // ИОАИЭ. – Казань: Типо-лит. Императорского ун-та, 1894. – Т. XII. – Вып. 1. – С. 1–67.
5. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар [2. Песни и комментарии] / В. А. Мошков // ИОАИЭ. – Казань: Типо-лит. Императорского ун-та, 1897. – Т. XIV. – Вып. 3. – С. 265 – 291.
6. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. III. Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз / В. А. Мошков // ИОАИЭ Казань: Типо-лит. Императорского ун-та, 1901. – Т. XVII. – Вып. 1. – С. 1–41.
7. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Мелодии чувашских песен / В. А. Мошков // ИОАИЭ Казань: Типо-лит. Императорского ун-та, 1893. – Т. XI. – Вып. 1–4. – С. 31–64, 167–182, 261–276, 369–376.
8. Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни / М. Н. Нигмедзянов. – М.: Советский композитор, 1970. – 184 с.
9. Песни Астраханских татар / Казан. гос. консерватория; сост., нотация, предисловие, комментарии Е. М. Смирновой, Н. Г. Гайнуллиной. – Казань, 2007. – 552 с.
10. Решетов А. М. В. А. Мошков – военный и ученый / А. М. Решетов // 125 лет Обществу археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Проблемы историко-культурного развития Волго-Уральского региона. Этнографические исследования: Сборник научных докладов и сообщений. ч. III. Казань: Казанский государственный университет, 2004. – С. 39–45.

11. Татар халык ыжаты: Балалар фольклоры / ТФА Г. Ибрахимов исем. ТӘТИ; редкол.: Я. Г. Абдуллин, И. Н. Надилов (жит., фәнни ред.), М. Г. Госманов һ.б.; төз. Р. Ф. Ягъфәров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – 336 б.

12. Татар халык ыжаты: Йола һәм уен жырлары / СССР ФА КФ Г. Ибрахимов исем. ТӘТИ; редкол.: И. Н. Надилов (жит., төз.), М. Г. Госманов, Х. Р. Курбагов, Х. Ш. Мәхмүтов (фәнни ред.) һ.б.: – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – 319 б.

13. Татарские песни. Гармонизация Я. В. Прохорова / Я. В. Прохоров. – Казань: Казанская Центральная Восточная музыкальная школа, 1920. – 21 с.

14. Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / В. А. Мошков. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 163 с.

Нотный пример № 1

mf ♩=76.

Ал - ла - һе - ү, Ал - ла - һе - ү Геү, геү, геү, геү,
 геү, геү, геү. Сен - ки ти - сән ин - ка - лам -
 Бал - ле - ү, бал - леү - ем.

Нотный пример № 2

Әл-ли, бәл-лј і - тәр бу, у - сәп буј - қа, çі - тәр бу, ки - тәр бу!
 Y - sep buj - qa çit - kәc bu, mәk - tәp - lәr - gә
 Әл-лј, бәл-лј, бәл-лј, бә-у, Бәб-кәј бәл-лј, бәл-лј, бәү! бәл-лј бәү!
 бә-у, бә-у, бәл-лј бә-у, Бәб-кәј бәл-лј.

Нотный пример № 3

mf ♩=80

Ка-ра сыр - нен ка - быр - һа - сен Кәј-реб ал - ма һа-кел-дем.

Нотный пример № 4

Var. $\text{♩} = 100$ Var.

Айни-кә-рәм, буй-жи-гән-да, Ни-чек-ту-дың а-на-дин?

Var. Var.

Син-ту-ма-гән-сың а-на-дың, Жан иң-гән-дер на-ва-дин.

42

Ку-лым кис-тем кы-як-ка,

Var.

Е-ла-ма, буй-кыз, ник е-лый-сың, Кал-дырма-быз (о)-ят-ка.

Русская музыка в полиэтническом контексте: материалы международной научной конференции. – Казань, 2012. – С. 191–201.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ И ИГРОВАЯ ПЕСНЯ ТАТАР: ГЕНЕЗИС СВЯЗИ

В колыбельных песнях татар, проживающих в различных регионах России, с одной стороны, в плане содержания нашло отражение многообразие окружающей действительности, с другой – воплощение некоторых поэтических и музыкальных особенностей фольклора взрослых и детей. Этому способствовала сама специфика данных произведений, вошедших в репертуар исполнителей обеих возрастных групп. В них можно обнаружить атрибуты различных жанров народной музыки. Среди песен, с которыми особенно тесно контактирует колыбельная, в первую очередь, следует выделить игровую. И это не случайно, несмотря на то, что конечный результат каждой из них различен: успокоение, усыпление и, наоборот, возбуждение, активизация внимания. Как известно большинство образцов

фольклора самих детей создано преимущественно в игровой форме (фантазийной и действенной одновременно), наиболее адекватной с психологической точки зрения их мировосприятию и благоприятной для освоения реальности. Кроме того, в общении взрослых с малышами преобладают забавы [4, с. 146], как чисто словесные, так и основанные на различных физических движениях (хлопанье в ладоши, подскоки и качания, элементарные танцевальные па и т. д.) в сопровождении многочисленных песен и приговорок. Они рассчитаны на развлечение и развитие детей. Записи фольклорных экспедиций автора данной статьи, а также фонда Центра рукописного и музыкального наследия Академии наук Республики Татарстан, имеющиеся публикации, позволили выявить в татарской колыбельной песне общность в плане текста и мелодии с некоторыми музыкальными играми детворы и взрослых, а кроме того с различными пестушками и потешками и, отчасти, со считалками. Отметим, что отдельные фрагменты образцов этого жанра, опубликованные в начале XX века, даже были включены некоторыми собирателями произведений татарского поэтического фольклора в раздел словесных игр, правда, без объяснений [10, с. 129]. Задача фиксации такого фольклорного материала в других национальных культурах специально не ставилась. Однако приведем хотя бы один яркий пример подобного явления из сборника русских народных песен. Это забавка «Тушки-тутушки» [5, с. 105], спетая на мелодию известной русской колыбельной песни (введенной Н. А. Римским-Корсаковым в оперу «Сказка о царе Салтане»), прототип которой можно найти в фольклоре самых разных народов.

Связь между колыбельными и игровыми песнями проявляется в нескольких аспектах. К ним можно отнести аналогии в системе образов; точное совпадение фрагмента вербального текста или мелодии; сходство заключительных поэтических строк, отдельных слов, в частности, рефрена, а также кадансов напева; композиционное подобие и многое другое. Возникновение таких конструктивных компонентов зачастую является следствием общего для ряда произведений данных жанров генезиса, восходящему к одному и тому же комплексу древних народных верований, мифологических представлений и обрядов. Собрано немало примеров, демонстрирующих интонационное родство фольклорных образцов. Именно по отношению к ним была поставлена задача выяснения причин,

обусловивших это явление, в связи с чем пришлось апеллировать, прежде всего к внемузыкальным источникам: текстам фольклорных произведений различных жанров, этнографическим материалам. В качестве исследуемого образца в данной статье прежде всего взята игра «Медведь и волк» («Аю-бүре»). Удалось записать несколько мелодий упомянутой игры. Каданс одной из них мелодически почти полностью совпадает с завершающим разделом колыбельной песни «Чу, чу, мой малыш» («Чу, чу, балам»).

Нотный пример № 1.

$\text{♩} = 108$

Чу, чу, ба-лам, чу, ба-лам, кит-кэн-че ү-зем я-нын-да ка-лам.
 Си-не би-шек-кэ са-лам.
 Син йо-кы-га

6

Йок-ла, ба-лам, йок-ла-чы, Йор тым ту-лы эш-лэ-рем, дыр-ма-чы.
 Ми-не эш-сез тот-ма-чы. Э-шем-не кал -

Колыбельная «Чу, чу, балам». Зап. М. Нигмедзяновым в 1965 г. в д. Митрялы Темниковского р-на Республики Мордовия от Ялышевой Ханифы (1894 г. р.). Фонд Центра рукописного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова: CD № 61 (18). Нотация выполнена автором статьи.

Нотный пример № 2.

$\text{♩} = 88$

Жи-лэк жы-ям, как кы-ям
 Дәү э-ни-гә бү-лэк-кә. Мон-да жи-лэк күп и-кэн, юк и-кэн.
 а-ю, бү-ре

Игра «Аю-бүре». Зап. в 1988 г. в г. Казани от Сафиуллиной Гузель (1970 г. р.), уроженки дер. Лашман Черемшанского р-на Республики Татарстан.

Анализ указанных источников позволил сделать вывод, что данная игра, как и многие колыбельные песни имеют отношение к обряду свадьбы. Колыбельные связаны со свадебным ритуалом,

даже если в вербальном тексте нет явных указаний на это, как в песне «Чу, чу, мой малыш». Надо учитывать, что редко удается застать человека, выступающего в роли няни, у люльки в момент усыпления ребенка. Колыбельные поют обычно специально по просьбе фольклориста. В результате – сокращенное время исполнения, усеченный текст (он не может состоять из двух-трех куплетов), часто без характерных для данного жанра импровизаций. В реальной же обстановке убаюкивания, например, по сообщению одного этномузыколога [3, с. 102], бабушка, не зная, что ее записывают, пела полчаса. Кроме того, филологи, как правило, публиковали фрагменты колыбельных песен. Повторы куплетов из репертуара других информантов ими выпускались. Такой материал не дает полного представления о распространенности текстов, географическом ареале их бытования. Так же они поступили и с колыбельной «Чу, чу, мой малыш», которая была записана дважды от одного и того же исполнителя (в 1954 и 1965 годах). Выявлению связи игры «Медведь и волк», а также колыбельных песен в целом со свадебным обрядом (из-за чего возникло интонационное сходство заключительных разделов произведений, нотации которых приведены выше) посвящена эта статья.

Как известно, у многих народов обычно нянчились с младенцами, сидели у люльки разные родственники, реже (в силу своей занятости более трудоемкой работой) та, которая дала жизнь. Об этом свидетельствует, например, и один из характерных зачинов колыбельных песен татар, состоящий из вопроса о том, куда ушла мать и ответа: по ягоды, за подарком для ребенка. Кстати, в пословицах и самого малыша порой сравнивают со спелой малиной [10, с. 129].

Текст традиционной татарской колыбельной песни обычно состоит из 7-ми сложных четверостиший. Поэтому появление дополнительных строк в некоторых произведениях этого жанра (они выделены в примере курсивом), изданных в разные годы филологами и этномузыкологами, сразу обратило на себя внимание [13, с. 26]:

Элли-бәлли бәбкәсе,
Кая киткән әнкәсе?
Каенлыкка жиләккә,
Гөлнарага бүләккә.
*Анда жыләк күп икән,
Аю, буре юк икән.*

Баюшки-баю, дитя,
Куда ушла мать?
В березняк по ягоды,
За подарком для Гульнаны.
*Там ягод, оказывается, много,
А медведя и волка нет.*

Или несколько другой вид текста [11, с. 305]:

Аннан кәржинен ала,	Мать корзину берет,
Жиләк жыярга бара.	Ягоды собирать идет.
Анда аю юк икән,	Там медведя нет,
Жиләкләре күп икән.	А ягод много.
Жиләк жыям, как коям	Ягоды собираю, пастилу готовлю
Айгөлемә бүләккә.	Для подарка Айгуль.

Такое продолжение типично для игры «Медведь и волк» («Аю-бүре»). Варианты ее несколько отличаются друг от друга, но основа в них одна: после спетого группой участников куплета о сборе ягод и отсутствия в лесу медведя и волка, дети, изображающие этих зверей, ловят их. Строки из этой игры встретились в качестве слов музыкальной вставки в сказке «Волшебный горшок» (другое название «Горшок с кашей») [2, с. 87], близкой в определенной мере по содержанию к одноименному произведению братьев Grimm, а целое законченное четверостишие – в колыбельной песне [13, с. 40]:

Жиләк жыям, жиләк жыям	Ягоды собираю, ягоды собираю
Карт анайга бүләккә;	Для подарка бабушке;
Монда жиләк күп икән,	Здесь ягод много, оказывается,
Аю, бүре юк икән...	Медведя и волка нет.

Более развернутый вариант колыбельной песни, базирующейся на этом чуть видоизмененном четверостишии (первая строка его выглядит по-другому: «ягоды собираю, пастилу готовлю»), по конструкции напоминает докучную сказку [12, с. 354]. В каждом его куплете меняется адресат подарка (бабушка, дедушка, мать и т. д.) и персонажи, которых, оказывается, нет в лесу. Однообразное повторение текста, не имеющего конца (согласно заключительной ремарке), – здесь средство для создания монотонности, приводящее к долгожданному ожидаемому результату – засыпанию ребенка.

Собирание ягод, сушка и изготовление из них пастилы (обычно малиновой) было распространенным явлением в быту татар. Об этом свидетельствуют этнографические [8, с. 34] и фольклорные источники (преимущественно сказки). Существовал даже «Праздник ягод» («Жиләк жыены»), когда жители деревень проводили организованный сбор ягод с приглашением родственниц из других сел. Присоединялись к ним и представители соседних народов, напри-

мер, маришцы. По описанию этнографов: «в лес за ягодами ехали на подводах, с гармонистами. Там устраивали и игрища» [7, с. 83].

Особым свадебным блюдом считался чак-чак (спрессованные обжаренные шарики теста, облитые медом), накрытый тонкими листами ягодной пастилы. Это угощение – подарок родне жениха со стороны невесты. Неслучайно в некоторых сказках повествуют о том, что сбором ягод занимались именно женщины и девушки. В них также описан процесс изготовления пастилы [9, с. 209]. Есть строки об этом продукте и в тексте игры «Медведь и волк». Именно это обстоятельство, по утверждению одного из информантов, связывает ее с обрядом заключения брака. Она выделила несколько разновидностей игры: 1) распространенных в детском коллективе и отражающих порой реальные исторические события; 2) бытующих среди более взрослых по возрасту участников, т. к. содержали в себе обращение к молодой невестке или девушке в связи со свадебным угощением – пастилой.

Колыбельная песня татар в целом тесно связана со свадебным обрядом. Многие в ней указывает на это. Так, например, в тексте произведений, особенно адресованных дочерям, нередко говорится о будущем спутнике жизни. Заметно, что и колыбельные с указанным ранее зачином (мать ушла за ягодами – подарком ребенку), чаще обращены к девочкам: в них фигурируют конкретные женские имена (Гульнара, Таслима, Айгуль). К тому же, как и у многих других народов татарские дети принимали различное участие в свадебном обряде. Их образ порой приобретал здесь символическое значение. Интересное наблюдение в связи с этим есть в культуре русского народа по поводу трактовки невесты в качестве ребенка в момент переноса ее на руках жениха через порог дома. Этот прием, оказывается, означал обман домового: таким образом его убеждали, что в дом приходит не чужой человек, а свой – младенец [6]. У тюркоязычных народов (узбеков, башкир, киргиз, казахов и других), в т. ч. и татар (особенно сибирских), существовал обряд колыбельного сватовства («бешик куда»). Это был сговор родителей младенцев, помолвку которых отмечали на 40-й день со дня их рождения [1, с. 143]. У татар, в частности казанских, он давно забыт. Обряд под названием «колыбельная свадьба» («бишек туе»), «свадьба (праздник) малютки» («бэби туе») у них уже несколько веков представлял собой ритуал укладывания ребенка

в колыбель, показа его родне, одаривание подарками. Но в этом обряде обязательно присутствовала та же главная ритуальная пища, что и в традиционной свадьбе – мед и масло. Во многих татарских колыбельных песнях говорится о том, что кто-то из близких родных принесет эти продукты ребенку. Возможно, символика этой трапезы нашла свое отражение и в поверье детей Пермской области, которое удалось записать во время фольклорной экспедиции. Они, отправляясь за ягодами в лес, по пути срывали головку колоса пшеницы в момент цветения и, стряхнув пыльцу, закладывали ее за ухо. Если по прибытию на место, обнаруживали, что пыльца снова образовалась (по их мнению, из-за тепла тела), значит ягод соберут много.

Анализ и сопоставление произведений народного творчества, данных этнографии показали, что некоторые колыбельные татарского народа интонационно оказываются близкими к игровым песням из-за семантической связи между ними, т. к. у них нередко общий генезис, восходящий к свадебному обряду. Выяснению вопроса о происхождении фольклорных образцов способствует изучение источников различных гуманитарных наук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валеев Ф. Т. Сибирские татары: культура и быт. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1993. – 208 с.
2. Исакова-Вамба Р. А. Татарские народные песни. – М.: Советский композитор, 1981. – 190 с.
3. Нигмедзянов М. Н. Народные песни волжских татар. – М.: Советский композитор, 1982. – 135 с.
4. Прокопьева П. Е. Современный песенный фольклор лесных юагиров: содержание и особенности бытования // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 5. Ч. 1. – С. 141–148.
5. Русские народные песни, напетые М. Ф. Малкиной: ноты / общ. ред. С. В. Аксюка. – М.: Советский композитор, 1963. – 123 с.
6. Свадьба в традициях народов России [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rodina-portal.ru/articles/details/id/6> (дата обращения: 22.03.2012).
7. Уразманова Р. К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала. Годовой цикл. XIX – начало XX вв.: историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: ПИК Дом печати, 2001. – 197 с.
8. Фукс К. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. Краткая история города Казани. Репринтное воспроизведение. – Казань: Фонд ТЯК, 1991. – 210 с.

9. Хозяин Эуштинского леса: сказка // Валеев Ф., Томилов Н. Татары Западной Сибири: история и культура. – Новосибирск: Наука, 1996. – С. 209–211.

10. Бадигый Х. Сайланма хезмэтләр. – Казан: Иман, 2001. – 256 б.

11. Каюмова Э. Борынгы да, моңлы да// Милли-мәдәни мирасыбыз: Актаныш. – Казан: Г. Ибраһимов исем. Тел, әдәбият һәм сәнгать институты, 2010. – Б. 267–319.

12. Татар мифлары: ике томда. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1999. – 2 т. – 431 б.

13. Татар халкының балалар фольклоры / төз. Н. Исәнбәт. – Казан: Татгосиздат, 1941. – 188 б.

14. Татар халык ыжаты: Балалар фольклоры / төз. Р. Ф. Ягъфәров. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1993. – 336 б.

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.
2012. – № 7-2. – С. 222–225

«СЛАВЬСЯ» ГЛИНКИ ИЛИ ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ?

(истоки одной татарской колыбельной песни)

В начале XX века одним из самых активных татарских музыкальных деятелей был Султан Габаши (настоящее имя – Ахметсултан): композитор, дирижер хора, пианист и музыковед. Его, как и многих творцов музыки других стран, особенно находившихся в стадии создания, поиска своего собственного самобытного языка, интересовал национальный фольклор. Он делал записи мелодий тюркоязычных народов по своей инициативе, а также отправляясь в экспедиции по заданию различных организаций, создавал хоровые обработки татарских и башкирских песен в связи с работой руководителя хора в учебных заведениях, курсах и кружках Казани и Уфы. С. Габаши работал заведующим кабинетом музыкального фольклора в Башкирии, занимался редактированием сборников песен, публиковал статьи об исполнителях, разработал программу и план лекций по народному музыкальному творчеству. Он являлся членом Общества археологии, истории и этнографии при Казанском государственном университете. Можно сказать, что народная песня с детства находилась в поле зрения С. Габаши. Так в своей автобиографии он поведал, что, будучи ребенком, ему очень хотелось понять смысл изображенных мелодий в книге «Музыка и

песни уральских мусульман» С. Рыбакова, имевшейся в библиотеке отца. А желание положить услышанные татарские песни на ноты явилось для него одним из важных стимулов для занятий музыкой.

Фольклорные записи С. Габаши при его жизни не были опубликованы. В начале XXI века напевы его сборника «Милли моңнар. Төрөк-татар көйләре» («Национальные мелодии. Тюркско-татарские песни») 1910–1920-х годов издал этномузыколог Г. Макаров [11]. Наряду с оригиналом 120 расшифровок, оформленных самим С. Габаши, он предложил свои варианты реконструкции этих мелодий. Музыковед проделал большую работу, т. к. материал производит порой впечатление черновых зарисовок, особенно те, что выполнены карандашом. Сам С. Габаши дал следующую характеристику своему труду: «Таковы же и мои собственные записи, сделанные в виде набросков. Поскольку они выполнялись не для публикации, а лишь себе на заметку, чтобы не забыть, особого значения их правильности и полноте я не придавал» [3, с. 65]. В рукописи не всегда указан исполнитель, использована арабская графика, отсутствуют названия некоторых песен, во многих из них нет вербального текста или приведена только его первая строка. Поэтому Г. Макарову пришлось в отдельных случаях предложить словесный текст из имеющихся изданий, близких по тематике. В то же время значимость рукописного собрания С. Габаши несомненна, т. к. в нем представлены ценные нотные образцы, не встречающиеся в изданиях последующих поколений музыковедов.

С. Габаши составил сборник «Милли моңнар. Төрөк-татар көйләре» из произведений, спетых ему членами семьи (прежде всего родителями), различными жителями деревень (в основном современного Высокогорского района Татарстана, уроженцем которого он являлся) и городов (Уфа, Казань), а также воспроизведенных с пластинок музыкального ящика «Стелла». С. Габаши обладал хорошей музыкальной памятью. Он вспоминал, как уже в трехлетнем возрасте, услышав однажды весной татарскую песню в исполнении шакирда из медресе «Усмания», «запомнил ее сразу, так сказать на всю жизнь» [2, с. 32]. Позднее, будучи взрослым, ему порой приходилось записывать песни не в момент их непосредственного исполнения, а спустя какое-то время, наигрывая при этом на мандолине, например, в гостинице «Бристоль» в Казани. На этот факт указал сам композитор под некоторыми своими нотациями (№ 97, 98, 101–104, 106,

110). Среди напевов, записанных в гостинице в разное время, есть две колыбельные песни, датированные 24 ноября 1916 года.

Мелодический облик второй из них – «Авыл хатынының бала тирбэткэндә» («Деревенская женщина, убаюкивающая ребенка») – стал поводом для написания данной статьи. Начальная строка этого напева в оригинале [11, с.174] и реконструкции (в ней изменен лишь ритмический рисунок) сразу же напомнила знаменитый хор Глинки «Слався» из оперы «Жизнь за царя», см. нотный пример № 1.

В отличие от большинства своих других записей С. Габаши в данном случае приводит первые строки текста. Считается, что слова эти принадлежат поэту Г. Тукаю. Они встречаются в его стихотворении «Авыл хатынының бала тирбэткэндә өмидләре» («Надежды деревенской женщины, убаюкивающей ребенка»), несколько сокращенное название которого, стало заголовком песни, записанной С. Габаши. Вполне вероятно, что поэт использовал здесь атрибуты текста народных колыбельных, т. к. несмотря на то, что он остался сиротой, рано лишился своих родных (от которых мог бы услышать подобные песни), ему самому приходилось в детстве нянчить малыша в приемной семье. Но однозначно утверждать, что это заимствование, сложно в связи с повсеместно распространенным навыком владения татарами письменной культурой и сложившейся в результате этого с давних времен практикой передачи поэтических авторских и народных сочинений (особенно большого объема) посредством записи на отдельных листах бумаги или в тетрадах.

Можно выдвинуть несколько версий по поводу интонационного родства между указанной татарской колыбельной песней и хором Глинки. Возможно, сходство мелодий возникло случайно, тем более что в некоторых случаях рукопись С. Габаши производит впечатление черновых набросков. А в татарском фольклоре есть песни разных жанров, базирующиеся на таком же начальном трихорде. Отсюда возникает предположение, что С. Габаши невольно под воздействием яркой музыки Глинки оформил образец этой колыбельной, очень приблизив его к мелодии знаменитого хора. Но первый биограф композитора – Зуфар Абдуллин [1] – отмечал хороший слух С. Габаши. Записи С. Габаши известных татарских песен с интонационной стороны принципиально не отличаются от их реального звучания. Кроме того, он нередко возвращался к нотации одной и той же песни. Так произошло и с этой колыбельной.

С. Габаши собирался в 1923 году издать сборник из десяти хоровых обработок татарских и башкирских народных песен для 5-тиголосного хора (с предисловием на татарском и русском языках). Он сдал его в издательский отдел так называемого в то время «комбината издательства и печати АТАССР». Но, к сожалению, этот труд так и не был опубликован. Среди подготовленных для данного состава произведений была и рассматриваемая колыбельная. Таким образом, С. Габаши имел возможность перепроверить и уточнить свою расшифровку. Но мелодия колыбельной осталась сохраненной им в том же виде. Приходится констатировать, что пока это единственный опубликованный образец татарской колыбельной, напоминающей по мелодике произведение Глинки, в данном случае – хор «Слався». Есть, правда, в одной из статей указание на использование в качестве колыбельной нижегородских татар напева «Ваясиелкарани» [8, с. 246], с интонационной стороны близкого к Персидскому хору из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Этот напев встречается также и в других татарских народных песнях. Некоторые музыковеды полагают, что он заимствован из оперы «Руслан и Людмила», что, на наш взгляд, весьма спорно. В фольклоре многих народов есть образцы, сходные с напевом хора служанок Наины. Исследователи в данном случае не поднимают вопрос о влиянии на них мелодии Персидского хора Глинки [7].

Другие гипотезы о сходстве мелодий колыбельной и хора «Слався» связаны с вопросом: кто был исполнителем этой колыбельной, от кого ее услышал С. Габаши – горожанина или сельского жителя? По утверждению его биографа З. Абдуллина композитор «запас своего фольклорного материала пополнял, в основном, из деревенских источников» [1, с. 36]. Если этнофором для С. Габаши выступил городской житель, то у представителя этой социальной группы возможностей услышать произведение Глинки было предостаточно. Общеизвестен тот факт, что опера «Жизнь за царя» в царской России была весьма почитаема. В дни празднования именин особ императорской семьи ее представление старались давать по всей стране, в т. ч., разумеется, и в Казани. Опере была посвящена одна из обстоятельных работ известного в свое время местного музыкально-театрального критика и писателя Н. Ф. Юшкова (1846–1912). Хор «Слався» как яркий образец патриотического произведения исполняли в городе и вне спектакля, особенно в свя-

зи с определенными событиями, в частности, во время первой мировой войны, о чем свидетельствуют афиши тех лет. Он звучал и в концертах, устраиваемых на открытом воздухе. Сельские жители – татары могли его также услышать, т. к. нередко приезжали в Казань для продажи продуктов своего производства и покупки других товаров [12, с. 162], тем более что деревни Высокогорского района находятся сравнительно недалеко от города.

Третья версия по поводу сходства колыбельной и номера из оперы «Жизнь за царя» возникла в связи с некоторыми истоками мелоса хора «Славься». В последние годы появилось несколько новых работ, затрагивающих или даже специально посвященных этой теме [9, 10, 13]. Так архимандрит В. В. Медушевский полагает, что хор Глинки интонационно связан со знаменным распевом 5-го гласа [10]. Просмотр нот произведений 5-го гласа, относящихся к стихирам, тропарям, ирмосам, прокименам показал: действительно, в определенной мере они могли оказать влияние на создание хора «Славься». Можно согласиться с архимандритом В. В. Медушевским в том, что их объединяет некая общая интонационная опора на II и III ступени мажорного лада. К этому можно добавить ритмическое и аккордовое оформление хора «Славься», близкое к различным видам знаменных распевов, например, по типу фактуры некоторых гармонизаций. Музыковеды же отмечают сходство мелодий хора «Славься» и «Херувимской» Глинки [9], сочиненной примерно в те же годы, что и опера «Жизнь за царя». Замысел песнопения относят к 1828, а завершение – 1837 году после постановки оперы. При создании «Херувимской» композитор опирался на третью часть Литургии, прозванной «Литургией верных», т. к. она проводилась в присутствии крещеных. Херувимскую пели в начале данного богослужения (после двух кратких ектений). Как отмечают в Интернет-ресурсах, посвященных православию, «Херувимская песнь напоминает верующим, чтобы они теперь оставили всякую мысль о житейском, представляя себе, что они, подобно Херувимам, находятся близ Бога, на небе, и как бы вместе с ними поют Ему трисвятую песнь — хвалу Богу» [14].

Самой распространенной до сих пор считается Старо-Симоновская Херувимская песнь, известная с XVIII века. Именно с ее мелодией [9, с. 85] хор «Славься» обнаруживает интонационное сходство большее, чем со знаменным распевом 5-го гласа. Среди

разных вариантов Херувимской песни, исполняемых на татарском языке среди крещеных татар (их распространенное название – кряшены), есть и аналогичная по мелодике [5, 240]. Таким образом, на рассматриваемую колыбельную песню могли оказать влияние церковные напевы. Но в таком случае С. Габаши, по всей видимости, услышал ее от представительницы православных татар. Это могла быть как жительница города, так и села. Современные музыковеды, рассматривавшие в своих работах жизнь и творчество С. Габаши (М. Нигмедзянов, Г. Макаров), тесно соприкасавшиеся и контактирующие до сих пор с родиной С. Габаши – деревней Малый Сулабаш Высокогорского района Казани, утверждали (в устной беседе), что крещеные татары здесь не проживают. Заметно, что и в трудах историков, филологов, посвященных кряшенам, этот район Татарстана не рассматривается. Но сохранились письменные свидетельства о предпринятых в прошлом попытках христианизации населения этого региона, в частности, близлежащей к родине С. Габаши деревни Большой Сулабаш. Есть архивные сведения о том, что С. Габаши заезжал в различные села упомянутого района, возможно и в места расселения кряшен, которых (судя по документам прошлых веков) было немало в этом регионе. В информационно-справочной литературе к ним относили, в частности, села Большой Битоман, Дубьязы, Средний Алат Курманаево, Кадрали, Чирши, Унба, Новый Урмат (Татар Урмат), Темерчи (Чемерцы), Нижние Айши (Татарская Айша) и другие. Названия многих населенных пунктов, в которых побывал С. Габаши, к сожалению, пока неизвестны, т. к. его жизненный и творческий путь до сих пор еще недостаточно изучен. Это, во многом, результат репрессий, которым он подвергнулся. В СМИ и на общественных собраниях в Казанском Восточном музыкальном техникуме, где он работал, в его адрес в 1930-е годы раздавались грубые обвинения в буржуазном национализме. Его вынудили покинуть столицу Татарстана. А в начале Великой Отечественной войны С. Габаши был вместе с семьей выслан из Уфы в одну из ближайших деревень, где вскоре и скончался.

В различных исторических источниках содержится информация о селе под названиями Шулабаш, Су(ла)баш, нередко без уточняющих прилагательных [6, с. 274–275]. В них отмечен факт проведения похоронного обряда одной из ее жительниц – православной татарки [11, с. 144]. Из упомянутого села мальчиков от-

правляли на учебу в Казанскую центральную крещенскую школу [6, с. 209]. Не только в указанной школе, но и в других подобных учреждениях рекомендовали, как можно более широко использовать церковное пение в процессе обучения. Можно обнаружить также примеры контактов С. Габаши и его отца – муллы деревни Малый Сулабаш с представителями православного населения Высокогорского района и других регионов. Так, например, из-за совместного ходатайства Хасангаты Габаши (отца композитора) и священника Алексея Кулясова уездная земская управа хлопотала об открытии высшего начального училища в селе Алаты в 1912–1914 годах [12, с. 213]. Что же касается музыки, то известно, что учитель Аполлон Топорков из села Байряки, уроженец Бакалинского района Башкортостана передал С. Габаши несколько своих нотных расшифровок песен кряшен, о которых композитор отозвался так: «Возможно, кряшены под влиянием русской культуры сами научились творить и исполнять двухголосные песни. Однако эти песни, по-видимому, отличаются от своих первоначальных образцов. Во всяком случае, они очень отличаются от татарских народных мелодий и имеют свой особый музыкальный стиль» [4, с. 83]. А в ответах на вопросы журнала «Яналиф» в свое время С. Габаши особо отметил: «по всей вероятности, напевы, имеющие большую ценность, есть у татар-кряшен» [3, с. 65].

Все же существует большая вероятность того, что С. Габаши услышал зафиксированные им колыбельные песни в исполнении жительницы именно своей родной деревни Малый Сулабаш. В ней (судя по его комментариям к песням) он побывал в октябре 1916 года, т. е. за месяц до выполнения нотации колыбельных. Он отметил, что записал в это время от молодой матери напев книги «Мохаммадия» [11, с. 169]. Кроме того, в связи со сказанием о Тахире и Зухре, расшифровку мелодии которого он выполнил в гостинице «Бристоль» непосредственно перед колыбельными, С. Габаши отметил, что оно сохранилось в его памяти от чтения девушек этого же села [11, с. 169].

Сравнивая приведенный образец татарской колыбельной песни из рукописного сборника С. Габаши с упомянутыми в статье церковными напевами и произведением Глинки, приходим к выводу, что по мелодике, ритмическому оформлению он ближе к хору «Славься» из оперы «Жизнь за царя». Но на вопросы – почему и

как это произошло – однозначно ответить пока не представляется возможным. Не исключена также вероятность возникновения случайного сходства между темами. Подытоживая разговор о новых статьях, посвященных истокам хора «Славься», надо отметить, что пока ни один из рассмотренных образцов православных песнопений не может претендовать на роль музыкального материала, действительно серьезно повлиявшего на создание финального хора оперы «Жизнь за царя». Его по-прежнему следует считать оригинальным авторским сочинением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ф. 60. Оп. 2. Д. 13.
2. Габаши С. Моя краткая биография // Султан Габаши: Материалы и исследования. – Казань, 2000. – С. 32–41.
3. Габаши С. Ответы на вопросы анкеты журнала «Яңалиф» // Султан Габаши С. Материалы и исследования. – Казань, 2000. – С. 56–71.
4. Габаши С. Отчет экспедиции по изучению народного творчества» // Султан Габаши: Материалы и исследования. Казань, 2000. С. 71–110.
5. Ильясова А. Т. Церковно-певческая практика татар-крещен: дис. ...канд. искусствовед. – Казань, 2008.
6. Казанская центральная крещено-татарская школа. Материалы для истории христианского просвещения крещеных татар. – Казань, 1887.
7. Карагичева Л. Бродячий напев или устойчивый мелодический тип? // Музыкальная академия. – 1996. – № 3/4. – С. 213–222; 1997. – № 1. – С. 142–152.
8. Каюмова Э. Ибен белсән, көе килә // Милли-мәдәни мирасыбыз. Түбән Новгород. – Казан; Түбән Новгород; Мәскәү, 2011. – Б. 237–316.
9. Лобзакова Е. Э. Преломление традиций церковного певческого искусства в опере «Жизнь за царя» // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат. науч. конференций. – Т. 2. – М., 2006. – С. 78–85.
10. Медушевский В. В. Возвышенная тайна музыки Глинки // <http://www.portal-slovo.ru/art/36057.php?PRINT=Y>
11. Милли моннар. Төрки-татар көйләре (Солтан Габаши язмалары буенча). – Казан, 2002.
12. Очерки истории Высокогорского района Республики Татарстан. – Казань, 1999.
13. Теплова И. Б. «Славься» Глинки. Жанровые истоки // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат. науч. конференций. – Т. 2. – М., 2006. – С. 85–94.
14. <http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/molitva/86.htm>

Чтения памяти С. В. Смоленского: хоровое искусство в XIX–XXI вв.: тенденции и перспективы. Материалы Международной научной конференции. – Казань, 2013. – С. 123–129.

ФОНОЗАПИСИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ ПРАВОСЛАВНЫХ ТАТАР

В Центре письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан находятся на хранении различные магнитофонные пленки, но преимущественно катушечные. Время их поступления в институт охватывает период с 1958 по 1991 годы. Большая часть этих материалов появилась благодаря деятельности сотрудников указанного учреждения в ходе проведения экспедиций на территории Татарстана и за его пределами.

Объекты музыкального фольклора православных татар – так называемых *кряшен*, – сосредоточенные в Центре рукописного и музыкального наследия, можно распределить на две группы: письменные источники и аудиозаписи. К первому разделу относятся образцы вербального и музыкального текста народного творчества крещеных татар, а также некоторые сведения о нем. Такие рукописи встречаются, в частности, в фондах, связанных с учащимися Казанской центральной крещено-татарской школы, композитором С. Габаши.

Имеющиеся в архиве звуковые примеры народной музыки *кряшен* собраны в различных регионах: пожалуй, почти во всех районах Татарстана, а также в некоторых других республиках и областях России. Согласно регистрации катушечных магнитофонных лент, в журнале учета эти записи осуществили музыканты (М. Нигмедзянов, И. Кадыров, А. Юсупов), филологи (Р. Ягфаров, Ф. Баязитова, Л. Замалетдинов), этнограф (Р. Уразманова). Фиксация большей части напевов *кряшен*, в основном, происходила в 60–70-е годы XX века. Диапазон годов рождения информаторов охватывает последнюю четверть XIX – первую половину XX века. Возраст же исполненных ими песен можно считать еще более ранним, т. к. по замечанию самих этнографов они слышали эти произведения от своих старших родственников. Среди участников записей – *кряшены* и представители других групп татарского народа, прежде всего, казанские татары. Именно для последних из них характерно использование термина «*кряшен кюе*» («мелодия *кряшен*») для обозначения самобытного, оригинального и отличного от их музыкальной культуры явления. Как правило, они не знают жанровую природу продемонстрированной ими песни в отличие

от собственно крещеных татар. Встречаются среди исполнителей «кряшен кюе», как рядовые жители деревень, так и известные деятели литературы и искусства, например, поэтесса Г. Зайнашева. Попутно отметим, что кроме выражения «кряшен кюе» у представителей разных групп татарского народа встречаются термины, характеризующие напевы казанских татар – «казанча» («по-казански»), «казан көенә» («на казанскую мелодию»), «казан көе» («казанский напев»), русских – «русча» (по-русски), «урьс көе» («русская мелодия»), ногайцев – «ногай көе» («ногайская мелодия»).

Комментарии, рассказы, реплики и отдельные высказывания исполнителей, сохранившиеся на пленках, содержат ценную информацию о манере и приемах исполнения. Например, встретилось высказывание одного из этнофора об игре на гусях: «борчак кебек уйный идем» («как горох играл»), означавшее быструю и звонкую россыпь звуков. Кроме того, можно узнать о времени проведения того или иного обряда и его этапах; истории, содержании и жанровой основе какой-нибудь песни и т. д. В частности, один из информаторов обозначил жанр широко известной песни «Хан кызы» («Ханская дочь») как «баит», о вероятности которого известный этномузыколог М. Нигмедзянов отвел много места рассуждениям в своем последнем собрании народных песен¹. Этнофор также пояснил, что диалог, лежащий в основе «Хан кызы», – это только фрагмент текста и сообщил его содержание. Приведем его сюжет вкратце, поскольку он до сих пор не обнародован. Влюбленных – бедняка и ханскую дочь – по приказу ее отца разлучают, бросив в тюрьму. Но затем хан предлагает им состязание по восхвалению друг друга. Юноша в случае победы получал любимую в жены. Поражение означало бы его смерть. Финал истории оказался счастливым. В этом произведении, вероятно, нашли отражение реальные события прошлого – состязание певцов-импровизаторов, так называемых «чичьянов».

Свод, хранящихся в институте произведений фольклора кряшен, состоит из вокальной музыки, рассчитанной на соло, дуэт, ансамбль и хор, а также инструментальной, исполненной на скрипке, гармонии, гусях и балалайке. Все они встречаются также и в качестве инструментов, аккомпанирующих певцам. Репертуар исполнителей-инструменталистов нередко включал в себя песен-

¹ Нигмедзянов М. Татарские народные песни. – Казань, 1984. – С. 214–216.

ные мелодии, например, на гармонии сыграли напев «солдат озату кәе» («мелодия проводов солдата»), который сопровождал сбор подарков при проведении Сабантуя. Этот факт также демонстрирует универсальность отдельных мелодий, сопровождающих хождение толпы по домам в разных ситуациях.

С музыкально-стилистической стороны в фольклоре кряшен заметны три пласта: специфический, присущий именно им; обнаруживающий точки соприкосновения с русским, а также с татарским народным творчеством. К традиционной музыкальной культуре кряшен относятся такие напевы, как «түгәрәк уен кәе» («хороводные песни»), «кодалар кәе» («песня сватов»), «солдат озату кәе» («песня проводов солдата»), «туй жырлары» («свадебные песни»). Среди редких для сегодняшнего дня образцов – церковный напев, усвоенный воспитанником Казанской центральной крещено-татарской школы; «поминальные» песни; произведения времен Великой Октябрьской революции и гражданской войны. Из семейно-обрядовых произведений в записях встречается плач невесты, имеются также календарно-обрядовые песни, связанные с Нардуганом (встречей Нового года, правда, соединенного порой в народном понимании с Рождеством), Сабантуем (его предварительный этап – «сөрән кәе», а также музыкальное оформление сбора подарков), масленицей. В связи с последним обрядом обратил на себя внимание народный термин «катай кәе» («напев катания» – от глагола «кататься»), подразумевающий песню, исполняемую в масленичные дни во время езды в повозках на лошадях.

Судя по фольклорным записям, контакты кряшен с русской музыкальной культурой находят различное проявление. Зафиксированы, например, широко известные русские песни на языке оригинала. Среди них «Зимний вечер» (музыка М. Яковлева, слова А. Пушкина), студенческая песня «Из страны, страны далекой», получившая в быту кряшен признание как песня декабристов. Другая часть их репертуара состоит из варьированных русских мелодий («На горе-то калина», «Среди долины ровныя» и т. д.), но со своим татарским текстом.

Что же касается произведений татарского музыкального фольклора, то у кряшен можно встретить такие популярные среди казанских татар песни, как «Баламишкин» (у крещеных татар эта мелодия звучит на свадьбах), «Жаныем, бәгърем» («Душечка»).

Предстоит изучить: какие именно напевы казанских татар бытуют у кряшен, и в каком контексте они звучат?

В настоящий момент в Центре письменного и музыкального наследия ведется работа над составлением электронного каталога аудиозаписей, по завершению которого планируется выпуск компакт-дисков и сборников нотных образцов музыкального фольклора различных регионов России, в которых проживают представители татарского народа, в том числе и кряшены.

Эхо веков. – 2015. – № 1/2. – С. 290–292

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТАТАРСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО И НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

В произведениях татарского профессионального искусства и фольклора нередко можно обнаружить взаимное использование целиком или в виде отдельных компонентов результатов творчества в указанных областях. Известно, что стихотворения многих поэтов бытуют с народными мелодиями. Эта практика, идущая с далеких времен, дошла и до наших дней. В частности, на стихи нашего современника – поэта Р. Валеева – поют такие фольклорные песни, как «Бер алманы бишкә бүләк», «Дулкын», «Идел суы», «Таң жыры». Но есть примеры распространения в народной среде обоих элементов авторской песни: вербального и музыкального текста. Пути внедрения таких сочинений в деревенский быт различны. В данной статье внимание уделено песне «Энесенә ул апа», созданной композитором М. Музафаровым и поэтом М. Мазуновым, а также ее фольклоризации.

Произведение «Энесенә ул апа», пожалуй, можно отнести к одной из наиболее известных колыбельных песен татарских композиторов. Уже вскоре после ее появления музыковеды в работах о М. Музафарове отмечали, что «слушатели полюбили...колыбельную «Энесенә ул апа» [2; 31]. Она была создана в пору совместной работы ее авторов в радиокомитете, где М. Мазунов, приехав после войны в Казань, стал литературным редактором, а деятельность М. Музафарова разворачивалась в музыкальном отделе. Это произведение положило начало их творческой и личной дружбы. Поводом для его написания послужило объявление Министерства культуры,

Союза композиторов и писателей Татарстана в 1953 году о проведении конкурса на создание песни. Организаторы поставили своей целью «активизировать работу композиторов по созданию новых песен на важнейшие темы нашей действительности» [1; 185]. Из почти 100 вокальных сочинений профессиональных и самодеятельных композиторов, поступивших на рассмотрение комиссии, жюри отобрало только пять, в т. ч. и творение тандема М. Музафаров – М. Мазунов, удостоенное третьей премии. После успеха данной песни ее авторы продолжили совместное сотрудничество и написали немало других удачных сочинений. Вскоре после проведения конкурса все произведения, удостоенные премии, были опубликованы в 1956 году в сборнике «Яңа жырлар». Песню «Энесенә ул апа» и в дальнейшем неоднократно включали в различные издания, часто адресованных детям: учебные пособия, журналы. Сравнение публикаций этого произведения выявило их отличия. Это касается как музыкального, так и вербального текста. Например, в сборнике «Ак күгәрченнәр» М. Мазунова, хотя в сноске и указано, что музыку к стихотворению «Энесенә ул апа» написал М. Музафаров (т. е. оно было представлено не как самостоятельное произведение), однако в тексте есть небольшие отклонения от первоначального издания песни. Они нашли проявления в заключительном куплете песни. Так слово «бала» было заменено на «энем», «этисе» – на «этием». Последнюю строку («Әлли-бәлли, бэй итә») вообще не напечатали. Наиболее достоверной следует считать публикацию этой колыбельной в упомянутом сборнике «Яңа жырлар», хотя, возможно, и сам композитор вносил изменения при ее переизданиях.

Песня «Энесенә ул апа» состоит из трех куплетов с припевом. Поэтическая структура опирается в них на четверостишия. В рефрене каждого куплета первые две строки неизменны: «әлли-бәлли, бэй итә, энем йокыга китә», а в двух последних текст меняется. По содержанию и композиции литературная основа разделов отличается. В куплетах рассказ о происходящем идет как бы от автора повествования. Оно нейтрально в личностном аспекте. Дается описание: 1) девочки, убаюкивающей братишку; 2) картин природы; 3) сна спящего младенца. А вот припевы по вербальному и музыкальному тексту представляют собой колыбельную песню и поются от первого лица – старшей сестры засыпающего ребенка. Именно здесь использованы слова-маркеры традиционных колыбельных,

Хотя начало припева в схеме отмечено отдельной самостоятельной буквой (е), но попевка эта – покачивание на интервале м. 3 – тоже возникла не сама по себе, а из предыдущего музыкального материала. Начальный звук первого и второго тактов образуют как раз этот интервал.

Авторы не указали жанр своей песни, но ее во многих публикациях определяют, как колыбельную, что соответствует действительности. Более того, порой в статьях встречается подмена оригинального имени произведения на указание жанра. А композитор И. Якубов, сочинивший песню на это же стихотворение М. Мазунова, так и назвал ее: «Бишек жыры». В экспедиционных записях народные исполнители именно в таком жанре песню М. Музафарова–М. Мазунова и представляли. Была произведена запись этой песни в трех экспедициях: в Апастовском районе Татарстана, Пермской области и Чувашии. Она получила распространение в качестве народной, вероятно, потому, что в ней есть элементы вербального текста и музыкальные мотивы, характерные для фольклорной колыбельной. Компоненты народных песен встречаются и в других сочинениях М. Мазунова. Кроме того, на его слова поют народную игровую песню «Ямле Зэйнең буйлары». В последующих совместных работах с М. Музафаровым также можно обнаружить использование уже музыкальных фольклорных мотивов. Так, например, мелос их вокального произведения «Маляр» опирается на напев народной песни «Шома бас».

Объединяет все три фольклоризированные колыбельные: 1) троекратный повтор основного звука в ритме; 2) интонация малой терции; 3) мотив покачивания на интервале ч. 4. Отличаются же они от оригинала завершающимся повтором двух последних строк в куплетах. Запись колыбельной из Апастовского района Татарстана начинается с 3-го такта припева песни М. Музафарова. Она фактически точно следует за авторским текстом композитора, даже почти по высоте (от ре диеза вместо ре минора оригинала). Дроблению подвергнулся лишь один звук на заключительных слогах слова «китмэсэ» и нет последней фразы «элли-бэлли, бэй итэ».

Запись колыбельной из Чувашии наиболее близка по вербальному тексту к оригиналу. Здесь выпущены слова второго куплета и его рефрена. Кроме того, последние две строки в куплетах и рефренном разделе повторяются дважды. Припев в музыкальном отношении

здесь не выделен. По мелодике он совпадает с куплетом. В результате данная колыбельная состоит из четырех разделов, несмотря на то, что здесь нет текста второго куплета оригинала. Отсутствие припевного раздела в этой песне с характерным для колыбельных покачиванием на определенном интервале (в произведении М. Музафарова – на м. 3) компенсируется в ней вводом аналогичного движения в начале этого фольклорного образца, но уже основанного на ч. 4. Если авторская песня выдержана в миноре, то в этой записи хотя имеется некая небольшая балансировка между минором и мажором, но все же преобладающий ладовый колорит – мажорный, подчеркнутый и нисходящим движением по звукам соответствующего трезвучия.

В записи, сделанной Г. Закировой в 1966 году в деревне Ураз Пермской области [3], встречаются все три куплета текста М. Мазунова, но с изменениями. Исполнительница (девочка) призналась, что воспользовалась словами из пособия «Жыр дэфтэре. Укучылар өчен», но несколько изменив их. Она приспособила стихотворение к ситуации, связанной с ней самой и ее семьей: ей не 5 лет, а 10; у нее не братишка, а младшая сестра. Эта колыбельная отличается по музыке от мелодии песни М. Музафарова. Хотя принцип троекратного повторения звука в завершении фразы и в заключении всей песни, ритмический рисунок авторского произведения, отдельные интонационные обороты здесь также сохранены.

В татарской музыкальной фольклористике еще предстоит основательное изучение способов внедрения и ассимиляции авторских произведений в народной среде. В данной статье была предпринята попытка рассмотрения этой темы на примере колыбельной песни М. Музафарова и М. Мазунова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зиганшина М., Хайруллина З. Песенное творчество композиторов Татарии // Музыкальная культура Советской Татарии. – М.: Музгиз, 1959. – С. 185.

2. Таубе Н. М. А. Музафаров // Композиторы Советского Татарстана. – Казань: Таткнигоиздат, 1957, с. 31.

3. Центр письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. CD № 80, дор. № 10.

*Актуальные проблемы современной татарской филологии.
III Всероссийская научно-практическая конференция с международным
участием, посв. 70-летию Р. И. Валеева. Уфа, 20 дек. 2016. –
Уфа, 2016. – С. 259–263*

ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ ТАТАРСКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН

Татарская колыбельная песня пока еще не стала объектом специального изучения музыковедов. За последние 10 лет ими (помимо автора данной работы) опубликовано всего две статьи об этом жанре [6; 20]. Некоторые весьма лаконичные сведения по заявленной теме содержатся в других музыковедческих опусах общего характера, временной диапазон создания которых охватывает период с 1941 по 2004 годы. Среди отобранных трудов: две монографии, три статьи, программа по татарскому музыкальному фольклору и восемь сборников народных песен, привлечших внимание распределением в них музыкального материала и теоретическими выкладками, изложенными в предисловии, а также в комментариях. В данной статье поставлена задача выявления в указанных трудах методов дифференциации жанров татарского музыкального фольклора с учетом колыбельной песни и предложена собственная разработка классификации ее произведений. Обращаем внимание на то, что хотя общепризнанной и убедительной классификации жанров татарского музыкального фольклора пока нет, эта проблема уже лет 20 как перестала привлекать внимание исследователей. Причины объективного и субъективного характера обусловили такое положение дел. К первым отнесем то, что классификация фольклорных жанров всегда, наверно, будет неполной, т. к. продолжается процесс открытия новых произведений и жанров. С другой стороны, традиционные жанры со временем претерпевают различные изменения, их границы оказываются размытыми и неопределенными. В татарском фольклоре сейчас можно наблюдать такую ситуацию: одному жанру принадлежит вербальный текст, а другому – музыкальный. Возникает вопрос: какой из этих компонентов считать первичным при определении жанра произведений? Нередко мешает составлению достоверной классификации жанров и недостаток записанных произведений (это касается и колыбельных). Субъективный же аспект заключается в том, что отсутствует единый критерий определения жанров. Музыковеды рассматривают произведения, находящиеся в одной системе, используя разные координаты: музыкальные, поэтические, социологические и т. д.

Термин «классификация» во многих анализируемых источниках не используется. Однако его употребление по отношению к ним вполне допустимо, т. к. предпринятые музыковедами попытки систематизации жанров вполне соответствуют второму значению этого понятия – «классифицирование». Его формулировка выглядит следующим образом: «распределение тех или иных объектов по классам (отделам, разрядам) в зависимости от общих признаков, фиксирующее закономерные связи между классами объектов в единой данной отрасли знания» [16, с. 281]. Можно выделить три вида классификации, имеющих отношение к колыбельной песне. Она рассматривается в них в контексте фольклора взрослых, детского народного творчества, и, наконец, внутри самого жанра. Основная часть наблюдений в татарской фольклористике связана с определением места колыбельной песни в составе народного творчества взрослых. Недостаточное количество записанных музыкальных образцов данного жанра не позволили сделать аргументированные обобщения. Критерии отнесения колыбельных в тот или иной жанр фольклора взрослых у названных музыкантов различны. Они исходят из интонационных особенностей мелодики, ее структуры и ритма. В мелосе обращают внимание на: а) новые обороты; б) напевы произведений других жанров, появляющиеся в колыбельной в результате заимствования (более или менее точного) либо использования их отдельных свойств. Кроме жанровой дифференциации, при создании которой учитываются музыкальные характеристики, существует распределение образцов народного творчества по разным группам, исходя из времени их возникновения, тематики и настроения. Отметим сначала положение колыбельных в составе той или группы в связи с последними тремя немusикальными критериями классификации. Итак, песни убаюкивания по времени создания некоторые музыковеды, опираясь на имеющуюся у них пару нотных примеров, относили к так называемому «дооктябрьскому периоду» [8; 17; 18]. Обозначенный исторический отрезок по времени весьма неопределенен и поэтому возникает вопрос: сколько лет, по их мнению, до революции 1917 года охватывал этот период? Некоторые из указанных немusикальных принципов группировки народных произведений получили неоднозначную трактовку. В частности, бытовые или по-другому семейно-бытовые песни (к которым относят и колыбельные) ряд фольклористов [3; 17] считал жанром, другие –

тематической группой [1]. Распределял образцы татарского музыкального фольклора (в т. ч. и колыбельных) по характеру музыки композитор Дж. Файзи [18]. У него названия групп действительно отражают настроение произведений, включая и песен убаюкивания, вошедших в раздел «күңелле жырлар» («радостные песни»).

Фольклористы Татарстана вводили колыбельные в состав того или иного жанра народного творчества взрослых не только из-за малого количества имевшихся у них записей, а прежде всего исходя из неких общих признаков песенных образцов. В результате эти примеры поэзии пестования у них оказались причислены к лирическим песням [8], свадебным (плачам) [9, с. 102–103; 10], деревенским [2] и городским [1], байтам [12] и книжным напевам [11], сложным (коротким) [18]. Несколько иным видением фольклорных произведений и, соответственно, предложенной классификацией отличался композитор и этномузыколог Ш. Шарифуллин. В своей программе по татарскому музыкальному фольклору [19], он предложил изучение его образцов в соответствии с этапами человеческой жизни. И, таким образом, колыбельные песни входят по его версии в группу жанров, окружающих человека с детства.

В российской музыкальной фольклористике наиболее четко представили положение колыбельных в общей системе народного творчества Ф. Камаев и Т. Камаева. Они считали их семейно-обрядовыми песнями и рассматривали в разделе приуроченных жанров, по форме приуроченности относя «к видам деятельности (общение с ребенком...» [4, с. 18]. Несколько раньше в такой же раздел ввел татарские колыбельные этномузыколог М. Нигмедзянов [9, с. 121], по-другому сформулировав его название – «определенные» (по условиям бытования).

В отношении колыбельных постоянно возникает вопрос о принадлежности их к детскому фольклору. Его решение отчасти прослеживается и в распределении этих образцов в собраниях народных песен, статьях. Составители нередко включают нотные примеры этого жанра в раздел «Колыбельные и детские песни» [2; 13], тем самым указывая на примыкание их к детскому фольклору, но не вхождение в него. Одной из первой обратилась к изучению татарского детского музыкального фольклора С. Раймова. Она анализировала музыкально-интонационный аспект его произведений [14]. В результате у нее получились две

группы образцов: 1) с развитой высотно-определенной и структурно оформленной мелодией; 2) не имеющих высотно-определенную мелодию. Колыбельные песни С. Раимова отнесла к первой группе произведений. Ее градация произведений нуждается, на наш взгляд, в дальнейшей детализации и конкретизации.

В работах отечественных этномузыкологов можно встретить использование разных принципов дифференциации колыбельных внутри самого этого жанра. Например, Е. Редькова опиралась на поэтическую структуру произведений [15]. Э. Каюмова отметила стилистическую неоднородность татарских колыбельных песен и выделила в связи с этим четыре разновременных интонационно-стилевых пласта: древний, распевно-песенный, «баитный» и современный [6]. Хотя фольклористка исходила из интонационных истоков колыбельных песен, предложенная ею градация учитывает два разных критерия: жанр и время возникновения произведений. Строгого разграничения между перечисленными пластами нет.

За основу разработки классификации колыбельных автором данной статьи был взят музыкально-стилистический принцип, базирующийся на интонационных особенностях этих песен. На наш взгляд, мелос – ведущий компонент песен убаюкивания, несущий основную смысловую нагрузку. Подтверждение тому можно найти уже на начальном этапе развития этого жанра. Колыбельная песня, пожалуй, имеет (в отличие от других жанров) самую долгую историю. Произошло это видимо потому, что их исполнение уже в древности обеспечивало решение одной из ежедневных жизненных проблем человека. Полагаем, что тогда, как и сейчас, детский плач требовал его прекращения, вызывая дискомфорт у окружающих (тем более, если он возникал во время сна взрослых) путем успокоения малыша. В начале возникновения колыбельной на первом плане, вероятно, выступала не основная функция – усыпление, а сопутствующая – утешение плачущего ребенка. Согласно истории и теории развития человека, его речь развивалась постепенно. Отсюда можно предположить, что главным средством выражения этих утешений являлся интонационно-семантический компонент. Именно эти песни особенно через определенное количество времени могут исполнять без слов. Данные этнографии разных народов указывают на бытование древних колыбельных без вербального текста или присутствие в них только возгласов, междометий [5]. Такие

произведения дали основание филологам отнести их к самым древним образцам этого жанра [7, с. 103; 21, с. 18]. Имеющиеся записи бестекстовых колыбельных татар 2-й половины XX века [9, с. 103] и, вероятно, других народов в какой-то степени являются неким косвенным подтверждением этих данных. Они – отголоски древних колыбельных, дошедшие до нас из глубины веков. Хотя, вероятно, в последние два века бестекстовое исполнение современных колыбельных возникало у человека, убаюкивающего ребенка от усталости и иссякшего в результате этого запаса словесного текста.

Предлагаемая автором данной статьи внутрижанровая классификация, как уже говорилось, исходит из интонационных особенностей колыбельной песни. В результате получилось деление песен убаюкивания на две группы, неравноценные по количеству входящих в них произведений: 1) автономные (оригинальные); 2) рецепционные, (имеющие аналогии с другими произведениями народного и профессионального творчества и даже заимствования). В какой-то мере в этой классификации нашли отражение общие моменты, характерные для национальной культуры других народов, в частности, русских. Так, например, А. Мартынова отметила в русских колыбельных песнях наличие текстов иных жанров, а также литературных источников [7, с. 103]. Такие факты указывают на типологический характер некоторых явлений, присущих колыбельным песням разных народов. Рецепционные колыбельные в свою очередь подразделяются на авторские и народные песни. Фольклорные образцы связаны с произведениями других жанров, приуроченных или неприуроченных к чему-либо. К первым из них можно отнести образцы детского фольклора, например, потешки и игровые песни, а из фольклора взрослых – байты, свадебные плачи. Среди произведений неприуроченных жанров, мелодии и особенности которых встречаются в колыбельных – книжные напевы, деревенские, городские и лирические песни.

В связи с колыбельными напевами первой группы из предложенной классификации хотелось бы обратить внимание на вероятный характер происхождения их простоты. Пожалуй, именно они имеют отношение к интонационным комплексам древних колыбельных (или доколыбельных образцов). Предполагаем, что в связи с физиологическими особенностями строения древнего человека, неразвитостью его голосового аппарата напевы успокоения, а потом



и колыбельной поначалу были очень простыми и небольшими по звуковому составу (1–3 звука) и диапазону мелодии. Такого типа напевы встречаются в произведениях и некоторых других жанров, в частности, в закличках, но в ритмическом отношении, структурном и семантическом плане они отличаются между собой.

В предложенной классификации татарских колыбельных песен пока не отмечены некоторые жанры, с которыми они также связаны. Здесь имеются в виду, например, сказки. В публикациях некоторых из них встречаются поэтические вставки из колыбельных песен, но, к сожалению, музыкальных записей этих примеров пока не удалось найти. Таким образом, добавления в данную схему классификации возможны и ожидаются. Она представляет собой открытую систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин А. Х. Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки: сб. науч. трудов / ред. Я. М. Гиршман. – Казань: Казан. гос. консерватория, 1967. – С. 30–80.
2. Исакова-Вамба Р. А. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор, 1981. – 292 с.
3. Исакова-Вамба Р. А. Татарское народное музыкальное творчество. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1997. – 264 с.

4. Камаев А. Ф., Камаева Т. Ю. Народное музыкальное творчество: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.

5. Капица Ф. С., Колядич Т. М. Русский детский фольклор: Учеб. пособие для студентов и преподавателей-филологов. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 320 с.

6. Каюмова Э. Р. Интонационные истоки татарских колыбельных песен // Гуманитарные науки: поиски и достижения. – Казань: Фикер, 2004. – С. 56–63.

7. Мартынова А. Н. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. – 1974. – № 4. – С. 101–115.

8. Музафаров М. А., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Ш. Татарские народные песни / общ. ред. А. Х. Абдуллин. – М.: Музыка, 1964. – 206 с.

9. Нигмедзянов М. Н. Народные песни волжских татар. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 136.

10. Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 240 с.

11. Нигмедзянов М. Н. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор, 1970. – 184 с.

12. Нигъмәтжанов М. Н. Татар халык жырылары. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1976. – 216 б.

13. Песни Татарской Каргалы / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Смирновой. – Казань: Казан. гос. консерватория, 2007. – 344 с.

14. Раимова С. И. К вопросу о татарском детском музыкальном фольклоре // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания: сб. науч. тр. / Казан. гос. пед. ин-т. – Казань: [б. и.], 1972. – С. 38–51.

15. Редькова Е. С. Жанрово-стилевые особенности детского музыкального фольклора (по материалам экспедиций в Псковскую область): дис. ... канд. иск. – СПб., 2009. – 280 с.

16. Современный словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1993. – 740 с.

17. Татарские народные песни / общ. ред. А. С. Ключарев. – Казань: Татгосиздат, 1941. – Т. 1. – 204 с.

18. Фәйзи Ж. Халык җәүһәрләре: Татар халкының хәзерге заман музыка фольклоры. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1971. – 288 б.

19. Шарифуллин Ш. К. Татарская народная музыка: Программа для детских музыкальных школ. – Казань: [б. и.], 1997. – 64 с.

20. Шарифуллина Н. М. Колыбельные песни татар-мишарей Ульяновской области // Музыковедение. – 2012. – № 2. – С. 26–35.

21. Ягафаров Р. Ф. Татарский детский фольклор. – Казань: ООО «Алма-Лит», 2007. – 172 с.

*Исторические, философские, политические
и юридические науки, культурология и искусствоведение.
Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12. – С. 212–215*

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР: ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В ТАТАРСКОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Отечественные музыковеды периодически обращаются к рассмотрению взаимоотношений профессионального и народного творчества. В России особенно известны в этом плане работы И. Земцовского [2] и Г. Головинского [1]. В них дана разработка общей концепции исследования указанной темы и ее конкретизация на основе музыкальных сочинений нескольких творцов. Помимо этого есть труды, посвященные анализу связей с фольклором наследия одного композитора. Подобного рода проблематика нашла отражение и в музыковедении Татарстана в некоторых диссертациях и статьях, касающихся разных областей и жанров татарской музыки в целом, а также творчества отдельных композиторов. Специальное внимание этому вопросу было уделено в небольшой монографии Р. Исхаковой-Вамбы [4]. В работах по данной тематике музыковеды (в том числе и татарстанские) даже в последнее десятилетие [3; 8], в основном, изучали претворение народного мелоса, отдельных элементов фольклора в композиторском наследии. В предлагаемой статье объектом исследования стало произведение профессионального творчества, подвергшееся фольклоризации. Внимание сфокусировано на жанре колыбельной песни. Удалось выяснить имена авторов первоисточника некоторых ее фольклорных образцов: композитора Дж. Файзи и поэта-героя Советского Союза М. Джалиля, создавших песню «Кызыма» («Дочурке») для сопрано в сопровождении фортепиано. Подзаголовок, имеющийся в сочинении, указывает на его жанр – «Бишек жыры» («Колыбельная песня»). Статья посвящена поэтическим и музыкальным особенностям оригинала, его фольклорным аналогам и анализу приемов обработки (преимущественно интонационной) в устном народном творчестве. С целью изучения песни «Кызыма» и ее фольклорных вариантов были привлечены опубликованные и неизданные архивные материалы, касающиеся жизни и творчества композитора Дж. Файзи, поэтов М. Джалиля и А. Исхака, записи собственных полевых экспедиций (Пермской области, Чувашии) и других собирателей (Арского района Татарстана и Тюменской области).

Об истории создания песни «Кызыма» Дж. Файзи поведал в свое время ее первый исполнитель – народный артист РФ певец Фахри Насретдинов [6]. Он рассказал, что она была создана по инициативе М. Джалиля. В рукописи поэта им самим собственноручно указано, что стихотворение написано 24 февраля 1938 года. В изданиях разных лет отмечали, что колыбельная «Кызыма» Дж. Файзи весьма популярна. Вероятные причины, способствовавшие ее распространению, следующие: 1) трансляция концертов (постепенно радиовещание из Татарстана охватило разные области России, в т. ч. и те, в которых были осуществлены записи рассматриваемого произведения); 2) непосредственное прослушивание выступлений приезжих музыкантов; 3) заимствование песни от переселенцев; 4) публикации произведения в различных изданиях. Достоверно о путях распространения песни можно узнать из расспросов информантов, но, к сожалению, по отношению к рассматриваемой колыбельной этого не было сделано. Больше всего данных за то, что преобладали первые два указанных выше способа знакомства народных исполнителей с песней «Кызыма». Известно, что Ф. Насретдинов исполнял ее в самых разных географических точках. Можно предположить, исходя из материалов газетных статей [9], что она звучала в «живом» исполнении иных певцов и во время поездок Дж. Файзи, в частности, в сельской местности Тюменской области в 1965 году. У. Альмеев спел там детские песни Дж. Файзи на слова М. Джалиля, поэту были посвящены мероприятия в связи с 60-летием со дня его рождения, а также проведен авторский вечер самого композитора.

В процессе изучения публикаций песни «Кызыма» обнаружилось, что музыке Дж. Файзи не всегда сопутствовал текст М. Джалиля. В связи с тем, что поэт попал в плен в период Великой Отечественной войны, был объявлен изменником Родины, его имя на некоторое время предали забвению. По этой причине, видимо, стихотворение «Кызыма» М. Джалиля было заменено текстом А. Исхака и в таком виде, например, эту колыбельную опубликовали в 1952 году. Такая же метаморфоза произошла при переиздании вокальных сочинений Дж. Файзи из цикла «Беренче дэрес» («Первый урок») в 1950 году: вместо слов поэта ввели стихотворения того же А. Исхака, а также Ш. Маннура. Как известно, за свою антифашистскую деятельность в концлагере и трагическую гибель

М. Джалиль в 1956 году был удостоен звания героя Советского Союза, а его фамилию вновь вернули на страницы музыкальных сочинений при последующих переизданиях. Но факт печатания песни «Кызыма» со словами А. Исхака все же сыграл свою негативную роль, т. к. его стихотворение в некоторых современных публикациях (видимо, по незнанию составителей) вновь фигурирует в нотах данной колыбельной.

Можно выделить несколько типов связи фольклоризированных образцов рассматриваемой песни с авторским материалом. Итак, в них использованы: 1) поэтический и музыкальный компоненты, принадлежащие М. Джалилю и Дж. Файзи, но не полностью и в измененном виде; 2) одновременно в разных куплетах вербальный авторский и народный текст с музыкой Дж. Файзи; 3) мелодия песни «Кызыма» с народными словами; 4) мелодика композитора без текста, незафиксированного собирателем по невыясненным обстоятельствам (из-за его отсутствия или по другим причинам); 5) фрагмент стихотворения поэта с фольклорным напевом, а не оригинала. Отметим, что в последнем случае с такой мелодией, например, в Тюменской области были записаны и другие колыбельные, но уже с народным текстом, что свидетельствует о распространенности ее напева. В народных колыбельных с мелодией Дж. Файзи и текстом Джалиля стихотворение поэта встречается в записях из Арского района Татарстана [7] и Тюменской области. В других колыбельных песнях, записанных в Пермской области и Чувашии текста поэта вообще нет, а использованы только народные слова, хотя как сообщили жители указанной области, у них получила распространение колыбельная именно со словами М. Джалиля.

Рассмотрение музыкального аспекта фольклорных колыбельных в сопоставлении с оригинальным замыслом композитора дает представление об особенностях изменения авторского произведения в народной среде, и в определенной мере – о принципах народного музыкального мышления. Песня «Кызыма» Дж. Файзи написана в простой трехчастной форме с серединой на новом материале. Реприза дана с масштабными изменениями в сторону увеличения. Музыка первой части произведения композитора по форме представляет собой малый (восьмитактовый) период неповторного строения. В третьей части песни «Кызыма» происходит его разрастание. Он приобретает вид периода с расширенным вторым

предложением, но оно настолько значительно по своим размерам, что фактически – это период из трех предложений с заключением. В вербальном тексте впервые именно в данном разделе появляются традиционные для жанра колыбельной слова убаюкивания «Әлли-бәлли, бәлли бәү!», повторенные троекратно. В результате в репризный раздел оказался введен своеобразный припев-заключение.

Некоторые народные колыбельные опираются на структуру первого раздела песни Дж. Файзи, другие – последнего. Соответственно, их куплеты по масштабам отличаются в зависимости (на наш взгляд) от наличия или отсутствия припевных разделов, как и в песне «Кызыма». В народных колыбельных восьмитакт сохранен в двух образцах. По поводу одного из них (запись из Чувашии) можно констатировать, что оно вызвано отсутствием слов убаюкивания и, соответственно, рефрена, как и в первом разделе композиторского произведения. Расширение же формы квадрата связано с введением припева, правда, не всегда исполняемого на слова–маркеры колыбельной. Рефрен появляется как музыкальный и вербальный повтор последних двух строк четверостишия в куплетах (запись колыбельной из Арского района), либо в заключении всей песни, представляя по масштабам еще один восьмитакт (нотный пример №1).

В песне Дж. Файзи можно выделить три главных типа интонационных попевок: 1) начальная раскачка на ч. 4, в какой-то степени вызывающая ассоциации с амплитудой размаха движения колыбели; 2) движение от опорного тона на б. 2 к нижнему или верхнему прилегающему звуку и последующее возвращение к первоначальному (некое подобие плавного мордента); 3) поступенный ход по секундам из трех звуков с остановкой на последнем (из-за более долгой длительности). Основным приемом развития мелодического материала в песне «Кызыма» является секвенция. Этот способ варьирования, так же как и отмеченные выше типы мелодических оборотов (особенно второй) активно разрабатывались и в народных вариантах этой колыбельной. Они присутствуют в каждой из них, но один компонент становится ведущим. Наибольшее сходство по мелодике обнаруживают между собой колыбельные, записанные в Арском районе Татарстана и Чувашии. В интонационном плане они также ближе к оригиналу. Вероятно, это связано с тем, что у жителей этих местностей было больше возможностей чаще слышать эту песню Дж. Файзи, т. к. радиовещание из Казани здесь

началось значительно раньше, чем в Тюменской и Пермской областях. А отличаются фольклорные колыбельные от оригинала по интонационным и ритмическим особенностям, звукоряду и форме, диапазону мелодии.

Нотный пример № 1

$\text{♩} = 88$

Йок - ла, ба - лам, йом кү - зен, йок - ла, йок - ла, йол - ды - зым.
Төн - нә - ренц жы - лап ү - тә дә, йок - лап ү - тә кен - де - зен.
Ба - ю, ба - ю, бәү, бәү. Ба - ю, ба - ю, бәү, бәү.
Ба - ю, ба - ю, бәү, бәү. Ба - ю, ба - ю, бәү, бәү.

Колыбельная «Йокла, балам». Зап. в 1988 г. в д. Сарыши Бардымского р-на Пермской обл. от Юлышевой Наиши Закированы (1928 г. р.).

Для того чтобы дать описание прежде всего интонационных фигур, появившихся в народных колыбельных в результате фольклоризации песни Дж. Файзи, воспользуемся некоторыми понятиями из различных областей музыкознания (элементарной теории музыки, гармонии и полифонии), касающихся мелодики. Среди них: предъём, зеркальная симметрия и мордент. Из-за них добавились распевы, звучание колыбельных стало мягче по сравнению с оригиналом, а движение мелодии – более плавным. Особенно в последнем случае выделяется использование приема зеркальной симметрии с ее чередованием поступенного восходящего и нисходящего движения, как в записи песни из Тюменской области [5, с. 254].

В народных колыбельных активность начального скачка на ч. 4 песни Дж. Файзи завуалирована разными способами за счет изменений в области мелодики и ритма. Это происходит, например, благодаря заполнению диапазона интервала поступенным движением тонов, образующих таким образом, трихордовый оборот (м. 3+б. 2),

очень распространенный в татарских народных песнях. Другие варианты смягчения энергии чистой кварты: 1) начало движения с нижнего прилегающего к вершине скачка звука; 2) проведение скачка в ритмическом уменьшении; 3) использование предъема, который встречается в рассматриваемых колыбельных песнях как повтор двух звуков, первый из которых предвосхищает второй, но на слабой доле. В этом нотном примере он отмечен знаком X:

Нотный пример № 2

♩=88

Йок - ла, кы - зым, йом кү - зэн, йом, йом кү - зэн, йол - ды - зым.

Кич-тэн йо-кың ка - ла да, с - лап ү - тә көн - де - зэн.

Колыбельная «Йокла, кызым». Зап. в 2014 г. в д. Долгий остров Батыревского р-на Чувашской республики от Саитовой Гульфии Хайрулловны (1944 г. р.).

Каждый из этих случаев интонационных преобразований мелодии оригинала сопровождается учащением ритмического пульса, преодолевая таким образом некоторую мерность, однообразие и монотонность в песне Дж. Файзи из-за использования в ней четвертных (преобладают), восьмых (появляются изредка), а также половинных (в завершении фраз) нот. Можно констатировать, что в песне Дж. Файзи лишь иногда встречается минимальный распев, когда на один слог приходится два звука. В то же время отметим, что в заключительном припеве (тт. 9–16) на слова баюканья «Әлли-бәлли» колыбельной из Пермской области возникает особая равномерность движения с использованием только четвертных и половинных нот, добавленных скачков на кварту и других, более широких интервалов (квинта, секста), усиливая эффект убаюкивания. Появляется в завершении фраз новый скачок на ч. 4. и в колыбельной, записанной в Тюменской области.

В фольклорных вариантах песни «Кызыма» использован интонационный (но не ритмический) вид так называемого «простого мордента», расположенного в них обычно на второй доле (указан

в нотном примере № 2 знаком +). Он уже упоминался в связи со вторым типом интонационных оборотов в песне Дж. Файзи. При расшифровке колыбельных в нотном письме ритмический рисунок этого мелизма по-разному фиксируется: триолями или шестнадцатыми. Благодаря им создается более плавное движение. В последнем случае мелодический оборот представляет собой нечто среднее между мордентом и своеобразным усеченным (до четырех нот) пятизвучным группетто. В некоторых случаях можно говорить и о своеобразном использовании ритмического принципа мордента, когда встречается короткий форшлаг, состоящий из двух звуков, более коротких по длительности, чем основной, к которому они привязаны (в конце 7-го такта нотного примера № 1). Есть также сочетание «мордентовой» попевки с предъемом.

Перечислим некоторые другие отличия народных колыбельных от оригинала в плане формы и кадансов, строения звукоряда и диапазона мелодики, ритмических особенностей. Форма этих колыбельных – куплетная, а не трехчастная, как в песне Дж. Файзи. Кадансы приближены в ряде случаев к народным образцам: трехкратный повтор заключительного звука в ровном ритме. Песня «Кызыма» в ладовом отношении опирается на строгую ангемитонную пентатонику. В народных же колыбельных наряду с ней встречается порой и гемитонная гексатоника (в записях из Арского района и Пермской области). Правда, полутон появляется в них на расстоянии, а не по соседству или скольжением в опеваниях опорного тона, поэтому не так ощутим.

Диапазон мелодики народных колыбельных меньше, чем у оригинала. Если объем мелоса произведения Дж. Файзи охватывает ундециму, то в его фольклоризированных вариантах он ограничен октавой и ноной. Это неудивительно, т. к. песня Дж. Файзи написана для профессионального певца, обладающего, как правило, большими вокальными возможностями, чем самодеятельный исполнитель. По этой же причине самый высокий звук в песне Дж. Файзи фактически на октаву выше такого же звука в народных колыбельных. В тоже время фольклоризированные колыбельные более разнообразны в интонационном и ритмическом отношении. Использование в них пунктирного ритма в некоторых моментах привносит элемент декламационности, проговаривания. На это указывают порой и сами информанты, используя в отношении

колыбельных выражение – «такмак кебек» («как такмак»), имея в виду близкую к разговорной речи интонационную модель и манеру исполнения. Напомним, что такмак – один из самых простых жанров татарского музыкального фольклора, разновидностью которого является ритмизованная речь.

Анализ фольклоризированных колыбельных песен в сопоставлении с оригинальной версией композитора Дж. Файзи показал, что народные варианты, в основном, отличаются от оригинала мягкостью звучания и плавностью мелодического движения. Для достижения этого эффекта использованы разнообразные музыкальные средства. Они, с одной стороны, опираются на мелодические особенности песни Дж. Файзи, а с другой – на некоторые характерные свойства народных колыбельных, других произведений татарского музыкального фольклора. Систематизация таких попевок, описание интонационной зоны протяженного по времени звука на материале песен других жанров в народном творчестве татар еще предстоит.

В колыбельной песне татарского народа порой встречаются тексты профессиональных поэтов, мелодии композиторов как почти целиком (обычно в измененном виде), так и отдельными фрагментами в чередовании с фольклорными компонентами. Отметим (и не только в отношении песни «Кызыма»), что народные исполнители заимствуют музыку таких авторских колыбельных, в которых есть близость к фольклорным образцам прежде всего в начальном разделе. Исследование этого явления в музыкознании Татарстана только началось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 280 с.
2. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.: Советский композитор, 1978. – 172 с.
3. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра иск. – СПб., 2005. – 35 с.
4. Исакова-Вамба Р. А. Фольклор и композитор. На материале татарской музыки: Очерки. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – 136 с.
5. Карабулатова И. С. Культура детства Тюменской области: традиции и современность. – Тюмень: Академия, 2004. – 268 с.
6. Насретдинов Ф. Ул безнең йөрәкләрдә // Яшь сталинчы. – 1956. – 15 февр.

7. Татар халык бишек жырлары. Колыбельные. Казань: Государственный центр татарского фольклора, 2010. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

8. Тихонова Ю. В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: автореф. дис. ... канд. иск. – М., 2014. – 24 с.

9. Хэйруллина З. Себер киндлекләрендә // Социалистик Татарстан. – 1965. – 13 авг.

*Исторические, философские, политические
и юридические науки, культурология и искусствоведение.
Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12. – С. 212–215*

АНАЛОГИИ В ВЕРБАЛЬНОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСЕН ТАТАР И ЧУВАШ

Социально-политические изменения в постсоветском пространстве привели к тому, что представители разных народов России стали больше уделять внимание своей истории и культуре. Несмотря на это продолжается публикация работ о межэтнических взаимосвязях прежде всего в области фольклора, особенно, в его «певческой культуре» – по выражению Т. Краснопольской [1]. Как и в прошлые годы они касаются двух аспектов: 1) теоретического анализа особенностей рассматриваемого явления и механизма его возникновения; 2) изучения различного типа межэтнических связей на конкретном материале народов определенного региона России. В последнем случае стремятся охватить панораму определенной культурной традиции (что встречается редко) либо дать обзор какого-нибудь жанра в целом или его отдельного свойства (качества). В научный оборот вошло новое понятие: «фольклорное двуязычие» [2]. Исследователи выделяют следующие межнациональные фольклорные связи: этногенетические, социально-политические, идеологические и историко-экономические, типологические, а также заимствования и взаимовлияния [3, с. 29]. Они в большинстве случаев указали причины некоторого сходства в народной культуре разных этносов, которые нашли свое отражение и в колыбельной песне разных народов – особенно заимствования, влияния (на отдельные компоненты: лад, интонационные обороты) и аналогии. Последние возникают прежде всего из-за специфики самого жанра: его функции, истокам происхождения, межжанровым связям. Рассмотрение указанной темы возможно

с разных точек зрения и на разном уровне: например, однолинейной связи (татарские колыбельные в сопоставлении с чувашскими или марийскими, русскими, казахскими и т.д.). Более широкий охват дает изучение колыбельных песен в этническом отношении (тюрков, славян, финно-угров и субэтносов внутри них) или в географическом плане: Поволжья, Тюменской области, Республики Татарстан, в котором проживают представители свыше 100 национальностей. Данная статья посвящена колыбельной песне татар (бишек жыры) в сопоставлении с артефактами аналогичного жанра чуваш (сапка юрри). Колыбельная чувашского народа была выбрана в качестве объекта сравнительного анализа по различным критериям: 1) чуваша – один из народов, наиболее близко стоящих по происхождению к татарам, т. к. их предками тоже были булгары; 2) предлагаемые для рассмотрения образцы чувашского фольклора (включая и колыбельных) записаны на территории, где проживают и татары.

Общие компоненты в колыбельных песнях этих народов проявляются на уровне вербального и музыкального текста. В первом случае в фольклорных произведениях встречаются не только одни и те же персонажи, но и связанные с ними близкие по содержанию тексты. Рассмотрение связей в плане словесного текста проанализировано со стороны содержания, отдельных слов (особенно убаюкивания), выражений и их семантики, композиции. С музыкальной стороны сравнительный анализ выявил характерные интонационные особенности колыбельных песен, типичный попевочный материал.

Для сравнительного анализа чувашских и татарских колыбельных были привлечены образцы этого жанра из двух сборников «Песни низовых чувашей», составителем которых явился этномузыколог М. Кондратьев [4; 5], нотные расшифровки М. Музафарова [6, с. 23] и автора данной статьи, а также публикации других песен А. Клочарева [7, с. 325], Р. Исхаковой-Вамбы [8, с. 126]. В книгах М. Кондратьева из 234 песен всего 56 записаны в Чувашии (но варианты некоторых из них были записаны в республике). В указанных сборниках опубликованы восемь колыбельных: по три образца зафиксированы в Чувашии и Татарстане, оставшиеся два – в Башкортостане. Косвенное отношение к приему рассматриваемого жанра имеет песня «Из лубка, вырезав,

колыбельку сделал», т. к. в ней говорится о желании баюкать будущего ребенка невестки. Высказано сомнение в появлении малыша на свет и предположение о вероятности укачивания в люльке самой этой родственницы. Текст шуточного характера. Ему соответствует выбранный для воплощения жанр – такмак, бытующий как у татар, так и чуваш. Отметим, что М. Кондратьев обратил внимание на общность ритмики такмака и колыбельных песен в отличие от многословных песен анатри: «В меньшей степени это относится к прочим песням, в них может встретиться ритмика и акцентного типа (особенно в такмаках, колыбельных, иногда – хороводных песнях)» [4, с. 10]. Более того, напев песни «Из лубка, вырезав, колыбельку сделал» – это широко известная в татарской среде мелодия песни «Апипа», принадлежащая к жанру «бию такмагы» («плясовой такмак»).



Рис. 1. Из лубка, вырезав, колыбельку сделал // Песни низовых чувашей. Сб. песен. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981. – С. 139–140.

Живо ♩ = 138

Бас, кы-зым, Ә-пи-пә, син бас-ма-саң, мин ба-сам.

ак-тык кы-зым туй-ла-рын-да ба-сып ка-лым ич-ма-сам.

Рис. 2. Апипа // Ключарев А. Татар халык җырлары. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – С. 325.

Песня «Из лубка, вырезав, колыбельку сделал» записана в Башкортостане, в котором проживает много татар. Отдельные на-

певы татарского народа очень распространены среди башкир, в том числе и данная мелодия. М. Кондратьев не отметил факт заимствования данного напева. Он обратил внимание на общую мелодию чувашей и татар в другом примере – в «Рекрутской песне». Укажем еще на один музыкальный номер – «Киккирик, кир-петух» из этого же сборника «Песни низовых чувашей», похожего в интонационном плане, по композиции (диалог) на детскую песню («Дитя и мотылек») и одну из колыбельных татарского народа.



Рис. 3. Киккирик, кир-петух // Песни низовых чувашей. Сб. песен. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981. – С. 141.

Не спеша ♩ = 68

The image shows a musical score for a piece titled 'Дитя и мотылек'. The tempo is marked as ♩ = 68. The music is written on two staves in a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line. Below the music, the lyrics are written in Tatar.

Әйт э - ле, кү - бә - ләк, сөй - лә - шик бер - гә - ләп.
 Бу ка - дәр күп о - чып ар - мый-сың син ни - чек?

Рис. 4. Дитя и мотылек. // Исхакова-Вамба Р.А. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор. – 1981. – С. 126.

♩=80

Әл - лү - бәл - лү бәб - кә - се,
 Кай - да кит - кән ән - кә - се?
 Ка - ен - лык - та, жи - ләк - та,
 Замедляя
 бәб - кә - се - нә бү - ләк - кә.

Рис. 5. Колыбельная песня. Инф.: Камуков У. Х. (1928 г. р.), РФ, Нижегородская обл., Спасский р-н, д. Татарское Маклаково (Татмаклаковка). Зап.: Арсланова Д. Н. Нотация: Юнусова Г. Ф. Источник аудиозаписи: КД «Татар халык бишек жырлары» Республиканского Центра развития традиционной культуры РТ. № 8: «Әллү-бәллү бәбкәсе».

В вербальном компоненте чувашских и татарских колыбельных в первую очередь обращает на себя внимание контент песен. В них рассказывается о различных поступках отца и матери: поездках на базар, гулянье, уборке, нежном ласкании детей. Некоторые из этих действий совпадают в песнях данных народов. В колыбельных часто перечисляют материалы, из которых изготовлена сама колыбель и отдельные ее части: дужка, шест. В чувашских песнях упоминается вязовая кора, ильмовый ствол и можжевелевый пруттик, в татарских – пружина из дерева бадьян. В песнях использованы иногда сходные припевные слова (маркеры): например, «Алиян, палиян» в чувашской колыбельной тождественны «Әлли, бәлли» («баюшки-баю») в татарских. Полагаем, что в данном случае произошло заимствование в несколько измененной форме словесных маркеров этого жанра из татарского языка. Во многих колыбельных песнях, в том числе и татарских, чувашских встречается формула усыпления – «засыпай», «спи» («йюкла»; «паппа ту»). Она может располагаться в различных разделах песни: в начале, конце или в обоих этих отрезках произведения. В татарских и чувашских колыбельных встречаются схожие слова в обращениях к ребенку.

«Деточка» для чуваша это – «няняна» или «няня», а для татар – «нэни» («малышка»). Фольклористы в своих трудах о детском фольклоре на основе данных этнографии отмечают (отметили), что в древних колыбельных песнях вербальный текст порой весьма примитивный. Его проявление можно и сейчас встретить в колыбельных. В них можно обнаружить слоги-возгласы, междометия, тянущиеся звуки, использованные в момент усыпления, покачивания, например, в чувашских песнях – это «У-ух»; «ааяля-ляляля»; «Уть-уть». В татарских песнях этого жанра обычно тянут гласные «а» и «э». Опубликована колыбельная чуваш, состоящая только из возгласа убаюкивания и имени ребенка: «У-у, Коля, Коля». Аналогичные образцы имеются и в татарском фольклоре.

В песнях убаюкивания встречаются слова, изображающие движение колыбели: «таппи-таппи», «лабыс-лабыс», «уть-уть». Как правило, такие звуковые наборы можно обнаружить только в записях этномузыкологов, т. к. филологи при публикации их выпускают. Интересно, что в чувашских колыбельных использовано звукосочетание, изображающее шум стучающих рогов козы «шалтар-шалтар». Похожие слова («шыбыр-шыбыр») встречаются в татарских колыбельных, когда говорится о дожде. А изменение в них одной-двух букв дает возможность стать средством имитации шума движущегося поезда («шылдыр-шылдыр») или ручья («шапар-шапар»), но уже в тексте других песен. Отметим, что коза и волк являются распространенными персонажами колыбельных многих народов, в т. ч. татарского и чувашского. Они выступают в них как животные, несущие угрозу, ими пугают детей.

В интонационной структуре колыбельных используется симметрия, повтор одного мотива либо сочетание двух мотивов и их варьирование. К нерцепционным образцам колыбельных относятся те песни, которые базируются на раскатке интервала терции (чаще всего малой). Аналогичен в некоторых татарских и чувашских колыбельных тип основной попевок. Он может быть состоять из трех нисходящих звуков в пределах большой терции. Иногда колыбельные опираются на мажорный квартсекстаккорд как в прямом, так и в завуалированном виде. Особенно такой оборот характерен для начала русских колыбельных песен. Близкий к ним вариант встречается в татарских песнях в разных разделах. Это может быть начальный или центральный эпизод колыбельной.

$\text{♩} = 63$

У - у - у - у, Ко - ля, Ко - ля,
у - у - у, Ко - ля - на.

Рис. 6. У-у, Коля // Песни низовых чувашей. Сб. песен. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981. – С. 136–137.

Очень плавно и спокойно $\text{♩} = 80$

Йок - ла, у - лым, йом кү - зен, йом, йом кү - зен, йол - ды - зым,
кич - тән йо - кың ка - ла да, е - лап ү - тә көн - де - зен.

Рис. 7. Колыбельная песня // Музафаров М. А., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Р. Татарские народные песни. – М.: Музыка, 1964. – С. 39.

Колыбельные песни татар и чувашей пока еще недостаточно изучены прежде всего из-за того, что музыкальных образцов опубликовано мало. Проведение целенаправленных поисков и записей подобных фольклорных материалов позволит проводить более широкое исследование типологических особенностей этого жанра, фиксировать факты межэтнических связей и между другими народами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснопольская Т. В. Межэтнические взаимосвязи в певческом фольклоре: исследовательская практика и теория исследования // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении. – Петрозаводск, 1997. – С. 111–130.
2. Лапин В. Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология: Сб. ст., посв. 60-летию И. И. Земцовского. – СПб., 2002. – С. 28–38.
3. Зарипов Н. Т. Изучение межнациональных фольклорных связей Башкирии // Межэтнические общности и взаимосвязи фольклора народов Поволжья и Урала. – Казань: Полиграфический комбинат им. К. Якуба, 1983. – С. 30.
4. Песни низовых чувашей / сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1981. – Кн. 1. – 144 с.

5. Песни низовых чувашей / сост. М. Г. Кондратьев. – Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982. – Кн. 2. – 176 с.

6. Музафаров М. А., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Р. Татарские народные песни. – М.: Музыка, 1964. – 206 с.

7. Ключарев А. Татар халык жырлары. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 488 с.

8. Исакова-Вамба Р. А. Татарские народные песни. – М.: Сов. композитор. – 1981. – 190 с.

Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2019. – № 2 (февраль). – С. 249–254

СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО АУДИОФОНДА В ФОРМАТЕ ПУТЕВОДИТЕЛЯ

С начала XXI века в различных научных, архивных и образовательных учреждениях мира уделяют большое внимание вопросам оцифровки, каталогизации и сохранения звуковых коллекций (особенно фольклорных материалов), размещения их в доступной среде. Представители различных организаций в своих публикациях стали все чаще знакомить с результатами деятельности по формированию и описанию аудиоархивов [1–3]. С каждым годом прибавляются все новые проблемы в деле функционирования таких фондов. В последнее время к ним добавилось прекращение выпуска аппаратуры (прежде всего различного типа магнитофонов), на которой была произведена большая часть ценных аудиозаписей прошлого века. Беспокойство по поводу обозначенного круга проблем способствовало принятию решению о создании общественной организации «Ассоциации фольклорно-этнографических фондов» во время проведения в 2019 году Круглого стола в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в рамках VIII Санкт-Петербургского международного культурного Форума.

В Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (ИЯЛИ) Академии наук Республики Татарстан положение с состоянием аудиозаписей более сложное, т. к. они хранятся на самых различных носителях. Среди них не только магнитные катушечные ленты и аудиокассеты, но и восковые валики фонографа Эдисона, виниловые и металлические пластинки музыкальных ящиков «Мира» и «Стелла», изготовленные мастером-самоучкой

Г. Сайфуллиним. В данный момент основное внимание сосредоточено на записях магнитных катушечных пленок, выполненных на двух типах аппаратуры: домашних и студийных (стационарных). Основную часть материалов занимают фольклорные произведения разных групп татар, других народов ближнего и дальнего зарубежья. Есть примеры музыки русских, марийцев, башкир, узбеков и турок. В большинстве случаев они тоже записаны в исполнении татар. В связи с этим желательно установить контакты между организациями России, имеющими архив звуковых и визуальных образцов фольклора, в плане участия в совместных проектах и обмена записями. Контент фонофонда составляют также сочинения профессиональных и самодеятельных композиторов, материалы лингвистов, конференций и концертов, радиопередач и бесед с деятелями культуры. Записи производились в различных стационарах и в полевых условиях. Основной источник появления аудиоматериалов в институте – экспедиционная деятельность его сотрудников, а также результат дарения частных лиц. Самая ранняя фонограмма в звуковой коллекции датирована 1911 годом.

С момента открытия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (1939 год) начались поездки его сотрудников по сбору образцов народного творчества. Небольшая часть материалов была записана другими весьма известными в нашей стране фольклористами, например, В. Коукаль. Оригиналы некоторых из них находятся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. В основном разделе фоноархива ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова хранятся фольклорные произведения различных групп татарского народа. Материалы экспедиций размещены в двух фондах Центра письменного и музыкального наследия института: 1) аудиоархив, магнитные катушки которого почти полностью оцифрованы; 2) собрание рукописных записей вербальных текстов фольклора. Маршрут большинства экспедиций пролегал по территории, расположенной за пределами Татарстана. В 1963 году ряд ученых отправились к мишарям Саратовской области, принадлежащих к субэтносу татарского народа и проживающих в различных регионах России. Мишари отличаются от других групп татар по происхождению, лингвистическим и некоторым иным особенностям. Специфика их музыкального наследия еще хорошо не изучена, но определенные работы ведутся. В поездке по Саратовской

области вместе с филологами находился известный российский этномузыколог – Нигмедзянов Махмуд Нигмедзянович. Он записал материалы народного творчества от 47 исполнителей в четырех деревнях Дергачевского и Базарно-Карабулакского районов (Алтата, Верхазовка, Сафаровка и Яковлевка), а также в Саратове. Среди зафиксированных им фольклорных образцов преобладают байты, протяжные и свадебные песни. Особое внимание на себя обращают причитания невесты – уникальные примеры, давно не встречающиеся у других представителей татарского народа. Кроме того, М. Нигмедзянов записал чтение поэтических произведений (двух байтов и одного мунаджата), а также рассказ о музыкальных явлениях в деревне Алтата Дергачевского района Саратовской области. Его материалы хранятся на шести компакт-дисках (№№ 44–48, 135). Ценную информацию по различным явлениям народного творчества представляют собой многочисленные комментарии, реплики и ответы информантов на вопросы собирателя. Поиск и оцифровка магнитофонных лент других участников экспедиций, организованных институтом, еще предстоит. Поэтому приведенные выше цифры об имеющихся в аудиоархиве количестве образцов музыкального фольклора татар Саратовской области нельзя считать окончательными. Информация о 196 песнях и инструментальных наигрышах, записанных М. Нигмедзяновым в данном регионе, легла в основу книги «Фольклор татар Саратовской области» [5]. Это первый опыт создания работы в области научного описания экспедиционных материалов в Республике Татарстан. Книга находится в свободном доступе в интернете на сайте ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова и за его пределами, за исключением приложения: компакт-диска с записью музыкальных примеров. Отдельные положения работы были апробированы в выступлениях на различных конференциях (Третий Всероссийский конгресс фольклористов, Всероссийская научная конференция «Фольклор Большой Волги»). Они нашли отражение также в публикациях, в которых дано более подробное описание особенностей фольклора татар указанной области [4], контента каталога аудиозаписей [6], возможности его дальнейшей модификации, различных проблемах и аспектах исследования. Этот труд – определенный результат многолетней работы автора книги над описью фоноархива ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, состоящего из несколько тысяч звуковых артефактов. В нем использован принцип, получивший широкое

распространение в современной российской фольклористике: изучение образцов народного творчества в контексте ареала их бытования. Книга представляет собой по жанру путеводитель, т. к. включает в себя перечень материалов и указание мест их хранения. Но она относится также и к справочникам, т. к. во всех ее разделах содержится новая информация, представляющая интерес для исследователей в области этнографии, истории, литературоведения и лингвистики, краеведения, архивоведения, народного и профессионального творчества татар Саратовской области. Путеводитель подготовлен в двух выпусках. В последнем из них (находится в печати) нашли отражение результаты экспедиционной работы филологов: Ф. Ахметовой, Т. Галиуллиной, Х. Гатиной, И. Надирова и Ф. Урманчеева.

На разработку вопросов структуры и содержания первого выпуска путеводителя повлияли специфика национального фольклора, современное состояние российской этномузыкологии в целом и в особенности региональной. Он состоит из двух блоков: таблицы описей компакт-дисков музыки татар Саратовской области (основная часть) и вспомогательных указателей. В каждый из них входят восемь разделов. Автор данного путеводителя разработала форму электронного каталога компакт-дисков из 13 колонок. Ее структура такова: 1) «№ дорожки – образца – катушки»; 2) «Название и первые слова песен»; 3) «Жанр»; 4) «Вид музыки / литературы / состав исполнителей»; 5) «Автор»; 6) «Исполнитель»; 7) «Этнос / язык»; 8) «Место записи / район происхождения»; 9) «Дата, вид записи»; 10) «Собиратель»; 11) «Время звучания: общее / образца»; 12) «Качество записи»; 13) «Примечания». Но в данном путеводителе их количество уменьшено до восьми, что связано с его локализацией. Убраны разделы, в которых повторяются одни и те же сведения (собиратель, год и географический разрез) или в них представлена небольшая по объему информация. Все составляющие описи можно разделить на три группы: 1) сведения, касающиеся документирования записей, вопросов технического характера; 2) информация о произведениях; 3) данные об исполнителе и фольклористе (собирателе). Найти фольклорный образец в звуковой коллекции в целом и на определенном файле помогает навигаторская функция каталога. Проблемы научно-исследовательского плана возникли в связи с вопросами выявления первоисточника некоторых фольклорных образцов, определением их жанра, установления возможного автора

произведения, поиска в фонофонде вариантов песен, записанных как в данной экспедиции, так и в других, а также публикаций нотного и вербального текста. Кроме того, качество записи, неполное оформление так называемого «паспорта» звукового материала потребовали уточнения текста и содержания фольклорных образцов, их информаторов. Содействие в прояснении этих вопросов оказали частично опубликованные и рукописные материалы отчетов фольклорных экспедиций, находящиеся в учреждениях – фонодержателях или в личных архивах участников этих поездок. Создание каталога выявило острую необходимость в различных справочниках, указателях по татарскому фольклору. В связи с этим пришлось параллельно заняться их составлением, которое также стало одним из методов решения указанных выше проблем. Несколько таких работ было выполнено на основе публикаций расшифровок народной музыки М. Нигмедзянова. Особое внимание в связи с этим было уделено его первому нотному собранию фольклорных образцов под названием «Татарские народные песни». Трудности с определением жанра записанных фольклорных образцов, возникли прежде всего из-за того, что его исследование в региональной этномузыкологии приостановилось. Пока еще не выработан единый принцип рассмотрения этого явления. В некоторых образцах татарского народного творчества, например, байта встречается такое значительное различие между поэтическими и музыкальными компонентами (которое особенно усилилось с течением времени), что позволяет фольклористам соответствующих специальностей отнести их к разным жанрам. Вербальный текст произведения, в основном, имеет определенное содержание и структуру, соответствующие специфике этого жанра, а мелодика наоборот – часто весьма разнообразная. Это приводит филологов и музыковедов к несовпадающим трактовкам байта. Так, например, текст песни «Абдильман купец» в публикациях филологов встречается в разделе «Историческая песня», а у этномузыкологов отнесена к байту. Неопределенный статус имеет обозначение «свадебная песня». Фактически в ее названии содержится только указание на условия, в которых данный фольклорный образец исполняли. Но по особенностям музыки она может принадлежать к самым разным жанрам. Для внесения в каталог жанрового обозначения звукового артефакта использовался ряд критериев. В качестве основополагающего момента выбрано название произведения, нередко

совпадающее с определенным фольклорным термином. Его озвучивал исполнитель или этномузыколог М. Нигмедзянов в процессе записи, либо собиратель зафиксировал надпись на коробках магнитных катушек. В случаях полного отсутствия такой информации изучались нотные публикации аналогичных или близких примеров (музыкальных и поэтических), проводился анализ интонационных и текстовых особенностей фольклорного материала.

Указатели второй (вспомогательной) части путеводителя оформлены в алфавитном порядке (за исключением последнего): 1) «Заглавия фольклорных образцов»; 2) «Первые слова текста песен»; 3) Жанры песенного и инструментального народного творчества»; 4) «Музыкальные источники (народные песни, авторские произведения)»; 5) «Исполнители»; 6) «География мест записи и происхождения (бытования) фольклорных образцов»; 7) «Имена деятелей культуры, встречающиеся в примечаниях таблиц»; 8) «М. Н. Нигмедзянов – собиратель фольклора татар Саратовской области». В последнем (из перечисленных) разделе приведены некоторые факты о деятельности этномузыколога, дана краткая характеристика его вклада в музыкальную науку Татарстана и обширный список опубликованных трудов. Составление тематических указателей исходило не только из контента материалов, но и значимости их для пользователей различных специальностей, прежде всего – фольклористов. Так как автор стремился к научному описанию рукописей, то в процессе создания книги была проведена аналитическая работа (с использованием методов сопоставления, сравнения) по персональным данным информаторов (ФИО, годы и место рождения), населенным пунктам Саратовской области (на татарском и русском языке), комментариям, произведениям татарских композиторов, писателей и поэтов, а также сведениям о фольклорных песнях других народов, аналоги которых обнаружены в записях. Сличение фольклорного образца с авторским текстом в некоторых случаях выявило необходимость проведения серьезной исследовательской работы в данном направлении. Контент каждого из этих указателей вполне может стать объектом автономного исследования. Сведения об экспедиции 1963 года, записях информантов, рожденных во второй половине XIX века, восполняют пробел в изучении истории татарского музыкального фольклора. Алфавитные указатели первых слов или строк песен, источников

музыкального и поэтического текста в путеводителе необходимы фольклористам при анализе различных публикаций или собственных экспедиционных записей для выявления оригинальности или вторичности рассматриваемых материалов.

Заключительные разделы путеводителя – это «Нотография», «Дискография» и «Библиография», а также два приложения (нотные примеры и компакт-диск по фольклору татар Саратовской области). Издания, посвященные вопросам создания каталогов и путеводителей, связанные с историей, этнографией и культурой Саратовской области в целом и, в частности, татар этой местности представлены в разделе «Библиография». Надо отметить, что пока издано очень мало примеров фольклорного наследия татар данного региона, как поэтического, так в особенности музыкального (всего лишь пять нотных примеров). Участники экспедиции опубликовали их в 70–80-х годах прошлого века. Сам М. Нигмедзянов издал расшифровки только четырех песен. Причем некоторые из них (№№ 2 и 3 в приложении) он причислил к образцам народного творчества пензенских татар. Это произошло из-за того, что этномузыколог в процессе записи всегда обращал внимание на происхождение исполнителей. В данном случае его информант оказалась уроженкой села Суляевка Пензенской области. Несмотря на это, в приложении путеводителя приведены примеры всех его нотаций. Такое решение принято в связи с тем, что данные песни встречаются в репертуаре жителей этого края, их записи находятся в комплекте фонофонда татар Саратовской области. Значительно позже появилась нотировка баита о семи девушках этномузыколога Н. Альмеевой, которая в свое время работала в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Но она опубликовала только один куплет вербального текста этого произведения, т. е. он представлен не в полном виде. Путеводитель в определенной мере заполняет имеющуюся лакуну в изданиях произведений фольклора татар Саратовской области благодаря приложению: компакт-диск, состоящий из 31 номера (29 песен и 2 наигрыша на саратовской гармонии). При выборе произведений учитывалось качество оцифровки. Были отобраны образцы разнообразные в жанровом, интонационном и тембровом отношении, демонстрирующие специфику репертуара, запаса слуховых впечатлений (полученного не только в этой местности) и исполнительской манеры информантов. Включены песни, широко распространённые среди мишар разных

регионов России («Купец Абдульман», «Тюбетейка»), а также созданные и особенно популярные именно в этой местности. С целью показа своеобразия репертуара, уникальности некоторых примеров в мультимедийный сборник введены образцы фольклора, записанные в Саратовской области от исполнителей, чье происхождение связано с другими регионами, например, с пензенским краем («Баит о Хадиче», «Зеленый лист на воде», «Белая береза») или услышанные ими в иных населенных пунктах, в частности, в Москве («В лавке казанских богачей»). Весь звуковой материал компакт-диска является источником для исследования особенностей музыкальной культуры татар Саратовской области и мисар в целом, отдельных образцов песен, межнациональных связей в народном творчестве. Материалы приложения будут интересны не только специалистам, но и любителям народного творчества, этнографии, т. к. в них включены неизданные до сих пор образцы фольклора татар Саратовской области.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов В. Н. О звуковом культурном наследии народов России в звуковых архивах Вены и Берлина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 6. – С. 243–247.
2. Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора. Материалы Международной научной конференции (16–18 ноября 2011 г., Москва) / Сост.: В. Л. Кляус, Е. В. Миненок; под ред. В. М. Гацака. М.: ИМЛИ РАН, 2012. – 252 с.
3. Синеокий О. В. Фонодокумент и фоноархив: некоторые актуальные вопросы социокоммуникационного свойства // Человек и культура. – 2017. – № 3. – С. 62–81.
4. Юнусова Г. Ф. Записи музыкального фольклора татар Саратовской области в фонде Академии наук Татарстана // Фольклор Большой Волги: сб. науч. ст. – М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. – С. 505–512.
5. Юнусова Г. Ф. Фольклор татар Саратовской области: Путеводитель по фондам Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ч. 1. Материалы аудиофонда. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – 152 с.
6. Юнусова Г. Ф. Электронный каталог фоноархива Академии наук РТ // Эхо веков. – 2017. – № 3/4. – С. 312–319.

II. ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА

Статьи (аналитические и обзорные)

ТУКАЙ И РУССКАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Более века минуло с того дня, как знаменитый татарский поэт Габдулла Тукай покинул этот мир, не дожив до своего 27-летия 11 дней. Но его творчество до сих пор до конца не изучено. Исследование вопроса, непосредственно не связанного с наследием поэта, позволило автору этих строк попутно раскрыть тайну еще одного произведения Тукая. А началось все с того, что при знакомстве с книгой по культуре детства Тюменской области внимание сразу же привлекли первые строки произведения под названием «Колыбельная. Луна и солнце», преподнесенного в качестве фольклорного образца:

В гималайских горах золотая
колыбель.
Каждый вечер солнышко спать
спускается туда.

С одной стороны в ней задействованы традиционные для песен убаюкивания образы золотой колыбели и несколько позднее луны. Но есть и не типичные: это, прежде всего, Гималайские горы. Нечасто встречается также в татарских колыбельных песнях последовательное развертывание сюжета. Не только начало рассматриваемого стихотворения, но и его содержание в целом показалось очень знакомым. Дальнейшая проверка подтвердила литературную природу происхождения этой колыбельной и выявила автора – Г. Тукая, стихотворение которого как раз и называется

«Луна и Солнце» («Ай һәм кояш»), правда, без указания жанра убаюкивания. Фактически публикации народного варианта и авторского оригинала на татарском языке совпадают. Вот как выглядит это стихотворение Тукая в художественном переводе С. Олендера:

На Гималаях в колыбели золотой
Спит солнце ясное вечернею порой.
И ветер тихий от него не отойдет,
Лелеет сон его всю ночь напролет.

А чуть проснется солнце, ветер засвистит
И о приходе утра всех оповестит.
Вот пролетает он по всем краям опять.
«Скорей вставайте! – говорит он. – Хватит спать!»

Лишь только солнце покидает колыбель,
Ложится месяц, младший брат его в постель.
И в колыбели золотой – звезда к звезде –
Созвездья дремлют, словно птенчики в гнезде.

Спит крепко месяц до заката, а потом
Вновь улыбается земле своим лучом.
По-братски солнце чередуется с луной,
И свет их дружеский сияет над землей.

Приведенная выше запись словесного текста в качестве объекта народного творчества неудивительна, т. к. стихотворения поэта нередко поются на определенные мелодии, стали народными песнями. Но на этом открытия еще не закончились. У этого произведения Тукая обнаружился источник – «Колыбельная песня» Александра Митрофановича Федорова (1868–1949). Известный в конце XIX – начале XX веков литератор (поэт, прозаик, драматург и переводчик), удостоенный за свои сочинения Пушкинской премии – высшей награды Петербургской Академии наук. В немногочисленной литературе об А. Федорове всегда любят отметить, что он находился в дружеских отношениях со многими деятелями русской культуры: М. Горьким, И. Буниним, В. Немирович-Данченко, К. Бальмонтом, А. Куприным и другими. Его произведения издавали не только отдельными книгами, но и в виде собрания сочинений в семи томах. В Советской России, к сожалению, творчество Федорова получило негативную оценку и его имя постепенно ока-

залось забытым (в справочниках даже не указывали дату смерти) из-за эмиграции в Болгарию в 1920-м году. Решение об отъезде из страны было принято А. Федоровым внезапно. Он оставил здесь свою жену и сына, хотя не предполагал, что надолго. Такая импульсивность, стремительность в плане совершения поступков, коренным образом менявших его жизнь, видимо, была всегда свойственна литератору. Так в юности за два месяца до окончания обучения он оставил ремесленное училище, поссорившись с его директором. Затем последовало тяжелое пулевое ранение в результате попытки самоубийства. А. Федоров занимался частными уроками, стал актером и странствовал с театром, сотрудничал с газетами. Во многом такая жизнь – из-за раннего предоставления самому себе: А. Федоров оказался круглой сиротой в 11-летнем возрасте.

В Советском Союзе опубликовали лишь часть его переписки с И. Буниным и роман «Степь сказала». Интерес к нему в нашей стране возродился совсем недавно. В печати появилось несколько статей, посвященных А. Федорову, защищена диссертация. Все это можно расценивать как первые шаги в деле изучения творчества литератора. Основательное же исследование его произведений еще предстоит. В этой статье хотелось пусть и в небольшой мере воздать должное поэту А. Федорову.

Практика перевода – точного и вольного, а также создание собственных поэтических произведений по мотивам стихотворения другого автора получила большое распространение в XIX и в начале XX века среди представителей разных народов, в т. ч. и татарского. Особенно ярко это проявилось, пожалуй, в творчестве Тукая. У него немало сочинений, чье создание вдохновлено шедеврами инациональных авторов. Первое место в этом ряду занимают произведения русских творцов. Но и обращение к произведениям зарубежных поэтов (кроме восточных) обычно было у Тукая опосредованным – через переводы или «вольные» интерпретации их русскими литераторами. Поэтому перу разных исследователей наследия поэта принадлежат книги, диссертации, прежде всего посвященные рассмотрению темы «Тукай и русская литература». Но до сих пор и она все же полностью не раскрыта. Проблема заключается в том, что исследователи и комментаторы творчества Тукая не знают всех авторов и их произведения, к которым он апеллировал. Тукай, как и многие поэты его эпохи, или вообще не указывал

источник своего вдохновения, или его не конкретизировал, ограничиваясь ремарками: «русчадан» («с русского»), «Лермонтовдан» («Из Лермонтова»). Создалось также впечатление, что не всем произведениям Тукая уделяется одинаково должное внимание, особенно – адресованным детям. Именно в связи с ними возникли вопросы к некоторым комментариям в начатом недавно академическом издании собрания сочинений поэта. На данный момент вышли в свет первые два тома из запланированных шести. Кроме оригинала стихотворения «Луна и солнце», не отмеченного в комментариях, вызвало в них сомнение на указание поэта А. Майкова как автора первоисточника произведения «Эш беткэч уйнарга ярый» («Кончил дело – гуляй смело»). Действительно, составители правильно отметили, что Тукай опирался на образец под названием «Кончил дело – гуляй смело» из хрестоматии «Родное слово» К. Д. Ушинского. Но если внимательно посмотреть дореволюционные, а затем и советские издания этого сборника, то обнаружим, что указанный оригинал с пометкой «с немецкого» опубликован под инициалами «Л. М.». То есть на самом деле «Кончил дело – гуляй смело» принадлежит не А. Майкову, а является переводом с немецкого языка, выполненный Львом Модзалевским (известный русский педагог, директор гимназии и училища, воспитатель детей великого князя Михаила Николаевича), который принимал участие в составлении хрестоматии К. Ушинского. Список принадлежащих ему произведений в «Родном слове» (среди них и «Кончил дело – гуляй смело») напечатан как в этой хрестоматии, так и в других изданиях, подготовленных самим Л. Модзалевским, а также анализаторами его деятельности. обстоятельная статья под названием «Л. Н. Модзалевский как детский поэт» за подписью Н. Н. Бахтина появилась в 1910 году в «Журнале Министерства Народного Просвещения». В ней автор называет оригинал, с которого сделан перевод и предостерегает от попыток считать Майкова создателем этого произведения. Вот как он об этом пишет: «Стихотворение в подлиннике, с которого оно переведено Модзалевским, принадлежит довольно известному немецкому поэту Роберту Рейнику (1805–1852), у которого оно озаглавлено «Die Versuchung» и начинается со словами: «Gar emsig bei den Büchern ein Knabe sitzt im Kämmerlein». Конечно, нельзя приписывать его Майкову, как это делает г-жа Лукашевич в своей хрестоматии, но и Рейника забывать

не следовало бы». Хотелось бы еще добавить, что К. Ушинский начинал иногда создавать какое-то произведение сам, но не доводил его до конца (видимо из-за нехватки времени), перепоручая это Л. Модзалевскому. Вероятно, так произошло и со стихотворением «Кончил дело – гуляй смело», т. к. в издании «Родного слова» 1949 года помещена фотография черновика данного произведения за подписью К. Ушинского. В связи с Л. Модзалевским хотелось бы напомнить, что с его произведением «Мотылек» связано создание Г. Тукаем еще одного стихотворения – «Ребенок и мотылек» («Бала белән күбәләк»). Впоследствии оно получило большое распространение в качестве популярной песни в татарской детской среде.

Тукай создал для юных читателей несколько поэтических циклов. Стихотворение «Луна и солнце» вошло в один из них, получивший название «Развлечения для детей» («Балалар күңеле»). Половина из 21 произведения этого сборника является переводом на татарский язык сочинений русских поэтов: Плещеева, Майкова, Никитина, Туманского, Федорова, Модзалевского, Познякова. Среди них есть очень известные по творчеству Тукая произведения, как, например, уже упомянутое выше стихотворение «Ребенок и мотылек».

Оригиналом для создания стихотворения «Луна и солнце» для Тукая как уже было отмечено, явилась «Колыбельная песня» А. Федорова. Она еще пока не стала объектом специального изучения со стороны филологов. А в ней не все так просто, как порой кажется некоторым по отношению к произведениям данного жанра. На стихотворение есть лишь только ссылка, правда, в самой значительной работе в нашей стране по этим образцам поэзии пестования – «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе» В. Головина. Автор упоминает ее в ряду литературных колыбельных, в которых есть образы небесных светил. Впервые это стихотворение А. Федорова было напечатано в детском журнале «Родник» в 1904 году. Фактически оно состоит из трех произведений, отделенных друг от друга точками:

Засыпай, сынок, засыпай
 О, усни, мой малютка, усни.
 Пусть таинственный ветер качает
 Колыбель твою нежно в тени.
 О, усни, мой малютка, усни.

...

Усни...Усни...
Над твоей головкой сонной
Свод уборный, свод зеленый.
Ручки, ножки протяни.

Усни...Усни...
Ветер веточки качает,
Ветер мальчика ласкает.

Усни...Усни...
И цветы звенят так нежно,
Беззаботно, безмятежно.
Усни...Усни...

...
На вершине Гималая
Колыбелька золотая.
Солнце ветер сторожит.
Только солнышко проснется,
Ветер вольный встрепетается
И несется всем сказать,
Что пора уже вставать.
В колыбель вместо брата,
Месяц ляжет до заката,
И звезда, прильнув к звезде,
Спят, как птенчики в гнезде.
Ветер был им всем слугою,
А теперь перед другою
Колыбелькою стоит:
В колыбельке мальчик спит.
Солнце, звезды, месяц нежный
Пусть уснут в выси безбрежной,
Ветер здесь на страже ждет, –
Не отец ли там идет.

В. Головин в своей монографии приводит стихотворение А. Федорова, ссылаясь на публикацию в журнале «Родник». На самом же деле в его работе напечатан более поздний вариант. Предпринятое автором данной статьи изучение других книг поэта показало, что в дальнейшем его «Колыбельную песню» в таком виде, как в журнале, больше не издавали, например, в сборниках «Песни земли» (1909), «Мой путь» (1911). Сократили первые два стихотворения, оставив только третью часть о луне и солнце.

В этом разделе изменению также подверглись заключительные четыре строки. Именно такая публикация «Колыбельной песни» А. Федорова содержится в книге В. Головина. Вот так выглядит замена последнего четверостишия:

Звезды, месяц одинокий
Пусть уснут в выси глубокой.
Здесь на страже ветер мой,
Уходи ты, волк домой!

Во всех трех частях колыбельного цикла А. Федорова есть один общий персонаж, которого он называет «малютка», «мальчик», «сын». Здесь поэт явно имел в виду своего единственного сына, которому в пору написания «Колыбельной» было 7 лет. Виктор Александрович стал художником под влиянием отца, увлекавшегося живописью и державшего в связи с этим художественное ателье на своей даче под Одессой, которую посещали многие деятели русской культуры. В. Федоров в определенной степени повторил судьбу своего отца в плане эмиграции: он уехал в Румынию, где работал художником-оформителем спектаклей оперного театра в Бухаресте. В. Федоров был дважды арестован. Сначала это произошло в 1920-м году в Одессе. История подпольной офицерской организации города, ее заговорщики, в том числе и В. Федоров, нашли отражение в романах «Уже написан Вертер», «Трава забвения» писателя Валентина Катаева, который также принимал в этом участие. Способствовал освобождению В. Федорова Г. Котовский – в знак признания за оказанную аналогичную помощь со стороны его отца, сумевшего в 1916 году добиться отмены смертной казни этого деятеля. Благодаря своим успехам на военном поприще Г. Котовский имел огромный авторитет и популярность, а отсюда – и возможность влиять на принятие важных решений. Свидетельства его значимости для советской России сохранились до сих пор. Он – один из трех людей в нашей стране (кроме В. Ленина и хирурга Н. Пирогова), чье забальзамированное тело находится до сих пор в специально построенном для этого собственном мавзолее. Но вернемся к рассказу о судьбе В. Федорова. После взятия Бухареста Советской армией во время Второй мировой войны он вновь был арестован, препровожден на родину, где и скончался годом раньше своего отца в заключении в лагере под городом Мариинском.

Отдельные атрибуты «Колыбельной песни» А. Федорова органично вписываются в контекст, как русской, так и восточной культуры. В первом случае их надо рассматривать на более широком фоне, учитывая не только литературные, но и политические, исторические особенности России определенного временного этапа. Есть некоторые элементы, объединяющие это произведение с фольклорной колыбельной песней русского (и не только) народа. Это находит проявление в структуре, образном мире. В свое время филолог А. Мартынова выдвинула понятие «колыбельный спев» по отношению к колыбельной песне, имея в виду, что поется не один, а много напевов, прежде чем ребенок заснет. Так и стихотворение А. Федорова состоит из трех в принципе самостоятельных поэтических сочинений, составляя своего рода колыбельный цикл. Некую близость можно обнаружить в содержании, структуре первых двух разделов. Среди образов, характерных для народной колыбельной – это волк, которого прогоняют, месяц, золотая колыбель. Небесные светила, по мнению В. Головина, чаще фигурируют в профессиональных колыбельных. Он приводит в своем исследовании в связи с этим примеры из поэзии разных авторов. Хотелось бы добавить в его список еще одно стихотворение, на наш взгляд близко стоящее к рассматриваемому произведению А. Федорова. Оно принадлежит перу Я. Полонского и носит название «Солнце и Месяц», хотя по жанру и не является колыбельной.

Образ Гималайских гор притягивал не только А. Федорова. Конечно, в первую очередь здесь всплывает имя Н. Рериха. Горы, не только Гималайские, но и Кавказа, понятие о камне в связи с христианством, поиски арийских корней праславянских племен интересовали различных представителей русской культуры. Об этом и сегодня ведется разговор. Вероятно, что сюжетная основа «Колыбельной песни» А. Федорова, связанная с Гималаями, находилась в русле аналогичных поисков (на духовном и физическом уровне) и размышлений русской интеллигенции с их интересом к востоку в целом. Неслучайно одной из ярких работ А. Федорова в качестве переводчика считается поэма «Свет Азии» англичанина Эдвина Арнольда, представляющая собой стихотворное изложение основ буддизма. Можно предположить, что и путешествия А. Федорова по странам Востока (Индия, Китай, Япония, Египет, Греция и Турция), предпринятые именно накануне написания ко-

лыбельной, оказали воздействие на ее создание. А очерки об этих странствиях впервые опубликовали в один год с «Колыбельной песней» и в том же журнале «Родник». А. Федоров встречался с представителями восточных народов и в самой России. Он некоторое время жил в Уфе. С Башкирией связан сюжет его романа «Степь сказалась», в котором нашли отражение фольклорные явления, весьма интересные для современного читателя. Может быть, башкирские и татарские песни убаюкивания тоже повлияли на его «Колыбельную песню». Во всяком случае, формула «засыпай, усни» пульсирующая в двух ее первых произведениях, очень типична для образцов поэзии пестования татар, тем более что, как известно, они составляли (и составляют) большой процент населения Башкирии. Отметим в связи с Башкортостаном и благотворительную деятельность А. Федорова. Для голодающих в Уфимской и Самарской губерниях в 1901 году он организовал столовые. Рассказу о голоде в Поволжье писатель посвятил роман «Земля».

Тукай, создавая свое стихотворение «Луна и солнце», по всей видимости, опирался на сокращенный и измененный вариант «Колыбельной песни» А. Федорова, т. к. он воспользовался только повествованием о Гималаях. Это не единичный случай обращения татарского поэта к его наследию. На следующий год после публикации «Луны и солнца» Тукай вдохновился его «Рассветом». Это стихотворение было напечатано в том же сборнике «Песни земли», что и «Колыбельная песня». Так появилось на свет стихотворение «Жэйге таң хатирәсе» (Федоровтан мокътәбәс) – «Воспоминание о летней заре» (По Федорову). Между этими и другими стихотворениями Тукая, в основе которых лежат сочинения разных авторов, есть некий общий момент. Поэт, как правило, меняет концовку произведений, делая заключительную фразу главной, подводящей не только итог сказанному, но и передающей его основную идею. Такой принцип строения характерен для басен, которые Тукай любил и нередко обращался к их образцам в творчестве Крылова. Симпатию к этому жанру усиливала его склонность к сатирическому показу окружающей действительности. Неслучайно среди его псевдонимов, которыми он подписывал свои сочинения – «Шурале», «Очень злой». В стихотворении «Луна и солнце» Тукай также использовал метод изменения завершающей фразы. Он сделал акцент на братском союзе, дружбе луны и солнца.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что, к сожалению, исследователям творчества Тукая пока не удалось отследить все образцы русской поэзии, к которым обращался творец. Для ликвидации этого пробела необходимо выявить круг чтения Тукая, проштудировать публикации, появившиеся, прежде всего во временных границах его жизни, особенно периоду. Это важно, т. к. не все стихотворения поэтов его эпохи выдержали испытание временем, а потому и не вошли в последующие издания. Кроме того, некоторые литераторы из-за революционных событий в России начала XX века оказались в опале: кто-то подвергся репрессиям, другие эмигрировали, а их имена и творчество постарались предать забвению, как уже было отмечено в отношении А. Федорова. Обязательно надо внимательно просмотреть сборники сочинений тех авторов, чьими трудами Тукай уже воспользовался. У него обычно не бывает единичных обращений к творчеству того или иного поэта. На пути выявления источников произведений Тукая, особенно созданных для детей, исследователей его наследия наверняка еще ждут открытия.

Звезда Поволжья. – 2015. – 15–22, 22–29 янв.

ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА НАРОДНОЙ ПЕСНИ НА СЛОВА Г. ТУКАЯ

Хотя со дня смерти великого татарского поэта Г. Тукая прошло уже более ста лет, но до сих пор не составлен полный список народных мелодий на слова поэта и их нотировок. Один из способов их выявления – это указание на распевание стихов поэта им самим или другими лицами в воспоминаниях людей, повстречавших его на своем жизненном пути. Другое направление поиска, позволяющее получить представление о реально звучащей музыке, связанной с творчеством Г. Тукая, – аудиозаписи фольклорных экспедиций, хранящиеся в различных учреждениях. Такой материал имеется и в фонде Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. В данной статье внимание уделено вербальному и музыкальному тексту одного из образцов этого фонофонда.

В аудиозаписях удалось найти песню «Хайлыим, хайлыим хайларга...» с поэтическим текстом Г. Тукая. Это произведение

было напечатано в 1909 году в журнале «Яшен» без подписи и под рисунком, в карикатурном виде изображавшим издателя газеты «Бяэнелхак» («Разъяснение истины») А. Сайдашева и его сотрудника поэта С. Рамиева вместе с певицей Марьям Искандеровой с которой он иногда пел дуэтом. В сатирическом по содержанию стихотворении Г. Тукай в ироническом плане высказывался о трех упомянутых выше своих современников в связи с их деятельностью. Он награждает этих деятелей как в этом, так и в других своих сочинениях, резкими, иногда довольно грубоватыми эпитетами (порой не всегда оправданными и справедливыми). Ко времени публикации стихотворения, от издания «Бяэнелхак» осталось только приложение – газета «Казан мөхбире» («Казанский корреспондент»), в редакции которой С. Рамиев работал, печатая фельетоны, направленные против журналов «Яшен» («Молния»), «Әлислах» («Реформа») и их сторонников. Один из его псевдонимов был «Музей сторожы» («Музейный сторож»), которым Г. Тукай воспользовался в рассматриваемом произведении для придания личности С. Рамиева еще более уничижительного оттенка.

В самом начале рассматриваемой народной песни, записанной этномузыкологом М. Нигмедзяновым в 1961 году в Волгограде, встречаются строки из первого раздела указанного стихотворения «Хайлым...» Г. Тукая. Во второй же куплет включен фрагмент из цикла «Деревенских песен», на текст которого филологи не обращают внимания, т. к. Г. Тукай составил его, в основном, из фрагментов своих предыдущих первых пяти стихотворений того же названия («снопов» – так называл их поэт в подзаголовке). Новыми среди 26 двестишый последнего цикла являются всего четыре. Вероятно, по этой причине, составители сборников произведений Г. Тукая не включают данное стихотворение в основной текст изданий, а печатают только в примечаниях к пятому циклу. Они, видимо, не считают такое произведение самостоятельным продолжением «Деревенских песен», хотя его скомпоновал и опубликовал сам поэт. Одно из новых двестишый вошло в текст народной песни, записанной в Волгограде, в качестве слов второго (заключительного) куплета:

Актыр пәке саплары, күктер пәке саплары;

Алтмыш биштә, жйтмеш биштә кызның матур чаклары [2, с. 352].

С учетом огласовки вербальный текст фольклорной песни представляет собой следующий вид:

Хайлуй, хайлуйм хайларга
Без керештек байларга.
Эстурожлыкка ялландык
Чәйдәш абзыкайларга.

Акту пәке саплары(й),
Күктер пәке саплары(й).
Алтмыш биштә, житмеш биштә
Кызның матур чаклары(й).

Первую строку стихотворения литературовед Х. Миннегулов трактует как «гажәпләнәм гажәп хәлләргә» («удивляюсь я удивительным явлениям») [3, с. 229]. Этот перевод вызвал сомнения, т. к. Г. Тукай в несколько измененном виде (с добавлением, например, слога «ми» к слову «хайлуйм») использовал те же начальные строки и в других своих сатирических произведениях, например, в стихотворении «Кушмый ишәк жырлуй» («Кушмый ишак поет»):

Хай михайлуйм хайларга, без керештек байларга;
Мөселманнарны саташсыз чәчле абзыкайларга [2, с. 161].

Поиск близких по звучанию к слову «хайларга» понятий из других языков (башкирское «һайлау», монгольское и китайское «хайлар», русское «хай», «хайло») не привел к удовлетворительному результату. Пришлось сделать вывод, что начальная строка рассматриваемого стихотворения представляет собой игру звуков, не имеющую определенного смысла. В творчестве Г. Тукая встречаются разные ее проявления, в частности, и в виде замены слогов: вместо, например, «чәй» – «мәй»:

Тулган шәһәр чәйханәсе,
Чәйханәсе, мәйханәсе [2, с. 101].

Хотелось бы обратить внимание на способы работы Тукая с текстом народных песен. Это может быть довольно точное включение фольклорного материала, вкрапление отдельных оборотов, либо создание собственных строк по его мотивам. В случае с народной песней «Хайлуйм...» видно, второй ее куплет представляет

собой точное извлечение из народной песни. В частности, такое четверостишие, в несколько трансформированном варианте было опубликовано в одном из серийных изданий «Татар халык ижаты» («Татарское народное творчество») ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова под названием «Кыска жырлар» («Короткие песни»):

Актыр пәке саплары,
Күктер пәке саплары;
Алтмыш биштә, житмеш биштә
Кызның дәртле чаклары [1, с. 300, № 4316].

Надо отметить, что две последние строки в серьезных по содержанию народных песнях попадают и с указанием иных возрастных годов: речь идет о 16–17-летних девушках. В последнем по времени издания собрания сочинений Г. Тукая это стихотворение напечатано как два двустишия с количеством слогов 14-14-14-15. Но, исходя из жанра песни («кыска жыр» – «короткая песня», больше тяготеющая к сатирическому такмаку), ее содержания, следует признать более правильным, пожалуй, распределение на два четверостишия, преимущественно по семь слогов в строке (7-7-8-7). В таком виде оно было опубликовано в предыдущем многотомнике произведений Г. Тукая. Такое количественное оформление строк и слогов поддерживают и некоторые другие филологи Татарстана, например, в уже упомянутом сборнике «Кыска жырлар». Можно причислить к ним также Х. Миннегулова, который в своей заметке об этом стихотворении в справочнике «Габдулла Тукай эсәрләре: сүзлек-белешмәлек» («Произведения Габдуллы Тукая: словарь-справочник»), привел такое же строение его четверостишия, к тому же отметив, что оно создано в духе такмака.

Что касается самой мелодии народной песни «Хайльым», то она не совсем характерна для традиционной татарской народной музыки.

$\text{♩} = 112 < 120$

Хай-льым, хай-льым, хай-лар - га без ке - реш - тек бай - лар - га.

Эс - ту - рож - лык - ка ял - лан - дык Чай - дөш аб - зый - кай - лар - га.

$\text{♩} = 120$

Ак - ту пә - ке сап - ла - ры(й), күк - тер пә - ке сап - ла - ры(й);

Ак - тыр пә - ке сап - ла - ры(й), күк - тер пә - ке сап - лы - ры(й).

Алт-мыш биш - тә, жит-меш биш - тә кыз-ның ма - тур чак - ла - ры.

Инф.: неизвестен. Зап. М. Н. Нигмедзянова. г. Волгоград, 1961 г. Расшифровка – Г. Ф. Юнусовой. Место хранения: Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. CD № 5, дор. 43.

Ее нетипичность проявилась в двух аспектах интонационных оборотов: 1) начальное нисходящее поступенное движение в пределах сексты (гексахорд); 2) последующий восходящий ход по звукам трезвучия. Национальный колорит создается благодаря мordenтовым оборотам, повторам звуков (особенно заключительному троекратному), небольшим распевам, смягчающим прямолинейное движение. Ритмические особенности этой песни также специфичны. На всем протяжении фольклорного образца фактически постоянно выдерживается одна ритмическая фигура: ♪♪♪♪ .

Можно выдвинуть несколько версий по поводу происхождения этой песни в связи с ее музыкальными особенностями. Например, такой принцип композиции, опирающийся на повтор какой-либо краткой ритмической фигуры, характерен для некоторых русских плясок. Возможно, какая-то из них оказала влияние и на создание песни «Хайльым...», тем более, что в начале XX века в татарском обществе стали популярны танцы разных народов. Среди них: трепак и кадрили, полька, краковяк и вальс. На татарском языке распевали песни с мелодиями из некоторых этих танцев. Здесь можно привести в качестве примера репертуар певца К. Мотыгый. Другая гипотеза, вызванная своеобразием песни «Хайльым...», касается ее исполнителя. Хотя о нем сведения не сохранились (паспортные данные песни полностью не были оформлены), однако можно предположить, что и он принадлежал к субэтнической группе татар под названием

«мишари», проживающих в Волгоградской области, от которых М. Нигмедзянов сделал записи в различных деревнях во время той же экспедиции. Возможно, в интонационном пласте рассматриваемого напева нашли отражение особенности народного музыкального творчества именно татар-мишар. Однако, сравнивая данный фольклорный образец с татарскими народными песнями и танцевальными мелодиями, зафиксированными этномузыкологом в сельской местности Волгоградской области, можно заметить, что они резко отличаются от рассматриваемого произведения. Поэтому приходится констатировать, что песня «Хайлы́м...» представляет собой ярко выраженный продукт городской культуры конца XIX – начала XX века, когда на музыкальный строй татарских напевов оказал влияние интонационный мелос, прежде всего, русского народа и народов Средней Азии. Кроме указанных выше танцев, в репертуар татарских певцов начала XX века вошли и другие произведения, либо испытывавшие воздействие музыки иных народов, либо являющиеся ее продуктом (народного или авторского творчества). Среди них такие песни, как, «И-ха-ха трепака», «Ку-ку», «Корсын балам, бу кала», «Голубец», «Гай-да, тройка», «Камаринская», «Крест тяжелый» и т. д. Правильность постулата о песне «Хайлы́м...» в связи с ее интонационными и ритмическими особенностями как о произведении городской культуры, подтверждает и то, что от своего волгоградского информатора, М. Нигмедзянов записал еще ряд своеобразных, а порой и аналогичных по музыкальной специфике песен. Так, например, тот спел со словами Дардменда «Шаулы́й диңгез, жил өрәдер» («Шумит море, воет ветер») на мелодию русской песни «Буря мглою небо кроет». В фонофонде ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова хранятся и другие его песни на слова Г. Тукая, либо с отдельными строками стихотворений поэта (из тех же «Деревенских песен»): «Бэйрәм көе» («Праздничный напев»), «Минһаж» (мужское имя), «Жомга көе» («Напев пятницы»). Есть вероятность того, что Г. Тукай сам сочинил мелодию песни «Хайлы́м...». Недаром в примечаниях к стихотворению отмечают, что данную песню народ до сих пор считает тукаевской [4, с. 347]. Известно, что Г. Тукай при встрече с С. Рамиевым начинал напевать эти стихи, стремясь пристыдить противника. Но здесь может иметь место и другой случай из творческой практики поэта, когда, создавая то или иное свое

произведение, он имел в виду конкретную народную мелодию для его исполнения.

В дальнейшем, вероятно, будут найдены и другие татарские народные песни на слова Г. Тукая, пока еще неизвестные общестественности. Вопрос заключается в том, как их рассматривать: это фольклорные образцы, в которые включены фрагменты произведений Г. Тукая или напевы на стихи поэта с вкраплением строк из народных напевов? Предстоит также разобраться с наследием Г. Тукая как сочинителя мелодий. Предположения по этому поводу музыковедами неоднократно выдвигались, но преимущественно в устных беседах. Пока данная тема до сих пор не исследована. Необходимо также осуществить анализ различных стихотворений Г. Тукая с целью выяснения: строками каких народных напевов он воспользовался. Это расширит наше представление о знании поэтом конкретных фольклорных песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Татар халык ижаты: Кыска жырлар. – Казан: Татар. кит нәшр., 1976. – 392 б.
2. Тукай Г. Әсәрләр: 6 томда. 2 т.: шигъри әсәрләр (1909–1913). – Казан: Татар. кит. нәшр., 2011. – 384 б.
3. Габдулла Тукай әсәрләре: сүзлек-белешмәлек. Казан: Татар. кит. нәшр., 2012. – 480 б.
4. Габдулла Тукай. Әсәрләр: 5 томда. 2 т. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. – 400 б.

Актуальные проблемы современной фольклористики. Вып. 1. – Казань: Ихлас, 2016. – С. 239–244.

ФАТИХ АМИРХАН И МУЗЫКА

В художественной прозе и публицистике, эпистолярном наследии писателя Ф. Амирхана обращают на себя внимание ситуации, наблюдения и заметки, касающиеся различных явлений музыкального искусства. Его современники в своих воспоминаниях свидетельствуют об увлеченности писателя музыкой: посещениях концертов в Казани и Уфе, оперных спектаклей, наличии в доме старого пианино. Фрагменты арий из любимых им опер «Фауст» Гуно и «Демон» Рубинштейна он включил в канву повествова-

ния некоторых своих художественных произведений. Среди них рассказы «Счастливые минуты» («Кадерле минутлар»), в котором в переводе на татарский язык и с растягиванием по ходу напева гласных звучит отрывок арии Зибеля, а также «Мулла пришел поучать» («Хэзрэт үгетлэргэ килде...») с фрагментом арии Демона, но уже на русском языке. Ф. Амирхан завоевал авторитет среди музыкантов своим интересом к этому виду искусства, познаниями в данной области и суждениями о ней. Поэтому, видимо, его назначили председателем комиссии по подготовке оперы «Сания», поставленной в 1925 году, авторами которой стали С. Габаши, Г. Альмухаметов и В. Виноградов. Мандолинист И. Илялов вспоминал, что два первых упомянутых музыканта довольно часто приходили в дом к Ф. Амирхану для показа и обсуждения не только либретто, но и музыкального материала. Не случайно, клавишная партитура данной оперы хранится не только в Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, но и в личном фонде писателя в Национальном музее РТ. Ф. Амирхан оказал влияние на сюжетное завершение оперы. Писатель считал, что она не может заканчиваться гибелью главной героини: представители трудового народа должны оказаться выше богачей. Счастливая развязка в результате и была принята как итоговая. Отметим также, что в публикациях о Ф. Амирхане указывали на давние дружеские отношения, сложившиеся между ним и композитором С. Габаши, которые с детства знали друг друга. Возможно название песни «Томление» («Сагыну»), встречающееся в повести «Фатхулла мулла» («Фэтхулла хэзрэт») навеяно одноименной фортепьянной пьесой С. Габаши.

Все три указанные области литературного наследия писателя как бы дополняют друг друга в плане музыкального искусства. Но полное освещение темы «Фатих Амирхан и музыка» с привлечением всех материалов писателя в рамках одной статьи не удастся. Требуется книжный формат. Только пересказ фрагментов из художественных произведений и других работ Ф. Амирхана, имеющих отношение к музыке, занимает очень большое место. А ведь необходимо рассмотрение их в контексте эпохи, ее музыкальной культуры и биографии писателя. Попутно отметим, что, к сожалению, музыковеды Татарстана уделили недостаточного внимания созданию монографии под названием «Литератор и музыка». Есть

небольшая работа Ю. Исанбет («Муса Джалиль и татарская музыка»), брошюра Р. Исхаковой-Вамбы («Тукай и татарская музыка»), в то время как у других народов, например, в русском музыкознании эта тема нашла отражение в многочисленных исследованиях и указателях.

Ф. Амирхан на страницах своих изданий рассказывал о музыке, связанной с религиозной и светской жизнью. Не конфессиональные произведения представлены в них композиторскими и фольклорными образцами разных народов. В данной статье внимание уделено преимущественно светской авторской музыке, нашедшей отражение в литературном творчестве писателя. Аппелляция к отдельным материалам из его публицистического и эпистолярного наследия, сведениям из записной книжки происходит эпизодически. Тем не менее, поскольку предпринята первая попытка освещения вопроса «Ф. Амирхан о музыке и музыкантах», хотя бы укажем некоторые статьи и письма писателя из четырехтомного собрания его сочинений, имеющие отношение к этой теме. Образцы его музыкально-критической и публицистической деятельности по содержанию представляют собой рецензии («Жырчыларымыз», «Әдәбият кичәсе») и сообщения («Беренче татар операсы язгылып бетү мөнәсәбәте белән»). В эпистолярном же наследии вопросы, касающиеся музыки, затронуты в письмах к его друзьям – И. Аитову и учителю Р. Алуши.

Можно с полным правом утверждать, что музыка в том или ином своем виде присутствует в жизни героев большинства произведений Ф. Амирхана. В своих литературных сочинениях он показывает преимущественно картины городского быта татарского общества начала XX века с присущей ей музыкальной культурой. В этом плане они могли бы послужить своеобразным источником по музыкальному искусству данного времени. Но до сих пор музыковеды ими не воспользовались. В их трудах встречается лишь цитата из рассказа Ф. Амирхана «Сон в канун праздника», которую приводят обычно в связи с постулатом об отсутствии национальной музыки и исполнительских кадров в этот период и соответствующих мечтах по данному поводу представителей передовой татарской интеллигенции. Напомним, что в этом самом раннем произведении писателя, написанном в 1907 году, писатель повествует, в частности, о выступлении на сцене некоего клуба пиа-

нистки, скрипача и певцов-солистов, исполнивших арию из оперы «Ради человечности» («Инсаният өчен»), романс «Забыл ли эти вечера?» («Оныттыңмыни ул кичләрне?») и сонату, принадлежащих перу безымянных татарских композиторов. Скрипач же исполнил собственное сочинение под названием «Горе» («Кайгы»). Но и в последующих других своих литературных произведениях Ф. Амирхан нередко показывает такие же музыкальные ситуации. В связи с этим возникает вопрос: являются ли они художественным вымыслом автора или все же отражением музыкальных реалий того времени? Обращаться ли к ним как к еще одному достоверному источнику информации по музыкальной (прежде всего городской) культуре татар XX века? Ответ можно дать, пожалуй положительный. Его подтверждают воспоминания людей, знавших Ф. Амирхана, факты его биографии и публицистические работы, отчеты различных обществ и учебных заведений (хотя занятия могли вестись и на дому), хроникальные известия периодической печати той эпохи. Таким образом, речь идет о музыке окружающего мира в восприятии татарского писателя. В его литературных произведениях, созданных после рассказа «Сон в канун праздника», добавилась конкретизация некоторых моментов. В частности, уточнено место проведения концертов. Названы клубы: Купеческий, Восточный, Дворянское собрание и другие. Согласно газетным и журнальным сообщениям концертные выступления в них действительно проводились, начиная с 1907 года. Что же касается учебных музыкальных заведений Казани, то в городе начали функционировать музыкальные школы, созданные впервые в 70-е годы XIX века. А в 1904 году на базе одной из них, а именно – школы А. Гуммерта – открылось Казанское музыкальное училище. Сохранились отчеты этого учебного учреждения со списком воспитанников. Первые единичные фамилии татарских учащихся появляются в них в 1907 году. В дальнейшем их количество заметно возрастает. Возможно, что не всех отметили в этих списках, т. к. многие (это касается прежде всего девушек) учились для себя, а не для приобретения диплома, получить который можно было, сдав определенные экзамены, что делали лишь отдельные личности. Владение навыками музицирования считалось желательным для представителей женского пола, чтобы они успешно поддерживали семейный уклад и вели домашнее воспитание. Примерно такой же

норматив знаний и умений, видимо, установили и для татарок. Так героиня рассказа «Познакомились от того, что не были знакомы» («Танымаганлыктан таныштык») сообщает спутнику о своем обучении некоторым предметам: русскому и французскому языкам, игре на рояле, пению, а также рукоделию. Аттестат учебного музыкального заведения стремились получить те, кто планировал работать учительницей музыки. Преобладающее большинство учащихся в Казанском музыкальном училище составляли девушки (разных национальностей, но преимущественно русские). Именно молодые представительницы татарского народа чаще всего фигурируют и в произведениях Ф. Амирхана в качестве сольных исполнительниц на различных инструментах – рояле, гитаре, а также как аккомпаниаторов вокалистам. Вероятно, писатель акцентировал в своих произведениях внимание на девушках-музыкантах по причине того, что он знал о гендерном составе учащихся музыкальных учебных учреждений Казани и хотел видеть также и татарок музыкально образованными и, к тому же посещающими различные концерты. Так в некоторых своих рецензиях, например, в статье «Литературный вечер» («Әдәбият кичәсе (1)») он высказал сожаление об отсутствии среди татарских зрителей литературно-музыкального вечера представителей женского пола. В отчетах Казанского музыкального училища начала XX века напечатаны фамилии таких учащихся-татар, которые проявили себя на музыкальном поприще. Это Халима Терегулова, Вали Апанаев. Безусловно, татарская музыка не входила в программу изучения в учебных заведениях, т. к. первые фактически самодеятельные композиторы только еще начинали создавать свои опусы. А народная музыка педагогов не интересовала. Можно предположить, что в результате этого горожанки из татарских семей, умевшие музицировать, не знали свои национальные мелодии. Такие факты, вероятно, имели место в быту Казани начала XX века и по этой причине, видимо, они нашли отражение в творчестве Ф. Амирхана, в частности, в рассказе «Познакомились от того, что не были знакомы» («Танымаганлыктан таныштык»). Его героиня умела играть только мелодию песни «Тафтиля». Остальной ее репертуар составляли русские романсы и танцы.

Ф. Амирхан продемонстрировал в своих литературных произведениях неплохую осведомленность в области музыкального

искусства, например, знание его жанров, конкретных опусов, инструментов, типов голосов и их характеристик. Она проявилась не только в текстах его сочинений, но и в прилагаемых к ним сносках. В своих произведениях Ф. Амирхан использовал слова арабско-персидского происхождения, которые уже не встречаются в современном языке татар. Но как татарские термины, например, обозначающие различные музыкальные понятия в начале XX века, они до сих пор представляют интерес. Вот некоторые из них: «мизмар» – инструмент; «мусикави» – музыка; «мөкәммәл тәрбияи мусикави» («тулы музыкаль белем тәрбиясе») – полное музыкальное воспитание; «нәгъмә» («көй, моң») – напев, задушевность. Но сочетание «музыка нәгъмәләре» сам Ф. Амирхан в сноске перевел как «музыка парчалары» – музыкальные отрывки. К понятиям, связанных с разговором о религиозных песнопениях, относится «тәгания» («жыр, музыка») – песня, музыка. Это слово иногда всплывает в современной жизни Казани, например, при перепечатке книжной продукции некоторых восточных народов. Обращался Ф. Амирхан и к традиционным классическим музыкальным терминам особенно в связи с танцами.

Пожалуй, особое внимание Ф. Амирхан уделил в своих произведениях вокальному исполнительству. Его отличает разнообразие эпитетов, которыми он характеризует голоса, оттенки исполнения. Иногда писатель таким же образом описывал звучание инструментов: «Гитара в руках Фахрии плачет, подобно ангелу с золотым голосом, задушевым голосом плачет» («Гитара Фәхриянең кулында жылый, алтын тавышлы фәрештә жылаган шикелле, моң вә хәят катыш тавыш белән жылый»)¹. Вокальные голоса звучат в произведениях Ф. Амирхана не только в «живом» исполнении, но и в записях с пластинок. В отрицательной оценке этих музыкальных номеров писатель был единодушен с Г. Тукаем, который тоже негативно отзывался о них. В романе «Посередине» («Урталыкта») Ф. Амирхана в одном из эпизодов повествуется о том, как в одном из домов завели граммофон. Один из персонажей произведения принялся искать среди пластинок записи фрагментов каких-нибудь опер, однако вся имеющаяся музыка была безликой, неважной. Не оказалось ни одной значительной песни. Большинство из них, представленное татарскими такмаками, было спето плохим и испорченным голосом. Надо заметить, что при

прослушивании в концертах татарских певцов, Ф. Амирхан также не мог удержаться от критики. Это касалось, например, выступлений К. Мотыгый. В статье «Наши певцы» («Жырчыларымыз. Театр вә музыка») он оценивает пение четырех исполнителей: уже упомянутого Камиля Мотыгый, Фатха Латыпова, Фатимы Ихсановой и Сатиры Ахмадеевой. Ему не понравился сам голос и «кричащая» манера пения К. Мотыгый. Но больше всего писателя раздражало то, что начало татарских песен было у К. Мотыгый таким, как должно им и быть, но затем он «вбивал» их в русло русских мелодий, исполняя в чужеродном стиле. Исключением явилась только песня «Кара урман» («Дремучий лес»), которую певец, по выражению Ф. Амирхана, не стал портить, ломать и «европеизировать». Подытоживая разговор о К. Мотыгый, писатель заметил, что тому не хватает музыкального воспитания. Ф. Ихсанову Ф. Амирхан вообще посчитал плохой певицей, находящейся ниже всякой критики. А вот Ф. Латыпов и С. Ахмадеева удостоились от него похвал. Отметим прозорливость Ф. Амирхана. Эти последние указанные им певцы, а также Х. Чамаева, упомянутая в позитивных тонах в статье «Весенний праздник – сабантуй» («Яз бэйрәме – сабантуе»), М. Рахманкулова и впоследствии – в советское время – продолжили певческую карьеру в отличии от раскритикованных им других исполнителей. Очень благодарна была Ф. Амирхану певица и композитор Сара Садыкова. Она познакомилась с ним в годы учебы в педагогическом техникуме. С. Габаши, преподававший там ботанику, организовал также хоровой кружок, с участниками которого разучивал созданные им музыкальные номера к пьесам «Тагир-Зухра» («Тагир-Зөһрә») и «Молодой парень» («Бүз егет»). Композитор хотел знать мнение Ф. Амирхана о своих сочинениях. С этой целью он несколько раз приходил к писателю домой, приводя с собой и С. Садыкову для показа этих номеров. Как-то раз Ф. Амирхан напутствовал юную Сару Садыкову следующими словами: «Сара, сестренка, природа дала тебе задушевный, красивый голос. Учителем может быть и человек с некрасивым голосом. А ты пение не бросай»². Значительно позже, уже состоявшись на музыкальном поприще, С. Садыкова, удивлялась провидческому дару писателя. Ведь свое счастье она нашла именно в этой области искусства. Поэтому воспоминания о Ф. Амирхане певица назвала: «Указатель моего пути» («Юл күрсәтүчем»).

Большое место в быту казанских горожан начала XX века занимала танцевальная музыка. Она оказала значительное влияние на репертуар татарских певцов. Литературно-музыкальные мероприятия очень часто завершали различными играми и плясками. Устраивали также отдельно и самостоятельные танцевальные вечера. Их описание Ф. Амирхан включил в некоторые свои художественные произведения: «Сон в канун праздника», «Когда погасло пламя» («Сүнгәч»), «Танцевальный вечер» («Танс кичәсе»), «Хаят». Самым популярным танцем был вальс. Кроме него в прозаическом наследии писателя встречаются названия таких плясовых номеров как казачок, па-д'эспань, а также военные марши «Тоска по родине», «Встречный марш» («Каршылау маршы»). Во время поездки на пароходе в Астрахань Ф. Амирхан, вероятно, слышал популярный в Европе и Америки в конце XIX века и по 30-е годы XX века бразильский танец «Матчиш». Поэтому он включил описание его мелодии в один из своих рассказов, действие которого происходит как раз во время плаванья на пароходе («Танымаганлыктан таныштык»). Интересно, что хореографические па матчиша вошли в современный танец под названием «Ламбада». Движения же танцоров, увиденные Ф. Амирханом в Казани, нередко получали в его произведениях негативную характеристику.

Еще многое предстоит осуществить в плане открытия музыкальной составляющей в художественных произведениях и других работах Ф. Амирхана. Хотелось, чтобы такое исследование, как и некоторые другие в отношении наследия Ф. Амирхана нашли свое продолжение и не заканчивались с проведением юбилейных мероприятий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бер хәрабәдә // Ф. Әмирхан. Әсәрләр: дүрт томда. т. – Казан, 1984. – Б. 154.

² Садыкова С. Юл күрсәтүчем // Фатих Әмирхан турында истәлекләр. – Казан, 2005. – Б. 118.

ГАЛИМДЖАН ИБРАГИМОВ И МУЗЫКА

Галимджан Ибрагимов известен сегодня современному поколению соотечественников, прежде всего, как выдающийся писатель. Между тем его отличало разнообразие интересов, идейных устремлений, которые нашли отражение не только в литературном творчестве и наследии, но и в социально-политической деятельности. Он занимался весьма значительными и важными для общества проблемами, связанные с государственным устройством, просвещением, развитием науки и краеведения. Наряду с этим Г. Ибрагимов уделял внимание явлениям, масштаб которых был не такой большой. К их числу относятся вопросы, касающиеся музыкальной культуры татарского народа. В данной статье попытаемся кратко охарактеризовать тему «Г. Ибрагимов и музыка».

Музыка в жизнь писателя начинает активно входить в пору юношества. В годы его учебы в медресе в конце недели устраивали чайные посиделки шакирдов. Здесь звучали песни «Тафтиляу», «Уел», показывали шуточные номера, в которых учащиеся изображали поющих и танцующих женщин сначала под аккомпанемент такмаков и собственных хлопков, а затем их сменила игра на скрипке. По воспоминаниям современников в таких мероприятиях будущий писатель принимал деятельное участие. Его в связи с этим называли даже «атаманом». По всей видимости, большую часть музыкальных впечатлений Г. Ибрагимова и в дальнейшем составляли фольклорные образцы татар и башкир, преимущественно песни, а также игра на мандолине, скрипке и гармонии. С годами круг вокальных образцов увеличивается за счет появления произведений обличительной, революционной тематики уже не только татар, но и других народов. Сейчас трудно сказать: пел ли их Г. Ибрагимов будучи взрослым. Во всяком случае в домашней обстановке члены семьи (жена) не слышали его вокала. Но во время его встреч с молодежью звучали в их коллективном исполнении песни «Садә» (судя по всему, так называемая «Беренче Садә»), «Марсельеза». Присоединялся ли в эти минуты писатель к данным ансамблям, а также и к другим – в моменты отдыха, например, совместно с Ш. Бабичем, Дж. Абдюшевым и В. Хангильдиным, – точно сказать нельзя. Но вполне вероятно, что это могло иметь место. Зато он охотно слушал исполнение других людей. Так по

его просьбе пел писатель Ф. Бурнаш. В рассказе о нем М. Будаили всего в нескольких строчках ярко охарактеризован этот удивительный человек (также, как и Г. Ибрагимов, подвергнувшийся репрессиям): «Какое бы трудное дело не поручали Ф. Бурнашу, он не выполнял “эх” та не сказав. Работать с ним было легко, весело. Не только по возрасту, но и по своей природе он был молодым, энергичным, озорным, широкой души поэтом. Этими качествами он и Галимджана агу и других «околдовывал». Он хорошо играл на рояле, красиво пел». Также по просьбе Г. Ибрагимова протяжные песни «Агыйдел», «Ашказар», «Мэдинэкэй» исполнял известный впоследствии писатель Ф. Хусни во время ночных лодочных прогулок по реке Деме. Именно ему тогда Г. Ибрагимов поручил организовать развлечения: игры, пение. Ф. Хусни, вдохновленный красотой ночной реки и тишиной, видимо, импровизировал в такие минуты, напевая экспромтом сочиненные поэтические строки:

Тып-тыныч ил, һич исми жил,
Серле, моңды жэйге төн.
Нэкь табигать жиргэ индергән
Бу төннән бар хикмәтен.

Г. Ибрагимов поощрял молодежь, в том числе и своих близких, к занятиям музыкой и содействовал этому. Он пригласил к своей жене Гульсум, обладавшей определенными навыками игры на пианино, мандолине и думбре, педагога по фортепиано. Г. Ибрагимов посоветовал ей научиться играть по нотам: «каждое полюбившееся дело надо освоить как можно лучше и основательней», – сказал он при этом. В медресе «Галия», где Г. Ибрагимов работал учителем, благодаря ему (так считали его ученики, например, С. Кудаш) ввели занятия по музыке. По предложению Г. Ибрагимова на должность педагога был приглашен эвакуированный в Уфу во время Первой мировой войны профессор Варшавской консерватории Вильгельм Клименц. Он организовал хор и струнный оркестр. Впоследствии этот оркестр стал одним из любимых коллективов для уфимской общественности. Шакирды в общежитии имели инструменты и играли на них. Например, тот же С. Кудаш вспоминал, как наигрывал на скрипке мелодию «Ай, былбылым» в дуэте со своим другом – мандолинистом. Г. Ибрагимов, заходивший иногда в это общежитие, и застав учащихся порой в удрученном состоянии,

предлагал им поднять настроение с помощью музицирования на гармонии или мандолине. Медресе «Галия», видимо, было довольно прогрессивным для своего времени. В нем функционировали несколько кружков. Один из самых больших (по составу учащихся) и продолжительных (по времени своему существованию) был кружок под названием: «Национальная мелодия, сцена и литература» («Милли кэй, сэхнэ хэм эдэбият»). Фактически он был организован с момента открытия медресе. Его название неоднократно менялось. В него входили разные объединения: кружки музыки, песни, драмы и фольклора. Члены кружка летом занимались сбором фольклорных образцов (С. Кудаш. Онытылмас минутлар. Беренче дәрестән соң. Б. 99–125). А в это же время в других религиозных медресе посещать театры, кино и концерты, играть на инструментах шакирдам не разрешалось. Например, один из них (Л. Гомер), вспоминая свою учебу в медресе Сатыш Мамадышской волости в 1913 году, отметил, что не было никаких занятий по светским предметам. Более того, не разрешалось читать научные книги, официально печатавшиеся газеты и журналы. А уж о том, чтобы познакомиться с рассказами, стихами и песенными сборниками нельзя было и думать.

Не только народная музыка, но и творчество татарских композиторов интересовали Г. Ибрагимова. Он выступил на сцене со вступительной речью (разные свидетели называли ее то докладом, то лекцией) в день премьеры оперы «Сания», созданной коллективом авторов в составе: С. Габаши, Г. Альмухаметов (сочинители музыки) и В. Виноградов (гармонизатор и оркестровщик музыкального материала). Г. Ибрагимов воспринял это произведение как праздник татарской культуры. Его речь произвела большое впечатление на аудиторию. Текст этого выступления до сих пор не опубликован. Хотелось бы его найти, если он, конечно, существует. Спустя более 30 лет после этого события профессор И. Бороздин, сам некогда написавший рецензию по поводу первого показа оперы «Сания», признавался, что до сих пор помнит выступление Г. Ибрагимова, а также волнение писателя по поводу того, как пройдет дебют спектакля и его искреннюю радость, когда опера получила высокую оценку. И. Бороздин считал, что именно в то время была заложена начальная основа татарской музыки. Следующая опера указанного авторского коллектива фактически появилась

благодаря инициативе Г. Ибрагимова. Дело в том, что С. Габаши задумал вместе с Г. Альмухаметовым написать оперу по пьесе «Бүз егет», к которой С. Габаши ранее создал музыкальные номера и в таком виде театральный спектакль уже был успешно показан на сцене. Во время гастролей музыкантов в Ташкенте и Самарканде при встрече с молодежью, интересовавшейся постановкой оперы «Сания», они поделились своими творческими планами, сведения о которых потом появились в газете «Красное знамя» («Кызыл байрак»). Когда об этом узнали в Казани, то поднялся большой шум. Оба композитора по возвращении в столицу татарской республики были приглашены в Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения), где им заявили, что они самовольно в других республиках посмели сказать, что собираются писать музыку на сюжет прогнившей литературы. Г. Ибрагимов, занимавший пост директора Научного центра в Наркомпросе, позднее также призвал к себе на встречу С. Габаши и Г. Альмухаметова, а также мандолиниста И. Илялова. Отметив, что драма «Бүз егет» возможно и является хорошим художественным произведением, он все же посчитал, что в то время необходимо было создать оперу на сюжет из рабоче-крестьянской жизни. Г. Ибрагимов посоветовал познакомиться в связи с этим с поэмой М. Гафури «Эшче». Музыканты, прочитав произведение М. Гафури, пришли к решению о сочинении музыки на этот сюжет при условии, что автор поэмы сам возьмется за создание либретто. От Научного центра к М. Гафури в Уфу было послано письмо с соответствующим предложением. Поэт ответил согласием. Опера «Эшче» с успехом была впервые показана в 1930 году на сцене Татарского академического театра в Казани, а затем в Москве – во время проведения олимпиады национальных театров. Однако эта опера не стала шедевром татарского музыкального искусства. Основная причина этого, пожалуй, связана все же с содержанием оперы. Трудно найти даже во всей советской музыке удачные сценические произведения на сюжеты из рабоче-крестьянской жизни. Создание по заказу «нужных» сочинений не привело к хорошему результату. Но, возможно, совет Г. Ибрагимова сочинить оперу по поэме М. Гафури, отодвинул на несколько лет репрессивные меры, которые были предприняты позднее в отношении авторов «Эшче». Они привели к расстрелу одного из них (Г. Альмухаметова) и высылки, а затем и ранней кончины другого

(С. Габаши). Опере «Саня» этих композиторов в свое время тоже в этом плане не повезло. Писатель Ф. Амирхан убедил авторов изменить концовку оперы, сделав ее благополучной (счастливой). Он не хотел, чтобы представители богатого сословия взяли верх над бедняками. Получилась развязка, в которой правда жизни была изменена в угоду политическим амбициям. Сейчас можно только посетовать, что не была создана опера «Бүз егет». Знакомство даже с однопольными мелодиями С. Габаши из этой драмы в исполнении Гульсум Сулеймановой сразу же обратили на себя внимание своей оригинальностью звучания, интонационным своеобразием. Завершая обзор темы «Музыка в жизни Г. Ибрагимова», отметим, что кроме упомянутых ранее композиторов, писатель, вероятно, был знаком и с С. Сайдашевым, т. к. известно, что последний наведал его в Ялте.

Г. Ибрагимов и в своем художественном творчестве, а также в статьях («Альбом мөнэсбәте белән бер-ике сүз»), рецензиях («Бөек өмидләр алдында»), этнографических зарисовках («Нугай туе») затевал разговор о музыкальной культуре, прежде всего татарской. Он не пропускал театральные премьеры, в том числе и музыкальные. В своих печатных откликах он рассказывал о сценических произведениях того же С. Габаши (которого он называл первым татарским композитором) и о выступавших в них артистах, в частности, о певице С. Садыковой в роли ханской дочери Сахипджамал из спектакля «Бүз егет» 1922 года. В статье «Перед большими надеждами», автор выразил свое восхищение от ее голоса и артистической игры, отметив, что такое сочетание – проявление новых сил и талантов. Возможно, его оценка дарования юной певицы повлияла на решение руководства республики отправить в 1922 году С. Садыкову на учебу в Московскую консерваторию. В связи с творчеством первого татарского композитора – Ахметсултана Габаши (Г. Ибрагимов в статье указывает полное имя музыканта) писатель отметил, что его песня «Гөлкәем» получила широкое распространение и стала уже народной, а мелодии его арий, хоров и танцев из трагедии «Тахир и Зухра» люди с любовью слушают повсеместно. Он сделал очень важный вывод, к которому, к сожалению, не прислушались: «Задача революционных организаций заключается в том, чтобы этой, пришедшей в наш мир новорожденной звезде, придать особое значение, ради

художественного искусства открыть ей широкую площадь, чтобы она не погасла, чтобы свет и труды ее распространялись». В музыке драмы «Бүз егет» Г. Ибрагимов услышал близкие и родные нам звучания дух Востока. Это то, за что фактически С. Габаши обвинили позднее в музыкальном национализме (оформленном под термином «габашизм») и он был вынужден уехать из нашей республики.

В художественных произведениях Г. Ибрагимова – рассказах, драмах и романах – встречаются различные эпизоды, связанные с музыкой. Особенно много их, пожалуй, в романе «Молодые сердца» в связи с глубокой увлеченностью главных героев этим видом искусства. Персонажи рассуждают о значении музыки в жизни человека, ее свойствах. Писатель обращает внимание на то, как по-разному татарский слушатель воспринимает произведения своего народа и инонациональные. Можно выделить несколько тематических блоков в данном романе: 1) ислам и музыка; 2) фольклорные песенные образцы и инструменты; 3) народные обряды и традиции; 4) профессиональная татарская музыка и ее проблемы. Г. Ибрагимов показывает отрицательное отношение мусульманского духовенства к людям, занимающимся музыкой: играющим на различных инструментах (кубыз и гармонь, мандолина и гитара), а также поющим. Кроме того, есть краткие описания чтения Корана, хотя, пожалуй, в этом плане больше подобных фрагментов в романе «Наши дни». Современному читателю сегодня, наверно, было бы интересно узнать: а что представляли собой знаменитый египетский напев, а также мотивы Шахмирзы-кари и Бедри-кари, на которые читал суры Баязит – один из персонажей этого произведения? Кстати, упоминание о чтении суры «Таквир» каирском напевом попадаетея и в произведении другого писателя – К. Наджми («Весенние ветры»).

Описание народных обрядов и традиций в романе «Молодые сердца» связано с групповыми осенними работами-посиделками девушек в доме (аулак өй), а также с проводами рекрутов. Последним из них отведено много страниц. В связи с этим событием Г. Ибрагимов включает в текст своего литературного сочинения фрагмент из песни «Баламишкин», измененный в соответствии с ситуацией. Эта мелодия, по всей видимости, является своего рода кочующей, поскольку есть записи использования ее во

время проведения других мероприятий, например, свадеб (у кряшен). Весь музыкальный материал, встречающийся в романе, можно распределить на две группы: 1) имеющие конкретные названия; 2) безымянные. По их поводу возникает вопрос: являются ли они плодом творческой фантазии писателя или все же отражают реально существующие фольклорные образцы? Безусловно, такие песни, как «Тафтиляу», «Зиляйлюк», «Баламишкин», упомянутые в «Молодых сердцах», давно известны и не вызывают сомнений в своей принадлежности к народным творениям. Но вот, например, песня «Моңлы Гайшә» потребовала поиска аналогий в татарском фольклоре. Большею частью среди баитов есть схожие в определенной мере по названию произведения: «Моңлы хатын Биbigайшә», «Моңлы кыз Галимә бәете», «Суга баткан Гайшә», «Гайшә матур белән гашыйк Камил бәете», а из песен – «Келәү Гайшә». Предполагаем, что название «Моңлы Гайшә» писатель, видимо, сформировал, опираясь особенно на первый из перечисленных выше баитов. Но по событию, которое вызвало ее создание, она перекликается с другим произведением – «Тегермәнче Шәйхелислам бәете», в котором тоже повествуется о гибели молодого мужчины на мельнице. Возможно, стоит поискать аналогичные произведения среди образцов фольклора Башкирии, учитывая, что Г. Ибрагимов родился, некоторое время учился и работал в этой республике. В связи с созданием песни «Моңлы Гайшә» в романе приведено народное выражение «көй чыгару». Но главный герой – Зия – считает, что в данном случае человек не просто «выпустил» (создал) мелодию, песню, а она сама вышла из глубины его сердца. Заметим, что по отношению к самодеятельным творцам, профессиональные композиторы (например, Дж. Файзи) позднее стали применять термин, имеющий более узкое, прикладное значение: «көйче» – мелодист.

Безымянные фольклорные образцы, а также имеющие названия, представлены в романе в двух видах: поэтического фрагмента или краткого прозаического пересказа сюжета. Среди последних обратили на себя особое внимание два произведения. Первое из них, по мнению одного из филологов, встречается в татарских анекдотах. Речь идет о солдате, который вернулся с долгой царской службы, и ошибочно принял свою дочь за жену, лежавшую в то время на печи. Удивительно, но этот шуточный корот-

кий рассказ напомнил о трагической песне М. Блантера на стихи К. Симонова «Как служил солдат», специально написанной в годы Великой Отечественной войны в духе старинной русской народной песни. В ней по сюжету жена не дождалась возвращения своего мужа, покинула этот мир, оставив дочь полусиротой. Возможно, в русском фольклоре есть ее аналогии. Другой прозаический фрагмент романа «Молодые сердца» связан с татарской колыбельной песней, в которой младенцу желают стать муллой. Но этой фольклорной песне автор данной работы планирует уделить отдельный анализ.

Литературное наследие Г. Ибрагимова большое и разнообразное по содержанию и жанрам. Многие его страницы посвящены музыке. Поэтому тема «музыка в жизни и творчестве Г. Ибрагимова» весьма сложная и трудоемкая. В статье была предпринята попытка постановки некоторых вопросов ее исследования на примере преимущественно романа «Молодые сердца», а также с использованием воспоминаний современников писателя. Но, конечно, она предполагает своего дальнейшего раскрытия.

Духовное наследие. Поиски и открытия. Вып. 3. – Казань, 2017. – С. 308–316

ПЕРЕВОДЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ТАТАРСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: ИТОГИ И ПРОБЛЕМЫ

Сегодня в мире широко практикуется изучение иностранных языков. Но оно ограничено всего несколькими из них, прежде всего английским. Поэтому переводная литература до сих пор является основным источником для знакомства с произведениями разных народов. Особенно это актуально для России с ее многообразием и многочисленностью контингента национальностей. В связи с тем, что главным государственным языком в нашей стране является русский (в контексте заявленной темы подчеркнем – прежде всего межнационального общения), а в нашей республике еще и татарский, то большая часть переводов прозаических и поэтических произведений в Татарстане относится к ним. Эти работы

представлены в публикациях вербального и музыкального текстов. Переводы с русского языка на татарский встречаются: 1) в сочинениях инациональных авторов, получившие распространение в Татарстане; 2) в творчестве татарских композиторов. В первом случае произведения представлены в двух жанрах: песни и театральнo-сценические. Среди песен преобладают композиции, посвященные Ленину, Коммунистической партии, Родине (СССР), а также революционные и детские. Публиковали их в сборниках соответствующей тематики – «Революцион жырлар», «Партия һәм Ленин турында жырлар» – или составленных из произведений различного содержания, сгруппированных в определенные блоки, например, «Халык жырлы». В таких песнях общественно-политического и патриотического звучания на текст перевода обращали особое внимание, что нашло отражение в рецензиях. В одной из них, например, критиковали работу А. Ерикеева над словами В. Лебедева-Кумача («Москва майская»), Н. Голодного («Матрос Железняк»). Одобрение получили переводы М. Садри («Ике лачын» М. Исаковского), А. Исхака («Сталин турында жыр» А. Суркова) и того же А. Ерикеева («Каховка» М. Светлова). Такие песни издавали в советский период существования Российского государства. Совсем недолгой была необходимость в либретто сценических произведений мировой классики («Фигароның туге» Моцарта, «Кармен» Бизе и другие), переведенных на татарский язык. Они потребовались в связи с формированием репертуара для Театра оперы и балета в Казани, открытого в 1939 году. Над ними работали в 30-е годы XX века участники литературного сектора Татарской оперной студии при Московской консерватории под руководством М. Джалиля [Исанбет, 1977, с. 18]. Но у произведений мировой классики на татарском языке в Казани оказался короткий век: их исполнение не «прижилось» на сцене театра оперы и балета.

Переводных текстов с русского языка на татарский в творчестве самих композиторов Татарстана немного. Поводом для обращения к ним являлись обычно юбилейные даты выдающихся деятелей. В Московской консерватории, например, в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина провели конкурс сочинения вокального произведения на стихи поэта. К ним обратились композиторы – студиицы М. Музафаров и Ф. Яруллин («Чегәннәр» –

«Цыгане», «Жырлама син, иркэм» – «Не пой, красавица, при мне» в переводе А. Ерикеева), Н. Жиганов («Козгын козгынга оча» – «Ворон к ворону летит» и «Мэхбүс» – «Узник», перевод А. Файзи [Тазиева, с. 26]. Но порой музыку сочиняли непосредственно и на языке поэтического оригинала. Так в своем отчетном докладе за 1941/1942 годы председатель Союза композиторов Татарстана Н. Жиганов подчеркнул, что именно в военные годы татарские композиторы впервые стали писать песни с текстами на русском языке, т. к. этого требовала сложившаяся обстановка. Среди таких песен самого Жиганова: «Пощады врагам не дадим» (другое название: «Смерть фашистам») на слова М. Мишнева, «Фашистов раздавим» (текст А. Бендецкого). Оба этих явления в татарской вокальной музыке – создание песен на оригинальные или переводные русскоязычные тексты – в дальнейшем найдут продолжение в творчестве татарских композиторов. Так обращение М. Музафарова к поэзии А. Пушкина и М. Лермонтова привели к поискам новой мелодической сферы в 40-е годы XX века. Два вдохновенных сонета Шекспира зазвучали в вокальной музыке Р. Яхина на русском языке (в переводе С. Маршака), как и замечательные образцы камерной вокальной музыки Н. Жиганов на слова русскоязычных поэтов Татарстана Б. Старчикова («Ожидание» – «Зарыгу») и М. Тазетдинова («Живут на свете сказки» – «Жир йөзендә әкият бар»).

В данной статье внимание уделено некоторым особенностям и проблемам перевода литературного текста с татарского на русский язык в музыкальных произведениях композиторов Татарстана. Сразу отметим, что в истории этого вопроса был период (примерно с 50-х до 80-х годов XX века), когда количеству и качеству такой работы внимания уделяли достаточно. Сегодня ситуация совершенно другая. В результате вокальные произведения татарских композиторов все чаще публикуют с частичным переводом словесного текста или он вообще отсутствует. При неполном оформлении куплетов на русском языке их количество оказывается в песне обычно на одну единицу меньше, чем в оригинале. Такие примеры можно найти в сборнике песен «Кайда да йөрәктә» [Кайда да йөрәктә, с. 16; 54]: «Сагыну» З. Хабибуллина на слова М. Джалиля (из трех куплетов стихотворения два даны в переводе), «Бибисара» С. Сайдашева со словами А. Ерикеева (2+1). Не снабжено

русскоязычным текстом издание «Йөрәк жыры» М. Музафарова, как и трехтомное собрание сочинений С. Сайдашева, которое можно было бы назвать академическим. Одна из причин отсутствия русскоязычного текста в публикациях вокальной музыки татарских композиторов связана с проблемами перевода из-за структуры вербального материала, некоторыми литературными приемами (например, аллитерация). Легче поддается переводу материал, содержащий равное количество строк и слогов в них. В татарских текстах это обычно четверостишие с 7-8-ми сложником. Но такая заданность влияет на мелодический материал. Он становится предсказуемым и однотипным. Разнообразие, гибкость мелодической линии вызваны во многом именно нестандартным строением вербального текста. Такая композиция поэтического текста нашла особенно яркое и интересное воплощение в вокальной музыке М. Музафарова, произведения которого недаром назвали песней-романсом. В качестве примера приведем фрагменты (начальный раздел и припев) двух песен М. Музафарова из указанного сборника произведений «Йөрәк жыры», не имеющих параллельного текста на русском языке [Музафаров, с. 57; 70]: «Кайда да йөрәктә» (слова С. Хакима) и «Саумы, кояш!» (слова Р. Ахметзянова). В них разнослоговое строение строк:

Кайда да йөрәктә	Саумы, кояш!
Анда ул,	– Саумы, кояш!
Анда ул таңнарныц	Саумы, иргә!
Нәкъ Кырлай өстендә атканы...	– Исәнме! – диләр...
	Иркәли, иркәли жанны
	Ягымлы көйләр.

Яркий пример использования приема аллитерации (неоднократного повтора согласной в строке) представлен в песне «Өзелгәнсең сиреннән» Н. Жиганова на слова С. Хакима. В заглавии и куплетах песни неоднократно встречается согласная «с», фигурирующая в названии весеннего цветка сирени:

Яши миндә
синең тавыш,
синең сагыш,
синең сүз.

Сделать перевод с повтором этой же буквы (звука) весьма проблематично. Легче оформить с другой согласной, например, «т»: «оторвалась ты от ветки сирени». Аллитерация в стихотворении С. Хакима, звуковое сочетание слов в строках создает трудно передаваемый в переводе образ, овеянный печалью разлуки и прощания. Надломленная ветка сирени воспринимается как символ ухода (отрыва) от цветущего, живого и жизнерадостного сообщества, за которым следует увядание и гибель. Передать эту поэтичность и подтекст стихотворения на русском языке не удалось (перевод В. Мустафина) [Жиганов, с. 5].

Необходимость наличия переводов в вокальных сочинениях татарских композиторов сегодня особенно актуальна в учебном процессе, поскольку на занятиях, знакомящих с их музыкой, присутствуют представители разных национальностей, нередко приехавших учиться в республику из других регионов России (иногда, порой очень отдаленных) и дальнего зарубежья. Как раз их реакция на содержательную часть вокальной и оперной музыки татарских композиторов, изложенной на русском языке, побудила автора данной статьи обратить внимание на это явление. Но когда-то главным стимулом создания не просто переводов, а хороших по качеству явилось включение в репертуар инонациональных певцов как в самой республике, так и за ее пределами песен и романсов композиторов Татарстана. Побуждало к этому местных исполнителей инициатива татарского радиовещания. Например, во второй половине 60-х годов XX века [Файзуллин, с. 4] в вечерних передачах стали транслировать песни татарских композиторов в исполнении русскоязычных артистов. В них приняли участие замечательные певцы театра оперы и балета им. М. Джалиля, чья деятельность в ряде случаев была связана и с другими театрами России. Назовем некоторых из них, с наиболее запомнившимися в их исполнении номерами. Среди них певцы театра оперы и балета им. М. Джалиля, такие как, О. Логинова, А. Талмазов, М. Пантюшин («Кара урман» С. Сайдашева), Н. Зайцева («Зоя турында баллада» Дж. Файзи и «Сагыну» З. Хабибуллина) и В. Зорин («Табын жыры» Р. Яхина), а также из татарской государственной филармонии – А. Огородников (серенада «Таң йолдызы» Ф. Ахметова) и другие. В это же время вокальная музыка татарских композиторов, прежде всего С Сайдашева, М. Музафарова, Н. Жиганова, А. Фаттах

и Р. Яхина с текстом М. Джалиля и А. Ерикеева звучала на русском языке в исполнении таких прославленных в СССР певцов, как Г. Отс, А. Ведерников, А. Огнивцев, В. Трошин, В. Канделаки, Л. Исаева, Н. Поставничева, Н. Рубан, В. Борисенко. К сожалению, эти факты, а также информация о многих других исполнителях татарской песни, проживавших за пределами нашей республики, до сих пор не нашли освещения в трудах музыковедов.

Просмотр вокальных произведений татарских композиторов показал, что качество переводов стихотворений в нотных изданиях во многих случаях нельзя признать удовлетворительным. Существуют разные виды переводов. В текстах вокальной музыки используют самый сложный из – эквиритмический. Основа этого термина – «экви», т. е. «равный» (по ритму). В его описании акцент сделан на технические элементы: количество слогов и ударений, словоразделов, размер стиха, соблюдение клаузулов (рифмовок). Действительно, важно согласовать переводной вербальный текст с музыкальным, чтобы петь, сохраняя количество нот и ритмический рисунок, установленные автором. Хотя филологи отмечают, что эквиритмичность может быть полной или частичной, однако признают, что первый тип фактически не удастся достигнуть. Специалисту, не знающему языка оригинала, но которому тем не менее поручали выполнить эквиритмический перевод, обычно готовили так называемую «рыбу»: бессмысленный текст, ритмически оформленный в соответствии с образцом. В связи с этим, содержательный аспект произведений нередко оказывался неудовлетворительным, что весьма заметно в вокальной музыке татарских композиторов, хотя есть и исключения. Отдельные переводчики стремились не только к достоверному отражению контента оригинала, но и передать «русскому слушателю... поэтическую образность стихотворных строк, ...то живое чувство, которое рождает переводимая песня или ария в сердце слушавшего ее в подлиннике» [Рустем Яхин, 1996, с. 125]. Основные проблемы в переводах возникают в связи со структурой текста, контентом произведения и поэтикой его образов. Перечисленные компоненты можно отнести к объективным причинам, приводящим к просчетам в переводах. В качестве главного объекта для анализа указанных проблем автором данной статьи была выбрана песня «Жиләк жыйганда» М. Музафарова на слова М. Джалиля в переводе В. Бугаевского,

впервые опубликованная в Москве в 1938 году (издательство «Искусство»). Периодически также привлекаются примеры из других произведений.

Перевод, неадекватный оригиналу, в песне М. Музафарова, как и в некоторых других произведениях¹, возник (на наш взгляд) прежде всего из-за неустоявшегося, неканонического вербального текста. Работа М. Джалиля в 1937 году над стихотворением «Жир жиләге», лежащего в основе песни «Жиләк жыйганда» М. Музафарова, видимо, не была полностью завершена, т. к. имеются два варианта этого произведения, отличающиеся друг от друга. Они оба состоят из двух куплетов, а песня композитора расширена до трёх в результате компоновки разных разделов этих вариантов (к началу первого оригинала стихотворения присоединен целиком материал дубля). Определенную перетасовку разделов уже внутри самой песни выполнил и переводчик (В. Бугаевский). Он нарушил синхронность переводимого материала. Фактически он дважды по-разному перевел текст последнего раздела, представив как второй и третий куплеты. Также по-разному отнеслись создатели песни (поэт и композитор) к припеву. У М. Музафарова текст рефрена (выделен жирным шрифтом в примере) везде повторяется (как обычно бывает в припевах), в отличие от произведения М. Джалиля. Слова припева почти дословно взяты из начального куплета первого варианта стихотворения. Вероятно, что из предшествующей данному произведению М. Музафарова обработки народной песни, композитор перенес также возглас «хай» вместо «Ах» как в тексте М. Джалиля [Жэлил, с.122]. А в недавней перепечатке перевода стихотворения поэта он вообще заменен на утвердительное «да» и выбрано другое размещение строк (не пять как в оригинале, а семь). В представленной ниже таблице слова второго варианта стихотворения М. Джалиля сдвинуты вниз, чтобы продемонстрировать его куплеты (в сопоставлении с текстом песни), вошедшие в произведение М. Музафарова.

¹ Так, например, текст песни «Өмә жыры» из пьесы Т. Гиззата «Бишбүләк» был переделан в процессе создания постановки спектакля по настоянию С. Сайдашева, добивавшего гармонии слова и музыки.

1-й вариант стихотворения	2-й вариант стихотворения	Текст песни	Перевод текста песни
Йөгәрә-йөгәрә жиләк жыйганда, Карагайлы урман буенда, Син булырсың минем уемда. Ах... жир жиләгем, кура жиләгем, Сагынып көтәм сине, чибәрем.		Йөгәрә-йөгәрә жиләк жыйганда, Карагайлы урман буенда, Син булырсың минем уемда, хай! Жир жиләгем, кура жиләгем, Сагынып көтәм сине, чибәрем!	Ищу ли ягод ранней порой, Брожу ли я тропую лесной, Думы к тебе стремят- ся одной, хай! Ты слаще ягод, ты ярче весны, Думы тобою одной полны.
Жырлый-жырлый печән чапканда, Колхоз туганда, Колхоз туганда, Син булырсың тагын уемда. Ах... шат яшим мин бәхтем таңында, Син дә булсаң иде янымда.	Кайтып килсәң урман юлыннан, Йөгәрә-йөгәрә кар- шы чыгармын, Тәмле жиләк белән сыйлармын. Ах... жир жиләгем, кура жиләгем, Сагынып көтәм сине, сөйгәнем!	Кайтып килсәң урман юлыннан, Йөгәрә-йөгәрә каршы чыгармын, Тәмле жиләк белән сыйлармын, хай! Жир жиләгем, кура жиләгем, Сагынып көтәм сине, чибәрем!	Идет моя бригада на луг И с песней косит сено вокруг – Думы к тебе стремят- ся одной, хай! Ты слаще ягод, ты ярче весны, Думы тобою одной полны.
	Кайтып килсәң печән өстенә, Жырлый- жырлый каршы барымын, Уңыш белән каршы алырмын. Ах... шат яшим мин бәхтем таңында, Син дә булсаң иде янымда.	Кайтып килсәң печән өстенә, Жырлый-жырлый каршы барымын, Уңыш белән каршы алырмын, хай! Жир жиләгем, кура жиләгем, Сагынып көтәм сине, чибәрем! Жир жиләгем	Тебя увижу на молотьбе, Цветком сверкнешь в девичьей гурьбе, Песней стремиться буду к тебе, хай! Ты слаще ягод, ты ярче весны, Думы тобою одной полны.

Вербальная и музыкальная часть произведения были созданы в период работы и учебы композитора, поэта и их сотоварищей в Татарской оперной студии при Московской консерватории в 30-е годы XX века. Значит М. Джалиль знал об изменении текста своего стихотворения в песне М. Музафарова и был с этим согласен. Сложности в переводе текста этой песни возникают из-за неопределенности ее содержания в плане гендерной идентификации в куплетах и припеве. Песня известна в исполнении женских голо-

сов. Она стала весьма популярной и вошла в репертуар ведущих вокалисток Татарстана: С. Садыковой, Н. Теркуловой, Д. Баранниковой и А. Галимовой. В их исполнении ее записали на пластинках в 1938, 1954, 1959 и 1968 годах соответственно. Куплеты в ней явно поются от лица девушки. Это она бегом-бегом (йөгерэ-йөгерэ) собирает землянику и думает о своем любимом.

Йөгерэ-йөгерэ жилэк жыйганда,
Карагайлы урман буенда,
Син булырсың минем уемда, хай!

Сбор земляники в сельской местности был уделом женского населения. Затем из ягод нередко делали пастилу. Об этом есть упоминания во многих народных песнях, сказках и играх. А вот в припеве, на наш взгляд, идет уже обращение от лица юноши. Здесь использован традиционный прием многих народов Востока, когда красоту возлюбленной сравнивают с различными природными явлениями. В стихотворении она ассоциируется с ягодами (земляникой и малиной). Заключительное слово рефрена – «чибәрем» («пригожая») – тоже адресовали всегда представительнице женского пола.

Жир жиләгем, кура жиләгем,
Сагынып кәтәм сине, чибәрем!

Видимо, по этой причине, в переводе этого стихотворения на русский язык В. Бугаевского на протяжении всей песни повествование ведется от лица юноши. В некоторых других вокальных произведениях татарских композиторов переводчики наоборот выделяют гендерное начало (хотя оно и так вполне определено) в строках, имеющих общечеловеческое значение. В связи с этим приведем несколько примеров из песни «Өмә жыры» С. Сайдашева из спектакля «Бишбүләк» по пьесе Т. Гиззат (переводчик Р. Хисамов). Ее припев начинается с простой фразы – обращением к друзьям, в которой есть только одно слово «друзья»: «Ай-хай, дусларым, дусларым, дус-ишләрәм». Однако она переведена так: «Нет хорошего сукна, плачет девушка одна» [Сәйдәшев, с. 138]. Надо заметить, что само это выражение «дус-ишләрәм» больше характерно для мужского менталитета татарского общества. Но песня на русском языке озаглавлена как «Песня девушек» (исходя из состава исполнительей), что не отражает ее семантику. Название песни очень емкое и

его нельзя передать в буквальном значении («Өмэ жыры» – «песня помощи») и всего двумя словами. Оно связано с одним из осенних обрядов татарского народа – коллективной работой сельских девушек, проводимой в каком-либо доме. Они занимались здесь валянием сукна (тула басу өмәсе) в порядке оказания взаимопомощи. Сопровождались такие посиделки увеселениями молодежи с участием девушек и юношей. По-разному в этой песне переведено следующее четверостишие, хотя на татарском языке оно в куплетах повторяется дословно.

Аңламыйсыз йөргемнең	Из сукна сошьем кафтан мы,	Если б знали, как однажды
Нигә ярысып типкәнен;	Чтоб носил его джигит.	Меня парень повстречал,
Аңламыйсыз күңлем тәрзәсен	Пусть он будет и отвагой	Как в окно души девичьей
Кемнең килеп чирткәнен.	И кафтаном знаменит	Он тихонько постучал
	(1).	(2).

В результате включения бытовых деталей (особенно в первом куплете) любовный аспект содержания в переводе утратил философский оттенок.

Последние строки, в которых у автора нет введенного переводчиком упоминания о девушке, затрагивали душевные струны самых разных людей. Например, дочь первого профессионального татарского виолончелиста Хамита Абубакирова слышала в исполнении отца (игру и пение) мелодий С. Сайдашева из некоторых спектаклей. Особенно запомнились ей именно эти строки из указанной песни. Автор данной статьи предложил в свое время собственный перевод на русский язык этой заключительной фразы [Юнусова, с. 72]:

Аңламыйсыз күңлем тәрзәсен Кемнең килеп чирткәнен.	Вам не понять: в окно души моей Кто, подойдя, тихонько постучал.
---	---

В вокальных произведениях татарских композиторов встречается несоответствие перевода оригиналу во всех его составляющих: названии, запеве и куплете. Несмотря на словесную краткость главнейших произведений, их достоверный перевод очень важен особенно при поиске нот необходимого сочинения. Между тем, встре-

чаются несовпадения в языковом выражении не только названия произведений, но даже заглавия сборников песен. Например, на обложке одного из них написано: «Кайда да йөрәктә». Это название известной песни М. Музафарова, не вошедшей в эту публикацию. Но вместо его перевода на русском языке приведен заголовок совершенно другого произведения иного автора: «Без кабызган утлар» С. Сайдашева. Причины неверного перевода названия произведений бывают различными. Изменения в названии номеров можно обнаружить и в сценических произведениях особенно при сличении авторской рукописи с работой редакторов. В вокальных произведениях татарских композиторов очень часто к переводному тексту не предъявлялись строгие требования в плане его точности по семантике к оригиналу. Даже поэты, выступая в качестве переводчиков собственных стихотворений, допускали вольные трактовки своих виршей, что тоже нашло отражение в названиях некоторых вокальных произведений. Так, например, стихотворение «Кил, чибәрәм» А. Ерикеева, полное хрупкой романтики, в его же переводе на русский язык получило несколько неоднозначное название в романсе Р. Яхина: «Тебя желанней нет». Напомним, что поиск произведений по названию, отличающего в переводе от оригинала, нередко оказывается проблематичным. В случае с творчеством Р. Яхина помощь в прояснении таких вопросов может оказать библиографический указатель, подготовленный Ю. Исанбет [Рустем Яхин, 2001, с. 40]. Но как быть с произведениями других татарских композиторов, по материалам которых таких справочников, к сожалению, нет? Что же касается рассматриваемой песни М. Музафарова, то стихотворение М. Джалиля имеет другое название: «Жир жиләге» («Земляника»). Заглавие «Жиләк жыйганда» М. Музафарова встречается в нескольких переводах, самый распространенный из которых, – «По ягоды», но точнее всего же следует признать редко встречающийся – «Собирая ягоды». Первый вариант названия, видимо, был выбран из-за более литературного и поэтичного оформления. На указанных выше пластинках композиторское название песни в двух записях дано на татарском («Жиләк жыйганда», поет Н. Теркулова) и русском языках («По ягоды» в исполнении Д. Баранниковой), на других приведен оригинальный заголовок стихотворения М. Джалиля.

Самое негативное явление в переводах татарского текста на русский язык – это их несоответствие содержанию первоисточника,

нередко приводящее к его примитивизации. Сравнение оригинала и перевода песни «Жилэк жыйганда» М. Музафарова ярко высвечивает это явление. Особенно выделяется в этом плане фраза: «когда моя бригада возвращается с косьбы». Она не характерна для творческих устремлений многих татарских композиторов (С. Сайдашев, Р. Яхин), которые старались избегать стихотворений, в которых есть такие непоэтичные образы, бытовизмы.

К субъективным причинам неудовлетворительного качества перевода татарских стихотворений в вокальной музыке отнесем квалификацию и особенности личности переводчиков. Охарактеризуем в этом плане некоторых из них. Перевод текста в песне «Жилэк жыйганда» М. Музафарова принадлежит Владимиру Александровичу Бугаевскому (1905–1964). Хотя он и сам сочинял поэтические произведения, но признание получил за свою переводческую деятельность. В. Бугаевский обращался к творчеству разных авторов. Особую известность получили его переводы произведений Гёте. При этом обязательно отмечают его хорошее знание немецкого языка и увлеченность наследием этого поэта. В. Бугаевского привлекали музыкальные темы. У него самого, например, есть стихотворение «Бетховен». А сравнительно недавно (шесть лет тому назад) впервые опубликовали его переводы либретто трех ранних опер немецкого композитора Р. Вагнера. Периодически в творческом багаже В. Бугаевского появлялись произведения татарской поэзии. Но надо заметить, что его работа над ними совсем не изучена. Сведения о тех из них, которые остались неопубликованными, можно обнаружить, в частности, в фонде его личного дела в Российском государственном архиве литературы и искусства. Там, например, хранятся его переводы стихотворений А. Ерикеева. Они были предложены в свое время редакции журнала «Октябрь», но так и остались в ее портфеле.

Из местных деятелей, занимавшими переводами текстов в вокальной и оперной музыке татарских композиторов, отметим Р. Хисамова. Раушан Киямович Хисамов по окончании вокального факультета Казанской государственной консерватории работал сначала в филармонии, а потом перешел в театр оперы и балета им. М. Джалиля. Несмотря на свою короткую жизнь (1927–1961) сумел проявить себя в разнообразном амплуа: певец-солист (характерный тенор), переводчик, либреттист, рецензент, заведующий ре-

пертуарно-литературной частью оперного театра. Как вокалист он участвовал в постановках опер «Алтынчэч» Н. Жиганова (партия Урмая) и «Тапшырылмаган хатлар» Дж. Файзи (роли Искандера и Студента), музыкальной комедии «Башмагым» Дж. Файзи (Зыя Гафуров, Первый сыщик) [Исанбет, 2003, с. 128]. Р. Хисамов выступил в качестве соавтора либретто балета «Тау экийте» А. Ключарева. Видимо, работа на посту заведующего литературной частью в театре побуждала его писать статьи об этом культурно-зрелищном учреждении, а также рецензии на его постановки (комедия «Башмагым», балеты «Кисекбаш», «Раушан» и «Тау экийте»). Он переводил с татарского на русский язык материалы крупных произведений в разных жанрах: либретто оперы Н. Жиганова «Жәлил» (совместно с В. Фере), отдельные тексты музыкальных драм С. Сайдашева («Зәңгәр шәл», «Наемщик», «Ил», «Бишбүләк» и другие), некоторые его самостоятельные вокальные сочинения. Не все в его переводах равноценно и можно оценивать положительно. К числу последних особенно приходится отнести «Өмә жыры» С. Сайдашева – Т. Гиззата.

Подытоживая разговор о переложении текста с татарского языка на русский, приходится констатировать, что заниматься переводами должен человек, обладающий определенными познаниями в языке оригинала и увлеченный произведением, над которым работает. Заметим, что во время СССР даже произведения иностранных авторов переводили на татарский не с первоисточника, а с русского языка. Среди других пожеланий: переводчику необходимо иметь соответствующую квалификацию (имеется в виду филологическое образование). Кроме того, есть мнение (например, известного полиглота и преподавателя Д. Петрова), что поэзию должен переводить человек, сам хотя бы немного сочиняющий стихи. Всем таким требованиям соответствовал в свое время известный поэт, языковед и преподаватель Казанского государственного университета – М. Нугман (1912–1976), – который хорошо знал несколько восточных языков (узбекский, таджикский, персидский и турецкий) и напрямую переводил с них то, что ему самому нравилось. Среди его переводов на татарский язык есть также несколько известных песен советских композиторов: «Кайда сез, дусларым, полкташларым?» («Где же вы теперь, друзья-однополчане?») Соловьева-Седого, слова А. Фатьянова), «Яз көнендә гөлләр матур

була» («Хороши весной в саду цветочки» Б. Мокроусова, слова С. Алымова) и другие [Юзиев, с. 9].

Для того чтобы исправить положение с неудачными русско-язычными текстами в публикациях вокальных произведений татарских композиторов, необходимо запланировать переиздание некоторых из них с заменой переводов (включая название), приурочив, например, к юбилеям соответствующих творцов (музыкантов и поэтов). Альтернативным вариантом может стать публикация только поэтических текстов, без нот. В таком случае издавать произведение надо сразу на двух языках, параллельно сопоставляя оригинал с переводом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жәлил М. Сайланма әсәрләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 2014. – 429 б.
2. Жиганов Н. Лирическая тетрадь. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1977. – 28 с.
3. Исанбет Ю. Муса Джалиль и татарская музыка. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1977. – 160 с.
4. Исанбет Ю. Словарь музыкально-сценических произведений татарских композиторов, поставленных на казанской сцене. – Казань: Магариф, 2003. – 158 с.
5. Кайда да йөрәктә. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1989. – 152 б.
6. Мозаффаров М. Йөрәк жыры: Жырлар, романслар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – 80 б.
7. Сәйдәшев С. Без кабызган утлар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1980. – 310 бит.
8. Тазиева К. Мансур Музафаров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1994. – 152 с.
9. Файзуллин И. Песня жить помогает // Советская Татария. – 1968. – 4 дек.
10. Юзиев Н. Мәхәббәтнең гомере чикләнмәгән // Ногман М. Акчарлаклар оча Иделдә: жырлар, шигырьләр, поэмалар. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1982. – Б. 8–10.
11. Юнусова Г. Жажда совершенства (судьба первого татарского профессионального виолончелиста) // Юнусова Г. Ф. О музыке и музыкантах Казани: сборник материалов. – Казань: Отечество, 2009. – 106 с.
12. Рустем Яхин: Биобиблиографический указатель. – Казань: Магариф, 2001. – 118 с.
13. Рустем Яхин в воспоминаниях современников. – Казань, 1996. – 276 с.

*Журнальный вариант на татарском языке:
Фәнни Татарстан. – 2021. – № 3. – С. 124–134*

III. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ

Статьи. Творческие портреты

ЯҢА ИЖАТ УҢЫШЛАРЫ СИҢА, ӘНВӘР!

15 мартта композитор Әнвәр Шәрәфиевкә 60 яшь тулды. Аның ижат юлы алтмышынчы елларда башланды. Ә хәзер инде Әнвәр Шәрәфиев – төрле инструменталь һәм вокаль музыка ижат итүче. Алар арасында симфоник поэмалар («Юллар», «Легенда»), төрле музыка уен кораллары өчен язылган әсәрләр, җырлар. Композитор күбрәк кечкенә күләмле әсәрләр яза. Аның музыкасы еш кына татар композиторларының пленумнарында, съездларында һәм төрле фестивальләрдә үткәрелгән концертларда яңгырый.

Ә. Шәрәфиев музыкасында тыныч агымлы, йомшак лирика өстенлек итә. Аның әсәрләрендә тизлекне «салмак», «акрын» дип билгеләү киң таралган. Композитор музыкасының үзенчәлекләре кайбер дәрәжәдә аның шәхси сыйфатларын да чагылдыра. Авыр, катлаулы тормыш юлы аңарда тыйнаклык, тотнаклылык кебек сыйфатлар тәрбияли. Яшь чакта аңа төрле балалар йортында яшәргә туры килә. Үсә төшкәч, читтән бернинди ярдәмсез ул үз көнен үзе күрә башлый, төрле эшләр башкара, укуны хезмәт белән бергә бәйли, музыка училищесын, консерваторияне тәмамлый. Эш мәсьәләсенә килгәндә, сайланып торырга туры килми: Офицерлар йортында баян курсына укуга, пионерлар йортында хор, музыка мәктәбендә халык музыка кораллары оркестры белән эшли, рецензияләр яза.

Әнвәр Шәрәфиев ижатында җырлар беренче урынны тоталар. Композитор үз җырларын Хәсән Туфан, Сибгат Хәким, Мостафа

Ногман, Әхмәт Ерикәй, Гөлшат Зәйнашева, Хисам Камалов, Шәүкәт Галиев кебек танылган шагыйрьләр әсәрләренә, шулай ук башка авторлар шигырьләренә яза. Аларның кайберләре белән Әнвәр Шәрәфиевне ижат дуслыгы берләштерә. Шуларның берсе – Хисам Камалов. Аның сүзләренә язылган әсәрләр композиторның беренче – «Лирик жырлар» исемле жыентыгына тупланган.

Жыр язу өчен композитор Ватан, дуслык, яшьлек, геройлар турындагы шигырьләренә сайлай. Мәхәббәт турындагы шигырьләргә дә еш мөрәжәгать итә. Жырларның кайберләрендә жавапсыз калган яки гамәлгә ашмаган мәхәббәт образы булса да, күнел төшенкелеген сизмисен, алар аңлаешлы, якты яңгырашлы. Ә. Шәрәфиев жырлары баллада, марш, эпик жыр жанрларында язылган. Кайбер жырлар көй, аккомпанемент ягыннан халык көйләрен хәтерләтә. Алар, фортепиано партиясе өчен ижат ителүләренә карамастан, еш кына баян партиясенә кушылып жырлана. Мәсәлән, «Сандугачкай» жыры. Шул сәбәптән баян тавышын татар халык жырларына кушу иң табигый эш итеп санала. Халык көйләрен хәтерләткән жырлар рәтенә Роберт Әхмәтжанов сүзләренә язылган «Куш тирәк» жырын да кертергә мөмкин. Жырны, аңлаешлы өлешләргә бүлеп, хор өчен дирижер Әзһәр Абдуллин эшкәртте.

Ә. Шәрәфиевнең вокаль ижатында музыканың характеры, жанры аның беренче әсәрләрендә үк билгеләнә башлай. Бу сыйфат композиторның соңгы жырларына да хас, ә жырларда музыкаль инструментларны куллануда үзгәрешләр булды. Традицион баян һәм фортепианодан тыш, соңгы елларда ул фортепиано триосына да еш мөрәжәгать итә, мәсәлән, «Әткәй» һәм «Нигә мин ятим?» жырларында. Бу ике әсәр Ә. Шәрәфиевнең вокаль ижатында яңа теманы – ятим балалар проблемасын күтәрде. Алар композиторның популяр әсәрләре булып санала.

Ата-аналары исән чагында ятим балалар проблемасы яшәве – безнең мөһим әхлак мәсьәләләренең берсе. Татарстанда гына да мондый балалар саны меңләп. Шуңа күрә Ә. Шәрәфиевнең «Нигә мин ятим?» жырының тыңлаучыларда кызыксыну уятуы бер дә гажәп түгел. М. Миншин шигыре көчле эмоциональ тәэсир калдыра. Композитор текстка тәңгәл килгән көй ижат итте.

Ә. Шәрәфиевнең иң популяр жырларынан берсе – «Уйнагыз, гармуннар» (Г. Рәхим сүзләре). Бу жырының исеме танылган халык ижаты смотрфестиваленә исем бирде. Ә. Шәрәфиевнең «Сандугач-

кай», «Уйнагыз, гармуннар», «Әткәй» кебек жырларында биюлек сизелә. Шундый сыйфат аларга жиңеллек, яктылык өсти. Ә. Шәрәфиев ижатына күбрәк лирик тавышлы жырчылар игътибар итә. Жырчылар арасында төрле елларда башкаручыларны күрәбез: Фәхри Насретдинов, Флера Сөләйманова, Мингол Галиев, Георгий Ибушев, Айдар Фәйзрахманов һәм башкалар.

Маликовларның музыкаль гаиләсен республикабыз халкы яхшы беләләр. Алар турында музыкаль фильм эшләнде. Бу фильмда Ә. Шәрәфиевның Роберт Әхмәтжанов сүзләренә язылган «Жырым кайта» исемле киң сулышлы, эпик жырын Рәстәм Маликов башкара.

Ә. Шәрәфиев яшьтән төрле музыка коралларында уйнарга өйрәнә. Башта тальян гармунда уйный. Соңрак мандолина, скрипка, баян һәм фортепианоны үзләштерә. Шуңа күрә композиторның төрле музыка кораллары өчен әсәрләренә даими ижат итүе бик табигый. Моның тагын бер сәбәбе – ул педагогия училищесында баян һәм фортепиано дәресләрен укыткан. Аның инструменталь әсәрләре балалар һәм яшүсмерләр өчен язылган. Бу – образларда, музыкаль техник үзенчәлекләрдә, язмаларның масштабында ачык чагыла. Ә. Шәрәфиевның шушы өлкәдәге уңышы турында композиторлар Н. Жиганов, Б. Мөлеков һәм музыка белгечләре берничә тапкыр искәрттеләр.

Ә. Шәрәфиевның инструменталь әсәрләре көйле, салмак тизлектә яңгырыйлар. Аларның исемнәре дә вокаль музыканы хәтерләтә: романс, серенада, элегия. Моннан тыш, Ә. Шәрәфиев үзен «Кар сулары» жырын скрипка һәм фортепиано өчен язылган поэмасында куллана. Скрипка белән виолончель композитор өчен ин якын һәм аның яраткан кыллы музыка кораллары. Бәлки шуңа да бу уен кораллары аңа көчле музыкаль аһәң бирә торгандыр. Мөгаен, шуңадыр Ә. Шәрәфиевның фортепиано, скрипка, виолончель өчен язылган әсәрләре дә байтак. Мәсәлән, М. Хәбибуллина житәкчелегендәге фортепиано триосына атап махсус поэма, рондо ижат ителгән.

Музыка уен кораллары өчен язган әсәрләрдә композиторның халык көйләрен файдалануы да күренә. «Жаным, бәгърем» исемле халык көе виолончель һәм фортепиано өчен эшкәртүендә «Юмореска» исемле әсәрдә кулланылган. Ә. Шәрәфиевның кыллы квартетның соңгы бүлегендә музыкасы «Чабата» һәм «Сәрвиназ»

халык көйләренә нигезләп язылган. Композитор актив ижат итә. Ул шушы көннәрдә Мәдәният министрлыгына балалар өчен язылган яңа инструменталь эсәрләрен тапшырды. Туган көнәндә аңа яңа ижат уңышлары телибез.

Шәһри Казан. – 1995. – 18 март.

«НЕПРАВИЛЬНОЕ» РОНДО

Музыкальные жанры и формы издавна проникали в живопись и литературу. Можно вспомнить пьесы Дж. Пристли, картины М. Чюрлениса, литературные сочинения А. Карпентьера, проявление сонатной формы в поэзии Пушкина, «музыкальных структур» в творчестве Блока... Вот и для своего рассказа я выбрала форму рондо. В роли рефрена – темы, постоянно возвращающейся после ознакомления с новым материалом (эпизодами), выступает Борис Васильевич Кононов – дирижер-хоровик, педагог, долгие годы заведовавший учебной частью Казанского музыкального училища. Мы вели с ним неспешную беседу, рассматривая альбомы фотографий. Я училась в те годы, когда завучем был Борис Васильевич, и запомнила, как часто он фотографировал педагогов и студентов, особенно выпускников.

Борис Васильевич Кононов

Судьба забрасывала Бориса Васильевича во многие города и страны. Родился он в Бугульме, а на учебу отправился в военное училище связи в город Орджоникидзе (до этого пытался поступить в пензенское летное училище, но врачебная комиссия его забраковала). Вскоре началась война. Борис Васильевич освобождал Польшу, участвовал во взятии Берлина и завершил войну на Эльбе. Стремительно уходит из жизни поколение фронтовиков. Еще совсем недавно мы видели в училище наших педагогов – бывших воинов в дни февральского и майского праздников. Поблескивали на пиджаках ордена и медали. И вот уже никто не приходит. Борису Васильевичу нездоровится, но он не сдается болезням, и я очень радуюсь этому. Мой отец – тоже фронтовик, ушел на фронт добровольцем в шестнадцать лет, и все, что связано с Великой Отечественной войной, я воспринимаю сердцем.

Мы с братом часто просили отца рассказать о сражениях. Слушая его, на всю жизнь поняла: мы все живем в нашей стране благодаря победе в Великой Отечественной. Папа рассказывал нам о том, как в каждом освобожденном населенном пункте они первым делом снимали повешенных, которых фашисты оставляли для устрашения других советских людей, о полностью сожженных деревнях. В одном селе запомнился ему безумный малыш, бегающий вокруг расстрелянных жителей. Всех, кроме того ребенка. Рассказы отца о войне я никогда не забуду. После окончания войны Б. В. Кононов еще год оставался в Германии – в городе Эйзенахе – родине великого композитора И. С. Баха. В России – расформирование дивизии в Воронеже, учеба в Казанском музыкальном училище, работа в областном Куйбышеве. И вновь призыв в армию – на этот раз в Туркестанский военный округ, город Кирки на границе с Афганистаном. Осталось перечислить еще несколько городов. После демобилизации Борис Васильевич учится в Горьковской консерватории, а жить (вернее, ночевать) ему приходится в Дзержинске, где его молодой жене с ребенком после распределения дали жилье. В конце концов все странствия завершились в Казани.

Ильяс Ваккасович Аухадеев

Борис Васильевич учился в Казанском музыкальном училище в трудные для всей страны послевоенные годы. Но ему было тяжелее многих из-за того, что семья переехала в Казань в момент проведения денежной реформы. Кононовы разом потеряли все: деньги, квартиру. Но самый страшный удар, который их здесь сразу же постиг – смерть главы семьи. Отец Бориса Васильевича скончался в возрасте 49 лет. И. В. Аухадеев взял на себя заботы по организации похорон. Он даже пригласил духовой оркестр суворовского училища.

В то время существовала карточная система на продукты. Норма на человека была мизерной. Борис Васильевич признался, что постоянно ходил (наверно, не он один) полуголодный. Видя это, Ильяс Ваккасович часто забирал его к себе домой на обед со словами: «Пойдем, покушаешь сегодня у нас». А ведь у самого И. В. Аухадеева семья тогда была не маленькой.

Если бы не Ильяс Ваккасович, возможно и не стал бы Б. В. Кононов дирижером-хоровиком. Он начинал свое обучение

с игры на контрабасе у преподавателя Смолина. Именно Ильяс Ваккасович сказал: «А давай-ка ты переходи на дирижерско-хоровое отделение». Это отделение по инициативе И. В. Аухадеева открылось в 1947 году. Его возглавил известный сегодня не только в нашей республике музыкант С. А. Казачков. К нему, как педагогу по специальности, и перешел учиться Борис Васильевич. Он был среди первой семерки выпускников этого отделения.

И. В. Аухадеев старался поддержать Бориса Васильевича и материально. Он устроил его в училище инспектором оркестра и хора. За эту работу, а также за расписывание оркестровых партий инспектору платили небольшую сумму.

И работать в Казанском музыкальном училище Б. В. Кононов начал тоже благодаря Ильясу Ваккасовичу. Директор ответственно подходил к выбору педагогов и административного состава. Год он присматривался и к Борису Васильевичу, прежде чем назначить его заведующим учебной частью. Он устроил ему проверку, поставив сначала завучем заочного отделения. Кроме того, прежде чем вызвать на работу жену Бориса Васильевича – пианистку, получившую образование у музыканта О. К. Эйгеса, он отправил М. Г. Гумерова (педагога, ставшего после смерти И. В. Аухадеева директором училища) в Горький навести о ней справки как о специалисте.

Мне было интересно узнать, каким запомнился И. В. Аухадеев как дирижер. Ведь Ильяс Ваккасович не получил диплома по этой специальности: он завершил обучение в Ленинградской консерватории по классу скрипки. В связи с этим о нем иногда высказываются скептически. Однако замечу, что Глазунова, Чайковского и очень многих других известных музыкантов тоже критиковали (и порой довольно резко) за отсутствие профессиональных навыков дирижирования. Сегодня это воспринимается спокойно, чего нельзя сказать об отношении к некоторым ушедшим из жизни музыкальным деятелям Татарстана. Страсти вокруг них кипят всюду. Не важнее ли опираться на то лучшее, что создано каждым творцом? И смотреть в будущее: развивать нашу культуру дальше.

По словам Бориса Васильевича, И. В. Аухадеев дирижировал всем корпусом. Поэтому с него лил градом пот. Ильяс Ваккасович, по мнению Б. В. Кононова, был очень старательным дирижером и добивался от оркестра всего, что было в его, руководителя, силах. Вслед за другими музыкантами Б. В. Кононов говорит об

И. В. Аухадеев как о большом энтузиасте – организаторе симфонических оркестров и концертов. «У нас в училище все время были концерты, – вспоминает Борис Васильевич. – Постоянно приходил академик Арбузов. Любили посещать наши концерты даже пленные немцы, которые строили оперный театр».

«Все зависит от администрации, – делает вывод Борис Васильевич. – Хороший директор создает условия для работы и, соответственно, может требовать должной отдачи. И. В. Аухадеев следил за дисциплиной, например, за явкой на хор. Поэтому и был результат».

Борис Васильевич Кононов

Директор, безусловно, фигура более значимая, чем завуч. Однако, как ни странно, я лично больше запомнила Бориса Васильевича, чем М. Г. Гумерова, который возглавлял училище во время моей учебы в нем. Возможно, потому, что в последние годы директорства у Марса Гиляловича стало ухудшаться здоровье. А, может быть, «незаметность», неброскость свойственны истинно интеллигентному человеку, каким и был М. Г. Гумеров.

К восьми часам утра все студенты стремительно неслись в училище. Не дай бог не успеть к началу занятий: в фойе, около входной двери, поглядывая на часы, грозно стоял Борис Васильевич и «рычал» на опаздывавших. Не помню, чтобы он наказал кого-то, однако его очень побаивались. Военная школа приучила самого Бориса Васильевича к собранности, организованности, дисциплине и эти качества он стремился воспитать во всем коллективе, не делая различия между учениками и педагогами. Борис Васильевич рассказал, как сравнительно недавно к нему подошел большой такой и солидный мужчина и спросил: «А помните, как Вы меня в период учебы распекали?». А бывший завуч ему в ответ: «Ну что, бить будешь?». Вот чувство юмора мы в нем тогда проглядели.

Запомнилась не только политика кнута, но и очень хорошего пряника. Отличники пользовались уважением студентов, которое создавалось и административными средствами. Очень часто в переполненном учащимися зале их награждали различными подарками. У меня сохранились ноты, книги с соответствующими дарственными надписями, очень красивый (так до сих пор, во всяком случае, кажется) значок «Отличнику учебы».

Не знаю уж: то ли Борис Васильевич влиял, то ли боевой комсомольский пыл причиной, но нерадивым студентам доставалось и от самих сокурсников. Их тщательно прорабатывали на заседаниях. Запомнилось, как однажды Гузель Сайфуллина проявила свои неплохие задатки художника, нарисовав вместе с подружкой большую, в человеческий рост, карикатуру на одного из учащихся.

София Асгатовна Губайдулина

Б. В. Кононов был двумя курсами младше Сании Губайдулиной (он по-прежнему называет ее так, как нарекли родители), которая училась в классе специального фортепиано у М. А. Пятницкой. Но знал он ее не только благодаря учебе, но и комсомольской работе. Борис Васильевич, будучи секретарем партийной организации училища, создал также комсомольский коллектив и руководил им. На отделениях были выбраны комсорги: В. Захарченко и Г. Ефимов. Оказалась среди них и Соня Губайдулина. Она запомнилась всем, в том числе и Борису Васильевичу, своей общительной натурой, жизнерадостностью («веселая была», замечает Б. В. Кононов). Это заметно даже на маленьких любительских фотграфиях ее выпуска 1949 года.

Борис Васильевич рассказывает, что он и другие студенты восхищались Сониным абсолютным слухом, импровизациями на фортепиано. Бывало, подойдут к контрабасу, дернут струну: «Отгадай, что за звук?». Она с ходу говорила. У Софии Губайдулиной всего несколько произведений, содержащий в названии слово «татарский». Среди них – «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов. То, что баян любимый инструмент татарского народа, понятно. Но контрабасы... Рискну предположить, что это – отголосок лет обучения в училище.

В училище и консерватории Казани Сания Губайдулина училась по классу фортепиано. Она участвовала в самых разных концертах. Сохранились некоторые программки того времени. Например, на отчетно-показательном концерте училища она играла «Вальс» Глазунова, а на празднике, посвященном творчеству Римского-Корсакова, исполнила его концерт для фортепиано с оркестром. На своем выпускном экзамене Сания Губайдулина представила разностилевую программу: «Прелюдию и фугу» до-мажор Баха,

первую часть сонаты № 17 Бетховена, три этюда и «Тарантеллу» Шопена, «Ноктюрн» Скрябина и концерт Сен-Санса.

В то время в училище действовали концертные бригады, которые разъезжали по районам. Они удостоивались похвал. В одном из приказов по училищу в связи с этим встречается объявление благодарности Сание Губайдуллиной за участие в праздновании Первого мая.

Но Сания выступала не только как пианистка. Она, в частности, пела партию второго сопрано в объединенном училищном хоре, так как своими силами дирижеры не могли обойтись: первый набор на отделение состоял всего из семи человек. Выступила также с докладом о творчестве Сергея Рахманинова в связи с юбилеем этого композитора. Запомнили сокурсники, что и в училище, и в консерватории Сания Губайдуллина уже что-то сочиняла.

Список произведений композитора сегодня начинают с послеказанского периода ее творчества, а именно – с 1956 года. Сама композитор пожелала вести отчет своих сочинений с «Фацелии». Но нам, живущим в Татарстане, все же интересно узнать о музыке Софии Асгатовны, созданной во время ее обучения здесь. Мне встретились названия двух казанских сочинений композитора. Из программки 1947 года узнаем, что одна из учениц Детской музыкальной школы № 1 на концерте, посвященном 15-летию музыкальных школ, сыграла «Польку» С. Губайдуллиной. В том же году в списке произведений композиторов Татарстана, «намеченных к исполнению на творческой конференции»¹, встретилась ее обработка для фортепиано татарской народной песни «Апипа». В качестве исполнителя указана уже сама Сания Губайдуллина. Есть все-таки казанские истоки появления цикла «По мотивам татарского фольклора» в творчестве С. Губайдуллиной, хотя по отношению к этому произведению отмечают, что «в 15 пьесах не цитируются какие-либо народные мелодии»². Но к конкретным темам татарской народной музыки композитор прежде все же обращалась. Пример тому – ее пьеса «Апипа».

Борис Васильевич Кононов

И жена, и дочь Бориса Васильевича – музыканты. И от меня, представительницы этой же профессии, в рассказе о семье естественно ожидать продолжения именно о них. Но так получилась,

что я больше знаю сына Б. В. Кононова – Василия Борисовича, к которому мой сын в школьные годы приходил на занятия по решению компьютерных задач. Василий Кононов – инспектор по компьютерному программированию Ново-Савиновского района. В компьютерном мире Татарстана его знают многие. Вот уж, откровенно говоря, не ожидала, что у Бориса Васильевича такой смешливый сын. Его жизнерадостность – одно из многих достоинств, притягивающих к нему мальчишек, которых на занятиях я видела больше всего. Василий Борисович очень увлечен работой с детьми и всегда стремится им помочь. Порой, когда у него самого не оказывалось книги, необходимой моему сыну, Василий Борисович обзванивал своих друзей, мы отправлялись за книгой к ним на работу – аж в какие-то учреждения МВД. Он часто возит детей на различные олимпиады, где они успешно представляют нашу республику.

И, конечно, среди тех, кто учился в Казанском музыкальном училище вместе с Б. В. Кононовым, меня сразу же привлекла фамилия Р. Зарипова – мэтра в области компьютерной музыки.

Рудольф Хафизович Зарипов

О Рудольфе Зарипове в журнале «Казань» уже рассказывалось. Ему был посвящен специальный выпуск московского журнала «Новости искусственного интеллекта» в 1995 году. Но особенно большое впечатление произвела на меня заметка о Р. Х. Зарипове в энциклопедическом словаре по информатике, изданном в Москве. Жанр энциклопедического справочника требует емкости. Вот, что, в частности, сказано там об этом ученом: «Публикации о машинных сочинениях, созданных по его алгоритмам, обошли весь мир. Зарипов становится признанным авторитетом в области машинной музыки. В конце 80-х годов Р. Х. Зарипов разработал обширную программу исследований, нацеленную на создание систем искусственного интеллекта и способную воспроизводить деятельность, характерную для процессов творчества. И лишь преждевременная смерть оборвала его работу над реализацией этой программы»³.

Р. Зарипов учился по классу виолончели в Казанском музыкальном училище (и, кроме того, в Казанском университете). Есть утверждения, что он не завершил обучения в училище. Однако сохранились афиши концертов выпускников 1948/49 учебного

года, где значится и фамилия Зарипова. Он посвятил себя науке, но и с музыкой не порывал. Во время своих докладов Рудольф Хафизович порой иллюстрировал сказанное игрой на виолончели. В рассказах о музыке в деятельности этого ученого меня особенно привлекли вот что. Он любил, например, поручать электронно-вычислительной машине поиск сходных по звучанию мелодий. При этом нередко возникал комический эффект, когда мелодия Чайковского оказывалась близкой к блатной песне «Мурка». Другой его номер во время выступлений – предложить слушателю определить среди прозвучавших тем известных композиторов мелодию, созданную машиной.

Обнаружить близкие по мелодике темы разных авторов – любимая забава музыкантов. Правда, получается это чисто интуитивно: к помощи компьютера пока не обращаемся. Наша, да, впрочем, и зарубежная эстрада нередко черпает вдохновение в серьезной музыке. Сколько шутили в свое время над песнями Р. Паулса с его обращениями к Пассакалье Генделя, до-минорной прелюдии Баха! А еще Е. Мартынов со своей «Лебединой верностью», вызывающей ассоциации с арией короля Рене из «Иоланты» Чайковского. А что, оказывается, делал сладкоголосый Фрэнк Синатра! Я только сейчас на одном компакт-диске обнаружила, что он поет эстрадные песни с мелодиями инструментальных произведений Рахманинова, романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Причем весь этот невольный или осознанный плагиат продолжает существовать до сих пор. Есть такое в татарской эстраде. Фрагмент «Песни о хлебе» Л. Хайрутдиновой, например, уж очень напоминает яркий мотив одной из песен, исполненной когда-то Джо Дассеном...

По законам строения рондо я должна бы вернуться к рефрену. Ведь один из основных переводов слова «рондо» означает «круг». Возвращение основной темы необходимо, чтобы замкнуть цепочку. Но у Рудольфа Хафизовича Зарипова есть такие проникновенные строки, написанные им незадолго до смерти, что, прочитав их, хочется просто помолчать: «Яркий солнечный день, каких мало было этой слякотной зимой. Играют «Снегурочку» Римского-Корсакова. Звучит ария Снегурочки. И тут же вспоминается весна 1949-го, такой же яркий солнечный день. Репетиция «Снегурочки»: хор с оркестром. И звучит в голове наш хор из музучилища. А потом по какой-то ассоциации в голове начинает звучать фортепьянный

концерт Римского-Корсакова, который мы играли в оркестре, а партию фортепьяно исполняла Соня Губайдуллина. Яркая музыка! И всегда, когда солнечный яркий весенний день, я вспоминаю эти два момента своей безоблачной юности. Она далеко. Но пока я помню эти эпизоды, я ее не теряю. Я живу и буду жить»⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Национальный архив Республики Татарстан. Ф. Р-7057, оп. 1, д. 15.
2. Международный фестиваль музыки Софии Губайдуллиной. Буклет. Казань – Москва, 2001 год, октябрь. – С. 20.
3. Информатика: Энциклопедический словарь для начинающих. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – С. 175.
4. Зарипов Р. Из «Заметок на память» // Новости искусственного интеллекта, специальный выпуск журнала Ассоциации искусственного интеллекта. – М., 1995. – С. 21.

Казань, 2004. – № 5. – С. 101–104

ПОД ЗНАКОМ «ШУРАЛЕ»

Музыкальный мир Татарстана уже второй год подряд живет под знаком балета «Шурале» и его создателя – Фариды Яруллина. Минули юбилей композитора, первого либреттиста и хореографа балета Л. Якобсона, Татарской оперной студии при Московской консерватории, в которой учился Ф. Яруллин. Композитору посвятили несколько вечеров в Большом концертном зале им. Сайдашева, телеканал «Новый век» показал о Ф. Яруллине передачи И. Газиева и «Ауру любви», выпустили диск с записью его музыки.

А в календаре знаменательных дат нынешнего года – премьера «Шурале» в Казани и Ленинграде, юбилей первых исполнительниц партий Былтыра и Сююмбике – Б. Ахтямова и А. Гацулиной. Но Ф. Яруллина мы вспоминаем сегодня и в связи с победой в самой кровопролитной и жестокой войне, на которой погиб 29-летний автор балета «Шурале». Ф. Яруллин до сих пор остается самым молодым и самым знаменитым татарским композитором. Действительно, список городов дальнего и ближнего зарубежья, в которых осуществили сценическую постановку «Шурале», внушительен и продолжает пополняться. Его смотрели в Латвии, Литве, Украине, Казахстане, Монголии, Болгарии, Чехословакии,

Албании. Его ставили в Большом театре, где в партии Сююмбике выступила М. Плисецкая. Ни одно другое произведение нашей национальной культуры не получило такого распространения в мире. Оно постоянно находится также в репертуаре казанского театра.

«Шурале» Ф. Яруллина в самом разном плане оказал влияние на балеты других татарских композиторов. Это проявилось в выборе сюжета, в основном, из произведений Тукая («Заколдованный мальчик» З. Хабибуллина, «Водяная» А. Бакирова, «Кисекбаш» Р. Губайдуллина), в преобладании сказочной тематики, апелляции к некоторым музыкальным особенностям яруллинской музыки, опоре на сочетание характерного танца и номеров классической хореографии. Музыка балета по-прежнему чарует не только простых слушателей, но и профессионалов. Она вдохновляет их на создание фантазий, концертных обработок. Здесь можно назвать «Фантазию» Б. Четвергова, очень эффектную фортепианную обработку Рэма Урасина. Кроме того, образ лесного чудовища стал одним из самых распространенных в татарской литературе и особенно в музыке. Среди них: фортепианная пьеса «Шурале» А. Ключарева, поэма «Кырлай» Н. Жиганова, «Шурале» – финал оркестровой сюиты М. Яруллина, оратория «Шурале» И. Якубова и т. д. Музыкальная трактовка образа Шурале, а также показ его в сопоставлении с картинами леса также сближает многие произведения с балетом Ф. Яруллина.

Нельзя не вспомнить в связи с образом Шурале о чудесных работах Баки Урманче: деревянных скульптурах перед домом-музеем Г. Тукая в деревне Кырлай, бюстах «Носатый Шурале», «Губастый Шурале» и замечательной серии графических работ, показывающей этого фольклорного лесного черта – наивного, любопытного (в балете его характер другой) – как помесь обезьянки с осликом. Вот на одном из рисунков Шурале с любопытством и некоторым недоумением выглядывает из-за дерева: зачем это юноше захотелось ночью в лесу дрова рубить? Фигурку Шурале можно встретить также в знаменитом музее чертей в городе Каунас.

Несмотря на то, что балет «Шурале» – самое известное произведение татарской музыки, его автор прожил короткую жизнь, с момента премьеры балета прошло 60 лет, до сих пор нет полной и достоверной информации о композиторе, его главном творении, событиях музыкальной культуры Татарстана 30–40-х годов XX века.

Архивные документы, с которыми недавно удалось познакомиться, опровергают некоторые факты, принятые в нашей музыковедческой литературе. Первый из них касается учебы Ф. Яруллина в Татарской оперной студии при Московской консерватории.

В 20–30-е годы в Татарстане не было высшего учебного музыкального заведения, а также возможности для обучения некоторым специальностям (композиторскому ремеслу, хореографии), хотя определенные попытки в данном направлении предпринимались. Так, к примеру, совсем недолго функционировала Восточная консерватория (1921–1922 года). Талантливая молодежь, особенно обнаружившая склонность к композиторскому творчеству (Н. Жиганов, Ф. Яруллин), уезжала для обучения в столичные города. Судьба их зачастую особенно чиновников не волновала. Но вот в мае 1933 года два преподавателя музыкального отделения Казанского техникума искусств (сейчас это Казанское музыкальное училище), известные сегодня в республике музыканты – М. Пятницкая и И. Аухадеев – отправились в командировку в Москву с целью выявления учащихся творческих специальностей из Татарстана, обучавшихся в столице страны. По возвращении из первопрестольной они подали докладную записку, в которой в буквальном смысле слова забили тревогу. Преподаватели отметили, что в Москве учится ряд «весьма ценных и способных студентов, что гарантирует, нам блестящее будущее в деле расширения и укрепления музыкальной культуры в Татарстане»¹. В то же время они обратили внимание на действия руководства уже созданного в ту пору Башкирского отделения при Московской консерватории, которое, увидев определенную «заброшенность» татарстанских учащихся, официально обратилось с заявлением о том, что берет их на свое обеспечение с последующим устройством на работу в свою республику. М. Пятницкая и И. Аухадеев предложили «немедленно организовать связь с упомянутыми кадрами, обеспечить их материально и всячески оказывать им моральную поддержку, что до сих пор, к сожалению, в достаточной мере не было со стороны Татнаркомпроса»². Среди тех, кого они предлагали взять на учет, указывая их специальность, студенты как самой Московской консерватории – Фазлуллин (кларнетист), Ишуков (пианист), Терегулова (музыковед), Хабибуллин (композитор), так и ее рабфака – Клейманов (композитор), Латыпова (трубачка),

Абубакиров (виолончелист). Кроме того, они назвали композитора Жиганова – в то время учащегося областного музыкального техникума (ныне музыкальное училище при МГК), а также студентов Гитиса: Рахматуллину (певицу), Сакееву и Сарымсакова (режиссеров). Действительно, почти все из перечисленных ими учащихся внесли свой вклад в дальнейшем в развитие национальной культуры. Ф. Яруллин здесь не был упомянут, т. к. он начал свою учебу на рабфаке МГК немного позже. Возможно, эта докладная записка подстегнула открытие Татарской оперной студии в Москве. Так в постановлении Совета Народных Комиссаров ТАССР о ее создании (декабрь 1933 года) указано: «Признать необходимым открытие и срочное развертывание работ Татарского Музыкального государственного театрастудии (принятое позднее название – Татарская оперная студия. – Г. Ю.) в г. Москве, на базе соответствующего договора Наркомпроса АТССР с МГК, определив контингент подготавливаемых музыкальных работников 25 человек, с направлением по указанному контингенту наиболее даровитых музыкальных работников Татарской АССР по специальному отбору»³. Для подготовки национальных музыкальных кадров при Московской консерватории, начиная с 1932 по 1940 год (отсчет вели с принятия соответствующих постановлений), открыли несколько отделений и студий: Башкирское, Туркменское, Казахское, Северо-Осетинское и Киргизское отделения, Татарскую и Узбекскую оперные студии.

Татарская оперная студия начала свою работу в 1934 году с целью подготовки исполнителей для будущего оперного театра в Казани (открыт в 1939 году). Во всех публикациях наши музыковеды утверждают, что с этого момента в ней стали учиться (помимо вокалистов) и начинающие композиторы, среди них и Ф. Яруллин. Но в объяснительных записках финансовых отчетов директора оперной студии Тятова представлена совсем другая история. Он писал, что «Никто не занимался организацией и руководством композиторского коллектива, а композиторы – это поставщики репертуара студии и проводники культуры. Поэтому студия сама вынуждена создать и организовать этот коллектив, путем привлечения всех кадров Татари и других областей»⁴. Преследовали две цели: подготовить студентов-композиторов к поступлению в Московскую консерваторию и в тоже время уже хотели получить от них определенные результаты в период обучения в Татарской

оперной студии. Судя по документам, большинство композиторов – студийцев, а это – С. Сайдашев, Дж. Файзи, З. Хабибуллин, Л. Хамиди, Ф. Яруллин, М. Латыпов и Х. Абдульменев – официально начали свое обучение в студии в 1936–1937 годах, то есть позднее многих исполнителей. Хотя надо заметить, что подключиться к занятиям всем абитуриентам, независимо от специализации можно было в разные годы. Руководителем группы композиторов – студийцев являлся преподаватель, композитор А. Сливаковский. Он регулярно составлял отчеты о работе своих подопечных, где указывал время поступления того или иного учащегося в Татарскую оперную студию, результаты его обучения, давал небольшую характеристику. Ф. Яруллин неизменно получал хорошие отзывы: «Усердно работает над повышением своих знаний. Необходимо дать ему организованную учебу через МГК. Мы считаем, что в период учебы в консерватории т. Яруллин сможет уже дать много ценного для татарского оперного театра»⁵, «Есть творческая одаренность. Работает хорошо. Большой уклон в творчество», хотя в то же время «Чувствуется слабость знаний и техники»⁶. Большинство композиторов, включая Ф. Яруллина, учились по таким предметам, как сочинение, фортепиано, техника дирижирования, инструментовка и полифония, а также диалектический материализм. Количество изучаемых ими дисциплин, время, отведенное на них, оказалось небольшим по сравнению с теоретико-композиторским курсом, установленным в консерватории. Поэтому руководство студии предлагало оставить группу композиторов для продолжения их обучения в Москве после отъезда в Казань вокалистов. Это не удалось осуществить, хотя Ф. Яруллин и З. Хабибуллин некоторое время еще находились в Москве, в связи с так называемой «творческой учебной консультацией у профессора Литинского»⁷. Впоследствии З. Хабибуллин уже в качестве вольнослушателя поступил на теоретико-композиторский факультет Казанской консерватории. Недостаточность своего музыкального образования ощущали и вокалисты, особенно присоединившиеся к обучению в Татарской оперной студии позднее других, например, М. Булатова. В конце 40-х годов она вернулась в Московскую консерваторию для продолжения своего образования (замечу, что в это время вместе с ней училась И. Архипова. В ее книге «Музыка жизни»⁸ есть фотография выпускников, среди которых и Мунира

Закировна). Выпускникам оперной студии выдавали свидетельство, а не диплом, т. к. «полученное образование к высшему не приравнивалось»⁹.

Ф. Яруллин начал сочинять свой балет «Шурале» в годы занятий в Татарской оперной студии. Поэтому консультация профессора Г. Литинского ему, безусловно, была необходима в связи с продолжением этой работы. Многим история создания балета, его постановок и дальнейшей судьбы кажется весьма благополучной. Однако это далеко не так. Судя по архивным материалам, в судьбе композитора что-то произошло в конце 1939 и в 1940 году. В это время только что организовали Союз композиторов Татарстана. Отчет существования этой организации ведут с 1939 года, однако в ту пору на совещании композиторов Татарии лишь приняли постановление: «Учитывая назревшую потребность в организации руководящего творческого центра музыкальной жизнью Татреспублики, способного руководить дальнейшим ростом национальной музыкальной культуры Татреспублики на основе Ленинско-Сталинской национальной политики, считать необходимым создание в Казани Союза советских композиторов»¹⁰. Но первый протокол этой организации все-таки датирован 31 января 1940 года. На этом собрании известный московский преподаватель Г. Литинский сообщил о решении Всесоюзного оргкомитета ССК организовать в Татарской республике Союз композиторов. Эта молодая организация, хотя еще и не могла поначалу оказать поддержки своим членам, например, материальной, но все же старалась. Из протоколов одного из заседаний Оргбюро в этом же 1940 году узнаем о проблемах Ф. Яруллина: «Ввиду того, что Татарский государственный оперный театр допустил организационную небрежность в отношении субсидирования работы тов. Яруллина, в результате чего последний в течение более 3-х месяцев и впредь лишен всяких материальных средств, а также в виду того, что дела музыкального фонда по ССК Татарии не оформлены и ССК не имеет возможности материально помочь тов. Яруллину, Оргбюро ССК Татарии постановляет: просить правление музыкального фонда ССР оказать помощь тов. Яруллину выдачей единовременного безвозвратного пособия в размере 1500 рублей, принимая во внимание высокую ценность работы тов. Яруллина»¹¹. В этом постановлении обращает на себя внимание тот факт, что Ф. Яруллин три месяца не

получал денежного пособия. Видимо, злоупотребляли присущей ему молчаливостью, о которой говорили многие люди, знавшие композитора.

В сентябре 1939 года состоялось прослушивание и обсуждение самого первого авторского варианта балета в фортепианном изложении. В акте приемки музыки этого сочинения, хотя и указали на необходимость некоторой доработки, но все же балет включили в репертуарный план. Однако «Шурале» так и не был поставлен в театральном сезоне 1939–1940 года. Более того, комиссия, отбиравшая произведения для показа на готовящейся декаде татарского искусства и литературы в Москве, обсуждала предполагаемую постановку совсем другого балета, связанного с легендой о Тагире и Зухре. Точных сведений об этом произведении, его авторах пока не найдено. Возможно, его создание только планировалось. Но все же работа над постановкой балета «Шурале» продолжилась. Ф. Яруллину в сжатые сроки пришлось выполнить титанический труд. Как известно, подготовить балет к показу на декаде поручили известному ленинградскому хореографу Л. Якобсону (он оформил премьеру «Спартак» А. Хачатуряна). Л. Якобсону не понравилось либретто «Шурале», принадлежавшее А. Файзи, и он сам его изменил. Фактически он разработал совершенно другой сюжет. Сегодня балет известен именно в его версии. В результате Ф. Яруллину пришлось заниматься не только переработкой имевшегося материала, но и сочинять много новой музыки. Сохранились рассказы о том, что его буквально запирали в комнате гостиницы «Совет», дабы ничто не отвлекало от сочинения. Порой он сбегал оттуда, спустившись по водосточной трубе.

Потом такое разнообразие и обилие музыкальных номеров балета позволяло привносить в сюжетную основу произведения некоторые изменения, порой вызванные веянием времени. Так в премьерный спектакль «Шурале» в состав действующих лиц включили муллу в качестве негативного персонажа. Разнообразие трактовок «Шурале» отмечали и в связи со сценическим воплощением его в других театрах. Вот что писали, к примеру, в рецензии на постановку челябинского театра: «В истории балета известно много редакций на одну и ту же музыку балета. Редакция Челябинского театра балета Яруллина «Шурале» – не единственно возможная. Но бесспорно то, что она достойна чудесной музыки татарско-

го композитора»¹². Отсутствие канонического варианта произведения вызвало и его различные хореографические воплощения. Они создавались в разные годы Л. Жуковым и Г. Тагировым, Л. Якобсоном, Я. Брунак (матери артиста Н. Караченцева), Л. Бордзиловской и Ш. Байдавлетовым. Возможность такого разного показа балета «Шурале» очень созвучно современной практике пересмотра сценического решения известных произведений, когда, например, в балет «Щелкунчик» П. Чайковского вводят музыку Гофмана, чарльстон, в «Ревизор» Гоголя – песенные и танцевальные номера и тому подобное. Создание балетов на музыку Чайковского и Баха («Мусажет»), Моцарта («Парк») – из серии этих же инноваций.

«Шурале», несмотря на гибель композитора, впервые сумели показать незадолго до окончания войны. В рецензии, опубликованной сразу же после премьеры балета, довольно точно охарактеризованы достоинства и недостатки спектакля и произведения в целом. Появление этого сочинения оценили как успешное начало национального балета. Создание балетмейстером Г. Тагировым хореографического оформления второго действия балета приветствовалось, как умение самим самостоятельно решать на местах такие задачи, а не пользоваться только услугами приглашенных специалистов (так принято было в ту пору в других республиках). Конечно же обращалось внимание на красоту и яркость музыки Ф. Яруллина. Высказали предположение, оказавшееся пророческим, что балет, несмотря на национальный колорит музыки, сюжета найдет отклик у самых разных слушателей. Спустя пять лет после казанской премьеры «Шурале» поставили на сцене Ленинградского театра оперы и балета (ныне Мариинский театр С.-Петербурга) в хореографическом решении Л. Якобсона, после чего началась широкая известность произведения. Большая работа, проделанная редакторами ленинградской постановки В. Власовым и В. Фере (напомню, что композитор не успел оркестровать балет) и, прежде всего, растущая слава балета, побудила этих музыкантов обратиться в комиссию по авторским правам. В своем заявлении они просили признать их наравне с Ф. Яруллиным авторами этого произведения, а сам балет переименовать в «Али-батыр» вместо «Шурале». Несколько лет продолжалась тяжба, утвердившая в итоге название «Шурале» и авторство Ф. Яруллина.

Многие татарские композиторы обращались в своем творчестве к стихотворению М. Джалиля «Песни мои», строки которого воспринимаются как надежда на то, что с уходом создателя из жизни его творения будут продолжать звучать. А если не забыты они, то помнят и об их авторе: «Если умрете – умру я в забвенье, будете жить – с вами жизнь обрету». В этом плане с балетом «Шурале» и его автором все в порядке. Перечислю несколько фактов, подтверждающих эти слова. «Шурале» недавно поставили в Мексике (там живет и работает чета наших танцоров Ибатуллиных). Телеканал «Культура» преподнес большой подарок зрителям, показав в ретроспективе музыкальных экранизаций «Ленфильма» «Лесную сказку» – балет «Шурале». Готовится сборник статей о композиторе. Вновь повторяют у нас документальный фильм о Ф. Яруллине под названием «Я отзовусь». В Германии предполагают издать партитуру «Шурале». А на осень намечено проведение конференции в связи с 60-летием со дня премьеры балета. Так что жизнь под знаком «Шурале» продолжается.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1, 2. НА РТ. Ф. 1860, оп. 1, д. 136.
3. НА РТ. Ф. 128, оп. 1, д. 1960.
- 4–6. НА РТ. Ф. 6663, оп. 1, д. 4.
7. НА РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 1.
8. Архипова И. Музыка жизни. – М., 1997. – 382 с.
9. См. фотокопию архивной справки в книге: Калфаклы сандугач. Сара Садыкова. – Казан, 2002. – 40 б.
- 10, 11. НА РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 1.
12. Голанцева И. «Шурале» // Северный рабочий. Ярославль, 1959, 21 авг.

Республика Татарстан. – 2005. – 13 мая

КОМПОЗИТОРЫ КАЗАНИ

Становление композиторской школы Татарстана происходило накануне Великой Отечественной войны. В 1939 году создается Союз композиторов нашей республики. В него вошли, в основном, деятели музыкальной культуры, только что завершившие свое обучение в Московской консерватории или в Татарской оперной студии, организованной при этом учебном заведении. Среди них:

С. Сайдашев, Н. Жиганов, М. Музафаров (диплом консерватории получил в 1931 году, а в студии учился на дирижера оперного театра), Ф. Яруллин, Дж. Файзи, З. Хабибуллин. Другая группа композиторов в тот период (конец 30-х годов) состояла из музыкантов, лишь начинавших свой путь в искусстве. В отчетах таких творцов называли «молодежью», «композиторами-мелодистами» и 29 серьезно еще не оценивали. К ним относили Х. Валиуллина, А. Валиуллина, А. Бакирова, И. Шамсутдинова и некоторых других. Многие из них впоследствии стали хорошими композиторами. К освоению навыков сочинения музыки их постепенно привлекали в Казанском музыкальном училище с 1936 года, когда наконец-то специально открыли для этого так называемую «творческую группу» (в консерваториях сегодня этому явлению соответствует теоретико-композиторский факультет). Несмотря на короткий срок (3–4 года) изучения композиции, причем в среднем звене учебного процесса, а не в вузе, эти музыканты уже тогда сумели создать ряд произведений, популярных до сих пор: песни «Забыть невозможно» Х. Валиуллина, «Утренняя серенада» А. Бакирова. И вот как раз композиторов 1920–1925 годов рождения, в большинстве случаев еще не успевших закончить учебу в музыкальном училище, а также Ф. Яруллина призвали в ряды Советской Армии накануне или во время войны. Из Союза композиторов РТ, кроме Ф. Яруллина, больше никого не отправили на фронт. Возможно потому, что возраст остальных представителей этой творческой организации был от 30 и более лет. Кроме того, сказалась немногочисленность ее состава и, наконец, правительство республики заплатило значительную сумму денег за обучение в Татарской оперной студии основной группы – названных выше композиторов (напомним, что музыкальное образование во всем мире считается самым дорогостоящим из-за большого количества индивидуальных занятий).

Судьба композиторов-фронтовиков складывалась по-разному. Освобождал Ригу, Варшаву, форсировал реку Одер и штурмовал Берлин И. Шамсутдинов, попал в плен и скитался по лагерям (Венгрии, Чехословакии), пытаясь устраивать из них побеги Х. Валиуллин, демобилизовался, став после ранения инвалидом, участник Сталинградской битвы А. Валиуллин. Некоторые музыканты и во время войны не порывали со своей профессией. Так,

например, Р. Яхин в 1941 году поступил в Московскую консерваторию, но из-за начавшейся войны был вынужден вместе с некоторыми своими педагогами и студентами приехать в Казань. Их зачислили на пятый курс Казанского музыкального училища (официально существовало 4 года обучения), который называли также «спецгруппой». В августе 1942 года Рустем Мухаметхазеевич выбыл из училища в связи с призывом в армию. Его, по всей видимости, сразу же определили в качестве пианиста-аккомпаниатора к Ансамблю красноармейской песни и пляски Московского фронта, для которого Р. Яхин сочинял, как он пишет в автобиографии, «оборонные песни». Капельмейстером, начальником и художественным руководителем Ансамбля песни и пляски 4-й Ударной армии был в годы войны композитор Масгут Латыпов. Но, несмотря на мирный характер основного рода его деятельности, он был дважды ранен, участвовал в боях за такие города, как Москва, Велиж, Великие Луки, Невель.

И, конечно, не обошлось без потерь. Погибли на войне Х. Абдульменов, Рашитов (к сожалению, пока не удалось уточнить его инициалы), о которых в отчетах Союза композиторов РТ сохранились хорошие отзывы, как о многообещающих, одаренных композиторах. Но самая горькая утрата, с которой до 30 сих пор не может смириться общественность Татарстана, – это гибель Фариды Яруллина – автора самого известного в мире произведения татарской музыки – балета «Шурале». Конечно, композитору могли дать «бронь», хотя бы для завершения его произведения. Но судьба распорядилась по-другому.

Между тем в годы войны состав Союза композиторов Татарстана увеличился за счет эвакуированных в Казань музыкантов: И. Пустыльника, Г. Брук, М. Юдина, С. Мусселиуса, И. Болдырева (для поступления в эту творческую организацию он представил характеристику от своего педагога Д. Шостаковича, а также отзывы ленинградской прессы) и других. Приехали музыканты, известные также и в области педагогики, исполнительства, музыковедения: М. Гнесин и Е. Гнесина, С. Скребков и О. Скребкова, В. Конен, Е. Бекман-Щербина, А. Леман, Г. Литинский и другие. Все они устроились на работу в единственное крупное учебное учреждение музыки тех лет – Казанское музыкальное училище. Оно в начале войны было на некоторое время закрыто, а его здание от-

дали другим, эвакуированным в наш город организациям. Занятия потом возобновились, но уже в помещении детской музыкальной школы № 1. Приезжие музыканты приняли деятельное участие в музыкальной жизни города, в частности стали проводить очень интересные лекции-концерты. Композиторы же заинтересовались национальным колоритом татарской музыки и создавали собственные произведения в таком стиле (здесь можно назвать концерт для скрипки с оркестром А. Лемана, оперу «Фарида» М. Юдина, струнный квартет Ф. Витачека и т. д.). Они и потом, покинув Казань, не забывали о нашей культуре. Когда появились в печати «Моабитские тетради» М. Джалиля, а ему самому посмертно присвоили звание Героя Советского Союза, самые разные композиторы, в их числе И. Пустыльник, создали песни и романсы на стихи поэта. Эвакуированные в Казань музыканты способствовали и открытию в нашем городе консерватории осенью 1945 года.

Ведущим жанром творчества в годы войны стала песня. В отчетном докладе председателя Союза композиторов Татарстана Н. Жиганова за 1941/1942 годы в качестве первоочередной задачей было намечено создание массовой песни – «оружия против врага». Уже сами названия произведений тех лет говорят об их содержании: «Вперед», «Вернись с победой», «Когда увидимся» С. Сайдашева, «Партизанка», «У могилы бойца», «Фашистов раздавим», «Смерть за смерть» Н. Жиганова, «Прощайте, друзья», «Походная песня», «За любимую Родину», «Товарищи, на войну» М. Музафарова, «Кровь за кровь», «Трубите атаку» Дж. Файзи, «Мы землю родную топтать не дадим» А. Ключарева. Порой после названия песни в скобках уточняли ее жанр, характер, например, песня-призыв, песня-марш. Жанр марша получил широкое распространение не только в вокальной, но и в инструментальной музыке. Его создавали для симфонического, духового оркестра С. Сайдашев, М. Музафаров, М. Латыпов, И. Болдырев, И. Гладкова и многие другие. По-прежнему с большим энтузиазмом, как и в довоенные годы, воспринимали слушатели марш С. Сайдашева, посвященный XI годовщине Красной Армии. Некоторые произведения создавались по просьбе самих бойцов. Так свою «Песню Н-ской дивизии» Н. Жиганов написал для солдат одной из дивизий Северо-Западного фронта. Фактически все произведения быстро входили в репертуар различных исполнителей-солистов и коллек-

тивов филармонии, радиокомитета, оперного театра, концертных бригад. Впервые именно в военные годы, как отметил в своем докладе Н. Жиганов, татарские композиторы стали создавать песни с текстами на русском языке, «т. к. этого требовала сложившаяся обстановка». Произведения передавали на консультацию в оргкомитет Союза композиторов СССР с целью дальнейшего их распространения через радиоконцерты и публикации Музыкального государственного издательства. Песни печатали на страницах татарстанских газет, а также в виде отдельных листовок – агиток.

В военные годы было показано довольно много произведений сценической музыки: опер («Алтынчеч», «Тюляк и Су-Слу», «Ильдар» Н. Жиганова, «Фарида» М. Юдина), комедий («Башмачки», «Чайки» Дж. Файзи, «Милая Хафизаля» С. Сайдашева), балет («Шурале» Ф. Яруллина). Эти сочинения нередко представляли собой результат работы предшествующего периода: активного сотрудничества композиторов и писателей во время обучения в Татарской оперной и Литературной студиях, а также подготовки проведения декады татарского искусства и литературы в Москве, намеченной на август 1941 года. Сюжеты многих сценических произведений, связанные с борьбой за независимость, свободу народа, отдельной личности, оказались весьма созвучными атмосфере военного времени. Но порой композиторы специально обращались в своих сочинениях к юмористическим ситуациям, чтобы поднять настроение народа, как, например, Дж. Файзи в комедии «Башмачки».

Композиторы старались не только морально, но и материально поддержать защитников Родины. С этой целью устраивали совместно с писателями литературно-музыкальные вечера, а также авторские концерты композиторов С. Сайдашева, М. Латыпова, сбор средств от которых направлялся в фонд красноармейцев. На этих вечерах некоторые композиторы выступали и в качестве исполнителей, например, З. Хабибуллин играл на скрипке. На фронт посылали также комплекты теплой одежды. Фамилии людей-отправителей, публиковались на страницах республиканских газет. Встречается в них в связи с этой акцией и имя композитора Н. Жиганова. Такому весьма распространенному мероприятию тех лет он, кроме того, посвятил даже песню под названием «Теплая рубашка».

Можно сказать, что каждый из композиторов Татарстана стремился быть полезным своей Родине, своему народу в грозные годы войны. Очень точно это состояние почувствовал Фарид Яруллин. Напомню строки из его письма к жене: «Нет более благородной цели, чем защита Родины. С чувством гордости в душе еду сейчас на фронт. Гроза, нависшая над нашим существованием, требует от нас всех максимального напряжения. В нашей победе не сомневайся. Не такое время сейчас, чтобы не оценить обстановки. Делай все, что можешь, делай больше».

Казанцы – победе. Вахитовский район. – Казань, 2005. – С. 446 – 447

ПЕРВАЯ ТАТАРСКАЯ ОПЕРА

(к 80-летию со дня постановки оперы «Саня»)

25 июня 1925 года на сцене Оперного театра (сегодня это здание Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина) была показана первая татарская опера «Саня», созданная коллективом музыкантов: композитором, дирижером и музыковедом С. Габаши, певцом и композитором Г. Альмухаметовым, композитором, скрипачом и преподавателем музыкально-теоретических предметов В. Виноградовым. А вслед за ней пять лет спустя – опера «Эшче» тех же авторов. Об этих произведениях и некоторых их творцах, особенно в последние годы появились довольно большие по объему публикации¹. Однако в различных архивах по-прежнему хранится ряд не изданных документов, касающихся истории возникновения и постановки указанных сочинений. С отдельными этими материалами, связанными, прежде всего, с оперой «Саня», хотелось бы ознакомить читателей журнала.

Появление первой оперы в истории татарской музыки вскоре после революции 1917 года было неслучайно, т. к. в республике фактически сразу же началось активное обсуждение и решение проблем строительства новой национальной музыкальной культуры и образования. Открылись такие учебные учреждения как Восточная консерватория, позднее Казанский Восточный музыкальный техникум, Восточный педагогический институт, в котором проводили этнографические вечера национальной песни и музыки.

При Восточной консерватории создали Научную музыкально-этнографическую ассоциацию. Известные композиторы, дирижеры и певцы отвечали на вопросы журнала «Яналиф» о путях развития татарской музыки.

Роль преподавателей и учащихся Казанского Восточного музыкального техникума (принятая аббревиатура названия этого учреждения – КВМТ) в создании и исполнении опер «Сания» и «Эшче» оказалась очень значительной, несмотря на то, что постановка осуществлялась совместно с артистами Татарского академического театра. Двое из создателей опер – С. Габаши и В. Виноградов – являлись преподавателями техникума, в качестве исполнителей (хор, оркестр и некоторые певцы-солисты) выступили его учащиеся. Возглавил постановки директор и дирижер симфонического оркестра этого учебного заведения, известный музыкант России – А. Литвинов.

Как известно сюжет «Сании» и «Эшче» соприкасается с событиями, происходившими в Татарии и Башкирии. У каждого автора к моменту сочинения опер сформировался свой различный опыт освоения татарских и башкирских народных напевов. Василий Иванович Виноградов еще в детстве познакомился с мелодиями башкирских песен благодаря своему соученику по Уфимской 4 гимназии, а в дальнейшем профессору по классу флейты в Саратовской консерватории Мансуру Султанову. Позднее В. Виноградов, работая в различных городах Приуралья, начинает записывать народные песни татар, башкир и луговых мари. К мелодиям этих народов (например, татарского) он обращался и раньше в своих сочинениях (фортепианная фантазия «Сабантуй»), а после приезда в Казань в связи с приглашением на работу в Восточную консерваторию – тем более. Причина приглашения В. Виноградова в это учебное учреждение, а также в коллектив по созданию первой татарской оперы была одна и та же: привлекло его знание музыкального фольклора указанных народов и созданные им произведения. К тому же ноты некоторых из них уже были изданы в Москве и Берлине².

Султан Хасанович Габаши в начале 20-х годов XX века – один из самых известных татарских композиторов. Он работал в Казанском Восточном музыкальном техникуме заместителем заведующего, секретарем Ученого совета, преподавателем музыкальной грамо-

ты (на татарском языке), дирижером татарского хора. Работа над операми отнимала у него немало сил, в связи с чем С. Габаши предоставляли творческий отпуск. Вот образец его заявления по этому поводу от 11 марта 1925 года в Президиум Казанского восточного музыкального техникума: «Ввиду поступления боевого задания со стороны Татсовнаркома закончить оперу “Сания” в мае, чтобы иметь возможность поставить ее в день годовщины А.Т.С.С.Р. (25 июня 1925 года) с одной стороны, и поступления предложения со стороны Академцентра переделать 3-е действие оперы «Сания», мне необходимо освободиться от всякой другой работы, кроме как работы по доканчиванию оперы и поэтому прошу дать мне отпуск сроком на 1 месяц и выдать мне жалованье авансом, ввиду того что я уеду совсем из Казани»³. В ответ на это С. Габаши выдали следующее удостоверение: «Предъявитель сего заместитель заведующего и преподаватель КВМТ С. Х. Габяшев уволен в отпуск в различные города и селения восточных республик С.С.С.Р., для изучения народной музыки восточных народностей на местах путем записей и сбора народных мелодий, а также для пропаганды татарской культурной музыки путем устройства концертов, лекций, бесед и т. д. Срок отпуска на 2 месяца со дня выдачи такового»⁴. Подобное же заявление поступило от композитора 14 мая 1928 года во время создания оперы «Эшче»: «Ввиду необходимости выезда не позднее 20 мая в территорию Башкирской республики для изучения быта и музыкальной культуры приуральского пролетариата, с целью музыкальной обработки его в первой пролетарской (второй татарской) опере “Эшче” – “Рабочий” и продолжения самой работы по составлению оперы, прошу уволить меня в отпуск с 15 мая до 1/X и для необходимых подготовок выдать мне 2-х месячное жалованье вперед»⁵. Можно сказать, что практика собирания и изучения композиторами фольклорных образцов с целью создания ими в дальнейшем собственных подлинно национальных в духовном отношении и в плане музыкального языка произведений началась именно с С. Габаши.

Для татарского хора КВМТ С. Габаши создавал собственные произведения, а также обработки народных напевов. Так на одном из концертов в техникуме прозвучала его песня «Кузнецы» и татарские народные мелодии в обработке для хора. Работа эта была весьма трудоемкой, о чем свидетельствует еще одно заявление

С. Габаши в Президиум Казанского Восточного музыкального техникума: «Ввиду того, что для ведения занятий в татарском классе не существует никакого материала, приготовленного для смешанного хора, мне самому приходится готовить материал, т. е. записать и гармонизовать, и разбить на отдельные партии татарские песни, что отнимает у меня немало времени, энергии и нерв...»⁶. Надо отметить, что бывшие учащиеся техникума, несмотря на свой преклонный возраст, и сегодня хорошо помнят С. Габаши: «В середине 20-х годов в техникуме появился новый преподаватель – композитор С. Габаши. Это был очень активный человек. Он проявлял большое участие во всей жизни музыкального техникума и дирижировал татарским хором. Это был первый татарский хор»⁷. Впоследствии музыковеды в качестве основных условий возможности постановок опер «Сания» и «Эшче» называли, прежде всего, успешность подготовки вокалистов – татар и организацию татарского хора в техникуме. Хор производил хорошее впечатление. В его состав входили учащиеся – впоследствии известные татарские певицы: Гульсум Сулейманова, Гайша Камаева, Суфия Ахмадуллина. В 1924 году в Казань приехал нарком Просвещения А. Луначарский. Он посетил музыкальный техникум и пришел в полное восхищение от исполнения татарской народной песни Г. Сулеймановой. Она выступила в качестве солистки с татарским хором под управлением С. Габаши. А. Луначарский даже преподнес Г. Сулеймановой какой-то ценный подарок⁸.

Среди солисток оперы «Сания» также были учащиеся вокального класса Казанского Восточного музыкального техникума. Это Разия Садыкова (младшая сестра Сары Садыковой) и Зюгра Байрашева. Они учились у преподавателей О. Замбелли-Молотковой и Е. Ковельковой, хорошо оценивших своих подопечных с музыкальной стороны даже на начальном этапе занятий⁹. Очень тепло вспоминают учащихся вокального отделения тех лет их товарищи: «В те годы в музыкальном техникуме подобралось целое созвездие ярких голосов. Это были: Кашеварова, Долгова, Селезнева, Гидаспова, Таланкин, Маев... Особенной популярностью пользовалась Зюгра Байрашева. В Казани очень любили музыку и пение, и имя Зюгры слышалось со всех сторон»¹⁰.

Выступала также в качестве солистки в операх «Сания» и «Эшче» после окончания обучения в Казанском музыкальном тех-

никуме Шамсенур Валеева. У нас в республике ее до сегодняшнего дня в различных публикациях, радиопередачах продолжают путать с Бану Валеевой – певицей, народной артисткой БССР и РСФСР. Но это как раз Ш. Валеева, а не Бану Нургалиевна училась в музыкальном техникуме Казани, и именно о ней говорил С. Габаши в своих ответах на вопросы журнала «Яналиф». Поэтому считаю необходимым дать небольшую информацию об этом музыканте. Шамсенур Абдракиповна Валеева родилась в 1890 году в Оренбурге. Начальное музыкальное образование получила в музыкальной школе (класс фортепиано) этого города и здесь же начались ее занятия по вокалу. Ш. Валеева выступала с концертами в Оренбурге (пела на русском и татарском языках). С 1924 по 1927 год училась и завершила обучение на вокальном отделении Казанского восточного музыкального техникума (квалификация: «концертно-эстрадная исполнительница»). С 1927 по 1936 год выступала в Татарском академическом и Большом (театр им. Качалова) театрах, радиокомитете, на эстраде. С 1936 года занималась педагогической работой в музыкальном училище и школах Казани¹¹.

Ставил танцы в операх «Сания» и «Эшче» балетмейстер Юлий Адольфович Муко. Это имя часто встречается на афишах, в газетных и журнальных статьях, заметках 20-х годов XX века. Однако сведений об этом деятеле в современных публикациях очень мало. Так в «Татарском энциклопедическом словаре» не указан даже год рождения Ю. Муко. В связи с этим опять-таки приведу некоторые данные об этом балетмейстере, опираясь на материалы Национального архива РТ. Юлий Адольфович родился в Варшаве 31 марта 1893 года (по национальности – поляк). До 10-летнего возраста он жил с родителями во Франции, где отец работал коммерческим агентом. Специальное образование Ю. Муко получил в Художественной балетной школе С.-Петербурга. В дальнейшем работал артистом балета, балетмейстером в различных театрах, студиях, политотделах С.-Петербурга (Ленинграда), Минска и Казани, преподавал в казанском театральном техникуме, а также в техникуме искусств. В 1927 году, отвечая на вопросы анкеты, Ю. Муко к своим научным трудам отнес татаробашкирский балет в опере «Сания», а кроме того «композицию всех номеров, шедших в Татарской и Русской драме с 1920 по 1927 год»¹².

Как известно, особенно первая татарская опера – «Сания», несмотря на критические замечания, получила в то же время одобрение и вызвала огромный интерес у самых разных людей. Правительство республики издало постановление о приобретении права собственности на эту оперу и выплате гонорара авторам¹³. В союзной и зарубежной прессе появились отклики на постановку «Сании». В архивном деле А. Литвинова хранится письмо редактора еженедельного музыкального иллюстрированного приложения «Музыкальный еженедельник» немецкой газеты «Берлинертагеблатт» от 17 июня 1925 года, в котором он просит прислать материалы (ноты, фотографии), касающиеся оперы, для публикации их в своем издании¹⁴.

Оперы «Сания» и «Эшче» расценивают сегодня как определенный этап в развитии этого жанра в татарской музыке. Но все же отдельные номера из этих произведений, пожалуй, могли бы звучать больше и чаще. На забвение музыки опер, безусловно, повлияла трагическая судьба их создателей и некоторых исполнителей. Репрессивные акты не затронули В. Виноградова, вероятно, по причине его преклонного возраста, хотя в биографии этого композитора, написанной при его жизни в 1940 году одним из известных в нашей республике музыковедом, оперы подверглись грубой критике¹⁵. Были вынуждены покинуть музыкальный техникум, а потом и Казань С. Габаши и А. Литвинов. Последний, правда, не выдержал, вернулся обратно. В письме к своему другу, посланному по возвращении из Казани, он сообщил: «...мы переехали опять в Казань. Свердловск нам так пришелся не по нутру, и мы никак не могли к нему привыкнуть. Страшные холода, малярия у нас обоих, питание, хотя хорошее, но страшно дорогое и главная причина – это тоска по родине, т. е. по Казани. Ведь подумайте, мы прожили 12 лет безвыездно в Казани...»¹⁶. Но самая горькая судьба выпала Г. Альмухаметову, расстрелянному сотрудниками НКВД, место захоронения которого и поныне неизвестно. Вот о ком фактически ничего не сказано в этой статье, потому что документы об этом музыканте в архивах пока не встретились. Но его песню «Лодки плещутся на волнах» татарский народ продолжал петь как собственное творение и после гибели автора. Она зафиксирована композитором Дж. Файзи в сборнике татарских народных песен «Народные жемчужины». Значит сохранилась

о Г. Альмухаметове народная память – самая дорогая, глубокая и долговечная.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Газиз Альмухаметов и Султан Габаши в Казани. Материалы и документы. Уфа, 1995; Султан Габаши. Материалы и исследования. Казань, 2000.

2. Приведены некоторые данные из рукописи биографии В. Виноградова. НА РТ. Ф. Р –7057, оп. 1, д. 161.

3. НА РТ. Ф. Р –2812, оп. 5, д. 4, л. 2.

4. НА РТ. Ф. Р –2812, оп. 5, д. 4, л. 3.

5–6. Там же.

7. Воспоминания Е.Соколовой – пианистки, педагога, Заслуженной артистки РТ, учащейся КВМТ в 20-е годы XX века. Архив автора статьи.

8. НА. РТ. Ф. Р-2812. Оп.4, д. 45, д. 138.

9. Воспоминания Е.Соколовой – пианистки, педагога, Заслуженной артистки РТ, учащейся КВМТ в 20-е годы XX века. Архив автора статьи.

10. Архив Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева.

11. НА РТ. Ф. Р-2812, оп. 4, д. 11, л. 1 об.

12. НА. РТ. Ф. Р-128, оп.1, д. 624, л. 50.

13. НА РТ. Ф. Р-2812, оп.4, д. 9, л. 41.

14. Приведены некоторые данные из рукописи биографии В. Виноградова. НА РТ. Ф. Р-7057, оп. 1, д. 161.

15, 16. Архив Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева.

Эхо веков. – 2005. – № 1. – С. 197–201

САЛИХ САЙДАШЕВ И ТЕАТР

Татарский драматический театр стал той плодородной нивой, на которой начала активно развиваться наша композиторская школа. Именно сочинения Салиха Сайдашева в спектаклях театра стали образцом для последующего развития татарской музыки, появления таких жанров, как опера, балет, симфонические произведения. Первые образцы музыкального оформления спектаклей принадлежали С. Габаши, но, как отмечает в автобиографии¹ С. Сайдашев, он очень рано – еще в 13-летнем возрасте – начал свою музыкальную деятельность в татарском драматическом театре. В то время это была труппа артистов под названием «Сайяр», с появлением которой современный театр им. Г. Камала ведет отсчет своей истории. Сайдашев аккомпанировал на фортепьяно и делал переложения татарских народных песен для струнного оркестра, выступавшего в антрактах и после спектаклей «Сайяра».

Сайдашев учился игре на фортепьяно у Загидуллы Яруллина – пианиста-иллюстратора немого кино, автора музыкальных произведений, среди которых особую известность до сих пор сохраняет «Марш памяти Тукая». На музыкальном поприще впоследствии З. Яруллина сменили его сыновья – композиторы: Фарид (создатель первого татарского балета «Шурале») и Мирсаид. Некоторое время Сайдашев еще учился в Казанском музыкальном училище по классу фортепьяно у известного педагога профессора О. О. Родзевича. Музыкальные выступления юного Сайдашева, связанные с труппой «Сайяр», носили несистематический характер, т. к. он служил у купцов Халитовых мальчиком в магазине и в свободное от работы время принимал участие в любительских струнных оркестрах. В дальнейшем, находясь в рядах Красной Армии в Оренбурге в качестве корнетиста Политотдела I-ой армии, Сайдашев в то же время работал пианистом в татарской драме, организованной этим же Политотделом. И, наконец, в 1922 году Сайдашев по приглашению Наркомпроса нашей республики приехал в Казань. Ему предложили должность заведующего музыкальной частью и дирижера оркестра в татарском драматическом театре.

Список музыкально оформленных им спектаклей уже в 20-е годы внушительен: более 30 пьес. Поначалу он больше вводил в музыкальную ткань театральных представлений различные обработки татарских народных песен. Но вскоре отошел от этой практики и стал создавать собственную полностью оригинальную музыку. Поворотным спектаклем в этом плане оказалась «Голубая шаль», показанная впервые в 1926 году. Затем последовали «Наемщик», «Родина», «На Кандре», «Бишбуляк», «Очи», «Настоящая любовь» и многие другие. Музыкальные спектакли татарского драматического театра пользовались большой популярностью. В отчетах – итогах театрального сезона 1928–1929 годов в связи с этим зафиксировано: «Публика г. Казани с большим интересом посещает музыкальные постановки (которые в прошлом году шли до 15 раз), поэтому необходимо в дальнейшем отказаться исключительно от фактических постановок, и дать театру музыкально-драматический характер, включить в репертуар и музыкальные, и оперные постановки»².

В театре Сайдашев выполнял большую, разнообразную и ответственную работу. В официальных документах он позднее числился не только заведующим музыкальной частью, дирижером оркестра,

но и композитором. Затем ему добавили должность инспектора оркестра. Сайдашева включали в различные комиссии: как эксперта – в связи с набором новых артистов в театр или проверки профессиональной пригодности уже находящихся в штате. Ему поручали оценить музыкальный слух и музыкальную грамотность актеров. Все, что касалось музыкантов театра, всецело находилось в ведении Сайдашева. Он и сам готовил будущих артистов: преподавал в педагогическом и театральном техникумах теорию музыки.

Хотя музыкальные спектакли Сайдашев начал ставить сразу же после своего возвращения в Казань в начале 20-х годов, однако официальное оформление симфонического оркестра в штат театра произошло, судя по документам, в 1929 году. Один из приказов директора театра тогда известил, что «в связи с организацией штатного оркестра ТГАТ заведующему музыкальной частью театра тов. Сайдашеву С. З. возлагается руководство оркестром в татарском государственном академическом театре на постановках, а также на всех концертах, устраиваемых где бы-то ни было по предложению дирекции театра»³. Сразу же после этого приказа появилось несколько рапортов Сайдашева о приеме им в состав театрального оркестра различных музыкантов: контрабасиста Саюлина, кларнетиста Сергеева, виолончелиста Аквельянова и других. Но все же оркестрантов не хватало. Профессор КФУ историк Е. Бусыгин, игравший когда-то на скрипке в оркестре Сайдашева, в связи с этим вспоминал⁴, что музыкантов было всего около 20 человек. В состав оркестра входили следующие инструменты: шесть скрипок, два альты, две виолончели, кларнет, флейта, гобой, две трубы, валторна, тромбон, контрабас и ударник.

Представить сегодня, как звучали произведения Сайдашева в исполнении такого малочисленного оркестра под руководством композитора, мы можем по двум сохранившимся записям – «Марша Комсомолия» и «Восточного танца» из спектакля «Тахир и Зухра». Танец остается до сих пор одним из самых известных сочинений композитора, поэтому сразу же обращает на себя внимание непривычность колорита сайдашевского оркестра и его трактовка по сравнению с исполнением современных коллективов. «Восточный танец» в авторской версии звучит в более быстром темпе, подчеркнута ритмическая четкость, обнажившая маршевую основу произведения.

Сайдашеву приходилось приглашать играть в оркестр музыкантов со стороны, причем как в самой Казани, так и за ее пределами. Так случилось, например, в Москве во время проведения I Всесоюзной олимпиады искусств народов СССР, куда татарский драматический театр выезжал в 1930 году с 14 июня по 4 июля с показом спектаклей и концертами. Сохранились расписки в получении гонорара такими приглашенными оркестрантами с пометками Сайдашева на этих документах, подтверждающих выполнение работы: музыкального сопровождения спектакля «Огненное кольцо», концерта артистов ТГАТ в рабочем клубе⁵. Надо заметить, что инициатива Сайдашева по приглашению исполнителей со стороны не получала одобрения руководства театра. В одном из приказов директора ТГАТа Сайдашеву запрещено совершать такие действия без санкции главного режиссера⁶.

Вокальные партии персонажей в спектаклях с музыкой Сайдашева непросты. Они часты, преимущественно главных героинь, поручались колоратурному сопрано – самому высокому женскому голосу, для которого композиторы, как правило, в том числе и Сайдашев, создавали технически сложные, богатые распевами и украшениями произведения. Кроме того, некоторые спектакли, особенно «Наемщик» насыщены музыкальными номерами. Неслучайно после смерти Сайдашева композитор А. Ключарев, добавив речитативы и несколько музыкальных номеров, превратил эту драму в оперу. Видимо, сложность вокальных партий привела к тому, что сегодня из спектаклей с музыкой Сайдашева ставят немного: «Голубая шаль» по традиции открывает сезон ТГАТа. Она его эмблема, как «Чайка» Чехова для МХАТа. А в театре им. Тинчурина показывают «Угасшие звезды». «Наемщик» как-то был возобновлен, но уже на сцене оперного театра в исполнении певцов Х. Бигичева, В. Ганеевой. В период же работы Сайдашева в татарском драматическом театре там играли артисты, обладавшие превосходными вокальными данными, на которых он мог рассчитывать: Р. Кушловская, Г. Кайбицкая, С. Садыкова, М. Рахманкулова. Поэтому неудивительно, что, когда создавалась Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории в связи с предстоящим открытием в Казани оперного театра (в 1939 году), появился приказ директора ТГАТа о разделении театра на два состава и передачи части сотрудников (в том чис-

ле и Сайдашева) в студию татарского музыкального государственного театра⁷. Директор также выдал в январе 1934 года премию этой группе перед ее отъездом в Москву⁸. Среди лиц, уехавших на учебу в столицу, оказался и Салих Сайдашев. Было несколько причин тому, что его – уже известного в Татарстане композитора, автора многочисленных и разнообразных произведений отправили учиться азам музыки с людьми, которых он был старше на 10 и более лет и только начинавших свой путь в сочинении. Одним из самых главных обстоятельств, пожалуй, побудивших отправить Сайдашева в Москву, – стало отсутствие у него диплома об окончании какого-либо учебного учреждения музыки. Такой бумаги у композитора действительно не было. Но, как известно, где бы Сайдашев не находился, он всегда старался учиться у музыкантов довольно высокого ранга. Когда в начале 30-х годов произведения Сайдашева подверглись резкой критике особенно в публикациях журнала «Совет эдэбияты» («Советская литература»), некоторые музыканты прямо указывали на связь обнаруженных ими «ошибок» в его творчестве с недостаточностью музыкального образования композитора. Надо сказать, что акции, направленные против деятелей культуры, особенно писателей, в нашей республике возникали не сами по себе, а как результат цепной реакции, идущей вслед за подобными деяниями в центре. Московские представители Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), глашатаями которых были известные музыковеды Л. Лебединский и Барсова, призывали к борьбе против буржуазных элементов в музыке, названных ими «цыганщиной», «фокстротчиной», ратовали за появление пролетарских композиторов. У нас соответственно также опубликовали статью «Нужны пролетарские композиторы» поэта Х. Туфана⁹ (кстати, нередко выступавшего в печати о татарской музыке). В такой ситуации журнал «Яналиф» провел анкетирование по поводу путей развития татарской музыки. Среди прочих были заданы вопросы, имеющие непосредственное отношение к татарскому драматическому театру, творчеству некоторых композиторов, прежде всего Сайдашева. Вот эти вопросы: «Ваше мнение об отдельных композиторах (Сайдашеве, Габаши и других); чем определяется их творческое своеобразие?»; «Следует ли отказаться от таких произведений, как “Сания”, “Наемщик”, “Зэнгэр шаль”, “Эшче”? Если да, то почему, и как быть с музыкой? Можно

ли извлечь из них пользу будущей культуре? Не входит ли музыка этих произведений в противоречие с либретто, или музыку и либретто надо рассматривать отдельно?»¹⁰. Ответы дали музыканты А. Литвинов, С. Габаши, А. Ключарев, поэт Х. Туфан, Н. Сафин. Эти материалы затем были перепечатаны в журнале «Совет эдэбияты». А. Ключарев отмечал популярность творчества Сайдашева, быстрое распространение его произведений в народных массах. Но задавался вопросом: нужна ли такая легкопроникающая музыка? Он рассуждал о преодолении цыганщины в русской музыке и призывал Сайдашева работать над собой, указывая на недостаточность его музыкального образования. Х. Туфан видел элементы фокстрота, рассматриваемого в то время как негативное буржуазное явление, в «Восточном танце» из спектакля «Тахир и Зухра». Были и более грубые выпады, вплоть до обвинения в халтуре. Как странно сейчас читать периодику 30-х годов, содержащую критические замечания в адрес сочинений, считающихся сегодня лучшими в творчестве Сайдашева, в татарской музыке в целом, в таких спектаклях, как «Голубая шаль», «Родина», «Наемщик», «На Кандре». Основной мотив обвинения заключался в том, что Сайдашев не уделяет внимания показу в музыке прежде всего революционных настроений и движения народных масс, а также обрисовке отрицательных персонажей. Оценка творчества осуществлялась по идеологическим критериям. Напомним, что Сайдашев как композитор преимущественно лирического, душевного склада дарования.

Обучение Сайдашева в Татарской оперной студии при МГК особого результата не принесло. Более того, считается, что оно отвлекло на несколько лет композитора от творчества. По возвращении в Казань Сайдашев продолжал получать критические замечания в свой адрес, хотя, пожалуй, они стали менее интенсивными и грубыми. Сохранился их основной мотив: у Сайдашева мало пролетарской музыки. В 30-е годы сложилась парадоксальная ситуация: произведения Сайдашева критиковали, но, несмотря на это, он являлся самым любимым и популярным композитором, причем не только татарского народа. Так во время гастролей татарского государственного академического театра в Уфе (с 11 августа по 3 сентября 1932 года) башкирская пресса¹¹ отмечала, что успех спектаклей во многом связан с музыкой и балетом и в этом плане

татарский театр находится впереди многих других. Подытоживая разговор о деятельности Сайдашева и балетмейстера Гая Тагирова, был сделан вывод: татарский театр показал, как следует работать в области музыки и балета, и из этого надо извлечь урок.

О популярности музыки Сайдашева свидетельствуют и проведение различных вечеров его творчества в указанный период. Одно из таких мероприятий¹² состоялось 25 апреля 1939 года в кабинете им. Г. Тукая, находившегося в здании Союза писателей РТ. Это была встреча писателей с Сайдашевым, посвященная его творчеству. О вкладе Сайдашева в деле развития татарской советской музыки говорили М. Джалиль, Г. Кайбицкая, Т. Гиззат, Ильдар, Х. Туфан. С ответной речью выступил и сам композитор. Участники с большим теплом восприняли этот вечер. Они говорили о том, как много сил приложил Сайдашев в процесс построения советской татарской музыки, развития ее в форме, близкой к татарскому музыкальному фольклору. Некоторые поэты, например, Нур Баян прочитали свои стихи, посвященные Сайдашеву. В концерте под управлением самого композитора были исполнены «Марш Красной Армии» (сегодня он называется «Марш Советской Армии»), произведения из спектаклей «Наемщик». Исполняли музыку артисты ТГАТа, оперного театра и радиокомитета: Маннапов, Кайбицкая, Басырова, Насретдинов, Биккинин и другие. В газете было высказано пожелание, чтобы такие вечера показывали на более широкую аудиторию, в городском масштабе.

Популярность музыки Сайдашева все же влияла на ее критиков. Тон их рецензий менялся в зависимости от ситуации. Так первые отклики на премьеру спектакля «Бишбуляк» поначалу оказались весьма критичными. В музыке Сайдашева, например, слышали повторение мотивов из предыдущих произведений композитора. Однако спектакль, чем дальше, тем больше пользовался огромным для того времени успехом у зрителей. Еще не завершился год, а его уже показали 50 раз. Этот факт произвел большое впечатление. В связи с этим отмечали, что спектакли до недавнего времени выдерживали всего лишь несколько постановок. Газета «Кызыл Татарстан»¹³ посвятила пятидесятому спектаклю «Бишбуляка» почти целую страницу. О самой пьесе, спектакле рассказали драматург Т. Гиззат, режиссер Сульва-Валеев, артистка З. Басырова и другие. Но и до этого опубликовали большие рецензии, а также

статьи о жизни и творчестве Т. Гиззата. По признанию самого драматурга «Бишбуляк» (первоначальное название «Бедняки») для него – нелегкое и трудоемкое произведение с непростой судьбой. Только 14-й вариант этой пьесы стал окончательным, 13 предыдущих он передал в музей театра. Эта пьеса, прочитанная им в театре еще в 1931 году, получила одобрение артистов и специалистов, была принята к постановке. Но, как пишет Т. Гиззат, в то время в Союз писателей, театр проникли недоброжелатели («враги», по его выражению). Они оказали противодействие произведению. Но все же в 1938 году, «Бишбуляк», наконец-то была поставлена на сцене. Режиссер Сульва-Валеев перед работой над сценической постановкой решил как можно лучше и глубже понять саму пьесу, события, показанные в ней, персонажи. С этой целью он вместе с Сайдашевым отправился в деревни. Там они встречались с председателями и членами «комитета бедноты» времен гражданской войны. Во время поездок собирали образцы татарских народных мелодий, а также фотографировали местность, убранство домов для предстоящих декораций. Это была не первая подобного рода командировка для Сайдашева. Еще раньше в 1931 году он уезжал в различные районы Татарстана для изучения колхозного строительства в связи с подготовкой спектакля «На Кандре».

Рецензенты среди артистов, задействованных в спектакле «Бишбуляк», особенно обратили внимание на Зифу Басырову, получившую большое признание впоследствии как певица. Ей впервые предложили большую роль – Магинур. В игре З. Басыровой привлекли мастерство и глубина показа чувств. Сама она считала большим счастьем то, что ей поручили эту роль. Чтобы создать достоверный и волнующий образ своей героини, она прислушивалась к речи деревенских девушек, присматривалась к их походке, мимике. З. Басырова была первой исполнительницей и других произведений композитора, в частности песен из спектакля «Настоящая любовь»: «Гора Динар», «Птенец» и знаменитое «Адриатическое море». Сегодня многие знают песню «Адриатическое море» в исполнении мужчин-вокалистов: И. Шакирова, Г. Отса, Р. Ибрагимова, М. Маликова и других. Но по сюжету пьесы все эти песни поет одна героиня: девушка-санитарка.

Сайдашев покинул татарский государственный академический театр в 1948 году: его уволили. Это трагическая дата в его жизни и

творческой судьбе. Впереди оставалось еще шесть лет жизни. Но он оказался оторванным и уже навсегда от своего главного дела.

Сегодня, как уже было сказано, можно увидеть только пару спектаклей с музыкой Сайдашева. Однако его произведения продолжают жить вне театра: «Соловей» (Сандугач»), «Прощай, мой край» (Хуш, авылым»), «Дремучий лес» («Кара урман»), «Адриатическое море» («Әдрән диңгез»), песня Булата (ее начальный мотив являлся одно время музыкальным звонком в театре), песня и танец беглецов из «Голубой шали», вальс из спектакля «Наемщик», «Восточный танец» и многие другие сочинения исполняют и слушают с удовольствием до сих пор. Они дороги и любимы по-прежнему.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. НА РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 159, л. 92–94.
2. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 10, л. 6.
3. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 7, л. 51.
4. Бусыгин Е. Яшьлектә яшьнәдек // Казан. – 1994. – № 3–4. – С. 63.
5. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 4, л. 54, д. 40, л. 93.
6. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 63, л. 3.
7. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 63, л. 904.
8. НА РТ. Ф. 4088, оп. 1, д. 63, л. 103.
9. Туфан Х. Пролетар композиторлар кирәк // Совет әдәбияты. – 1931. – № 4. – Б. 61–64; № 5. – Б. 92–93.
10. Султан Габаши. – Казань, 1994. – С. 72–73.
11. Әмин, Көзәй, Аблай, Күлибай. Татар дәүләт академия театры турында Башкортстан матбугаты // Совет әдәбияты. – 1932. – № 8. – Б. 48.
12. Композитор Салих Сәйдәшев кичәсе // Кызыл Татарстан. – 1939. – 29 апр.
13. Кызыл Татарстан. – 1939. – 6 апр.

*Журнальный вариант:
Эхо веков. – 2006. – № 2. – С. 156–159*

ЗАГИД ВАЛЕЕВИЧ ХАБИБУЛЛИН

З. В. Хабибуллин (1910–1982) – один из самобытных татарских композиторов старшего поколения. Сирота, воспитанник детского дома, беспризорник, мальчик в чайхане – вот некоторые вехи его трудного детства. Но он не сломался: сумел вырваться из воровской шайки и постепенно добраться из Оренбургской области далекого

Казахстана (место рождения – Орск) через Ташкент в Казань, чтобы учиться игре на скрипке в Казанском Восточном музыкальном техникуме. А затем занятия продолжились в Татарской оперной студии при Московской государственной консерватории, но уже по классу композиции. Вернувшись в Казань, З. Хабибуллин работал в различных театрах, филармонии и радиокомитете. Он увлекался концертной деятельностью. Сложился замечательный дуэт двух импровизаторов-композиторов: З. Хабибуллин (скрипка) и А. Ключарев (фортепьяно).

З. Хабибуллин – автор различных популярных произведений, прежде всего песен. Это лирические «Сагыну» («Томление») и «Бормалы су» («Извилистый ручеек»), детские «Карлыгач» («Ласточка») и «Карга» («Ворона»). Есть Оренбургской области песни с инациональным колоритом – «Казах кызы сөйгәнем» («Любимая девушка – казашка»), «Казах дустыма» («Другу – казаху»). Среди других сочинений, полюбившихся татарскому слушателю, – «Поэма» для скрипки и фортепьяно, балет «Заколдованный мальчик».

В этом году З. В. Хабибуллину исполнилось бы 100 лет. К сожалению, литература о нем (как впрочем и о большинстве татарских композиторов) немногочисленна. Это несколько журнальных и газетных статей, материалы в справочниках «Композиторы Советского Татарстана» (Казань, 1957, с. 76–83), «Композиторы и музыковеды Советского Татарстана» (Казань, 1986, с. 159–164), «Композиторы Татарстана» (М., 2009, с. 203–205) и небольшая книга Ш. Рахманкулова «Заһит Хәбибуллин» (Казан, 1975). В предлагаемых ниже материалах из Национального архива РТ (раздел: Личные листки по учету кадров композиторов РТ) представлены конкретные факты определенного этапа жизненного и творческого пути З. Хабибуллина. Некоторые даты в биографии, указанные самим композитором, не совпадают с данными, приведенными в опубликованных работах.

ЗАГИД ВАЛЕЕВИЧ ХАБИБУЛЛИН¹

Родился в г. Орске (Чкаловской обл. или Оренбургской губ.)

Образование Казанский музыкальный техникум – 1927–1932 – солист-оркестрант

Оперная студия при МГК – композиция – 1934–1940 – композитор

Работа:

1929 – до настоящего времени – радиокомитет
1932–1934 – рабочий молодежный театр – музыкант
1932–1933 (?) – Татарский академический театр, Татарский государственный рабочий театр – руководитель (Казань)
1934 (35?)–1940 – Учеба в оперной студии в г. Москве
1940–1941 – филармония – композитор и солист – скрипач
1941–1941 – Красная Армия
1941–1942 (1942–1943 (?)) – оперный театр – оркестрант
1942 (1943?)–1953 – занимаюсь творческой работой как композитор (дома)

Хорошее знание казахского, башкирского языков.

АВТОБИОГРАФИЯ²

Я, Хабибуллин Загид Валеевич, родился в 1910 г. в г. Орске Чкаловской области в семье батрака. Отец и мать умерли в 1919 г. от тифа, а меня 9-ти летнего мальчика отдали в детдом. Пробыв в детдоме до 1921 г., откуда меня взяли на воспитание, затем потеряв и этих воспитателей (умерли) я был вынужден уйти с группой ребят беспризорничать. В 1924 г. я от беспризорных ушел, приехав в г. Актюбинск поступил на работу мальчиком в чайную. В 1927 г., приехав в Казань, поступил учиться в Музыкальный техникум по классу скрипки. Окончив музыкальный техникум в 1932 г., поступил на работу в татарский государственный академический театр солистом-оркестрантом, где был дирижером Сайдашев. В этом же году работал в татарском государственном рабочем театре музыкальным руководителем. Проработав 2–3 года, в 1935 году уехал в Москву. Поступил учиться в татарскую государственную оперную студию по классу композиции у профессора М. Ф. Гнесина и Г. И. Литинского.

Окончив по классу композиции студию, вернулся работать в 1940 году и до сего времени работаю композитором и скрипачом-солистом.

26/V– 1950 г. (?) – Грамота Верховного Совета ТАССР (?)

Адрес: ул. Шапова, д. 11, кв. 4

Член ССК с 1939 г. (1940?) – 2/2 1940

1945 – медаль «За трудовую доблесть»

1950 – звание заслуженного деятеля искусств ТАССР

Жена, отец, мать, дочь.

ТВОРЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА ХАБИБУЛЛИНА З. В.³

Композитор Хабибуллин З. В. принимает самое активное участие в музыкальном радиовещании Комитета Радиоинформации при Совете Министров ТАССР и как композитор, и как скрипач – исполнитель татарских народных песен, непрерывно с 1939 г.

Хабибуллин З. В. хорошо знает татарскую народную музыку и с большим мастерством, глубоко чувствуя все тонкости народных песен, исполняет их на скрипке в народном стиле. Для его игры характерны большой темперамент, большая выразительность.

Как композитор Загид Хабибуллин откликается на большие события нашей страны, в направленных, актуальных передачах первыми звучат его массовые песни.

После исторических решений февральского пленума ЦК ВКП (б) о поднятии сельского хозяйства, Хабибуллиным были созданы песни «Пахари», «Бригадирша Гульниса», которые вошли в золотой фонд татарской советской песни.

Загид Хабибуллин много работает по созданию песен для детей. С присущей ему проникновенностью он пишет специальную музыку для литературно-драматических передач. Одной из удачных таких работ можно указать на музыку к передаче «Детство поэта» по поэме С. Хакима, к радиопьесе «Дневник души» Г. Насрый.

Загид Хабибуллин принимает активное участие в общественных мероприятиях, проводимых редакцией музыкального вещания – выезды с концертами к передовикам сельского хозяйства, в вечерах встречах с радиослушателями, проводимых на промышленных предприятиях Казани.

Председатель комитета Радиоинформации – М. Долгов
Руководитель художественного вещания – З. Хайруллина
12/v 1950 г.

ТВОРЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА ХАБИБУЛЛИНА З. В.⁴

Имя Загида Валеевича Хабибуллина широко известно в Татарии и других автономных СССР Поволжья и Прикамья. За 20 лет своей творческой деятельности Хабибуллин создал свыше 100 массовых и лирических песен, некоторые из которых стали подлинно народными («Сагыну» и другие).

Вокальное творчество Хабибуллина ярко, динамично и самобытно, при большой интонационной близости к татарским народным песням.

Привлекательной особенностью Хабибуллина является его творческая активность. За годы ВОВ и после Хабибуллин написал ряд песен («Песня о Сталине», премированная на республиканском конкурсе 1946 года, «Песня пахарей» и другие) сильно и выпукло обрисовавших образы и темы нашей современности. Идейность, чувство советского патриотизма, присущих творчеству Хабибуллина, не раз положительно отмечалось общественностью Татарии.

Кроме песен, романсов и детских песен (частично опубликованных в местной и центральной печати) Загид Хабибуллин известен как автор удачных и содержательных инструментальных пьес («Поэма» для скрипки и фортепиано и другие). Самобытный скрипач, З. Хабибуллин много сил и времени уделяет собиранию, художественной обработке и исполнительской пропаганде татарской народной песни, приобретая в этом отношении заслуженную популярность.

Дальнейший творческий рост Хабибуллина только при условии всестороннего овладения марксистско-ленинской теорией и вузовским курсом музыкально-теоретических дисциплин, отсутствие чего в настоящее время у З. Хабибуллина заметно ограничивает его творческие возможности.

Н. Жиганов.

ТВОРЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА ХАБИБУЛЛИНА З. В.⁵

Имя Загида Хабибуллина весьма известно и любимо среди народа Татарии. Незаурядный скрипач, выдающийся знаток и исполнитель татарской народной песни, Хабибуллин в конце 20-х и начале 30-х годов выдвинулся как автор ряда новых советских лирических песен, доставивших ему общее признание. Много времени и сил уделяя эстраде и вообще концертной деятельности, Хабибуллин, к сожалению, очень мало работает над крупной формой, недооценивая вместе с тем необходимость окончания специального профессионального образования и обладания вполне квалифицированной техникой письма.

За годы ВОВ и в послевоенные годы Хабибуллин продолжал работать главным образом в жанре песни и романса, дал несколько интересных и содержательных произведений, отчетливо и сильно рисующих его творческий облик, как советского композитора, патриота и лирика-массовика.

Дальнейший творческий рост его также, как и окончание оперы «Кара йөзләр», начатой 10 лет тому назад, находится в прямой зависимости от прохождения и овладения Хабибуллиным полного курса теоретико-композиторского факультета Казанской государственной консерватории, студентом-вольнослушателем которой он является в настоящее время.

ТВОРЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НА ХАБИБУЛЛИНА З.В.⁶

Хабибуллин написал большое количество песен и романсов, которые прочно вошли в практику концертных организаций (ТГФ и Татрадиокомитета). Как музыкант-скрипач Хабибуллин создал целый ряд скрипичных произведений, отличающихся оригинальностью и свежестью мелодического рисунка и гармонической фактуры. Он же является пионером создания детской музыкальной литературы – его альбом (10 номеров) детских пьес получил высокую оценку как у исполнителей, так и слушателей.

Секретарь ССК ТАССР Рыжкин
12/v 1945 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Национальный архив РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 159, л. 13.
2. Национальный архив РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 159, л. 37.
3. Национальный архив РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 159, л. 106.
- 4–6. Национальный архив РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 159, л. 107.

Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2011. – № 1/2. – С. 79–82

ТАТАР МУЗЫКА ТАРИХЫННАН

Татар музыка мәдәнияте махсус һөнәри белем бирү, классик эсәрләр ижат итү, аларны тиешле дәрәжәдә башкару юнәлешендә 1917 елгы Октябрь борылышыннан соң аеруча югары үсеш ала. Бүген халкыбыз XX – XXI гасырда дөнья күләмендә танылган композиторлар Ф. Яруллин, Н. Жиданов, Р. Яхин, Р. Кәлимуллин,

Р. Әхиярова кебек талантларның ижаты белән хаклы рәвештә горулана. Дөрөс, татар музыка культурасына 1917 елга кадәр үк нигез салына-салынуын, тик ул чорда милли әсәрләр ижат итүче аз сандагы композиторларның махсус музыкаль белеме булмый диярлек. Бүген ул чорда һөнәри белемгә ия бер милләттәшебезнең – флейтачы Мансур Солтановның гына исеме мәгълүм. Ул революциягә кадәр Мәскәү консерваториясен көмеш медальгә тәмамлаган. Ялта, Кисловодск шәһәрләрендә симфоник оркестрда уйнаган, Саратов консерваториясендә укыткан. Монда ул, курай өчен язылган татар һәм башкорт халык көйләрен туплап, җыентык бастырып чыгарган.

Безнең сүзебез 1917 елгы революциягә кадәр яшәгән һәм ижат иткән композиторларның кайберләре, шул чордагы җырчы-башкаручылар, музыка өлкәсендәге агарту эшчәнлегенә һ.б. турында барыр. Билгели ки, Казан губернасы 1708 елда оеша. Аннан соңгы чорда аның чикләре үзгәртеп тора. Губернаның үзәк өлешен бүгенге Татарстан жире тәшкил иткәнлегенә мәгълүм. Казан губернасының музыка мәдәнияте турында сүз алып барганда, Рәсәй империясендәге башка шәһәрләрне дә искә алмыйча булмый. Ник дигәндә, ул чорда да Рәсәйнең төрле төбәкләрендә яшәүче татарлар үзара мәдәният һәм мәгариф өлкәсендә тәҗрибә уртаклашып яшәгән.

XVIII гасыр ахырында Казан губернасында, аерым алганда Казан гимназияләрендә беренчеләрдән булып музыка дәресләре укытыла башлаган. Аларда музыка теориясе, тарихы өйрәтелгән, хор белән җырлау күнегүләре үткәрелгән. Матди мөмкинлегенә булганда, эти-әниләренең теләгенә буенча балалар нинди дә булса музыка коралында уйнарга да өйрәнә алган. Гадәттә, фортепиано һәм физгармониядә (аның яңгыравы орган тавышын хәтерләтә) уйнарга өйрәнергә теләүчеләр күп булган. Гимназияләрдә музыка дәресләре шактый югары дәрәжәдә укытылган дисәк, ялгыш булмас, чөнки ул чорда гимназия хорлары Казан халкы алдында даими рәвештә чыгыш ясаган.

Казанның югары ук йортларында, шул исәптән Императорның Казан университетында (хәзерге исеме – Казан федераль университеты) да татар милләтеннән булган студентлар өчен музыка дәресләре үткәрелгән. Бу турыда шул чордагы газета мәкаләләрендә хәбәр ителә.

Музыка белеме бирә торган махсус уку йортлары XIX гасырның 70 нче елларында гына барлыкка килә башлый. А. Орлов-Соколовский, Л. Новицкий оештырган хосусый музыка мәктәпләре шундыйлардан. Шулай ук композитор В. Пасхалов түләүсез музыка мәктәбе ача. А. Орлов-Соколовский карамагындагы музыка мәктәбе тарихы аеруча игътибарга лаек. 1891 елда мәктәпне Рәсәйнең танылган музыка эшлеклесе Р. Гуммерт, 1904 елда аннан Урыс музыка жәмгыяте сатып ала, мәктәпнең исеме музыка училищесы дип үзгәртелә (хәзерге вакытта – И. В. Әүхәдиев исемендәге Казан музыка көллияте). Р. Гуммерт аның директоры итеп билгеләнә. Революциягә кадәрге чорда гына түгел, 1945 елда консерватория ачылганчы да әлеге училище Идел буенда музыка белеме бирү һәм концерт эшчәнлегә оештыру үзәге булып кала. Музыка училищесы укучылары өчен данлы вәкилләре – композитор һәм пианист С. Рахманинов, скрипкачы Л. Ауэр концертлар биргән. Рәсәйдә һәм дөнья күләмендә танылган шәхесләр, аерым алганда М. Букинник (виолончельдә уйнаучы), М. Михайлов, Ф. Ошустович (жырчылар) монда укытучы булып эшләгән. Уку тугыз еллык, түләүле булган. Училищегә татар яшьләре 1907 елда килә башлый. Елдан-ел аларның саны арта бара.

Татар укучылары арасында Казан сәүдәгәрләре, эшмәкәрләр, дин һәм жәмәгать эшлеклеләре Апанаевлар нәселе вәкилләре күп булганлыгы мәгълүм. Музыка дөнъясында аеруча Вәли (Мөхәммәтвәли) Апанаев дан казанган. Ул скрипкачы, дирижер, драматург, тәржемәче, тәнкыйтьче булган. 1907 елда «Шәрәк клубы» каршында халык уен кораллары ансамбле һәм драма түгәрәге оештырган. Әдәби ижат белән шөгыйльләнгән. В. Апанаевның «Сөембикә» пьесасы аеруча уңыш казана.

Революциягә кадәр Казан музыка училищесында күренекле татар музыкантлары С. Сәйдәшев һәм Х. Терегулова-Булатова да белем ала. Ул чорда фортепианода уйнарга һәм аерым жырларга (вокал соло) өйрәтү буенча шәхси дәресләр дә бирелгән. С. Сәйдәшевнең укытучылык итүе турында без Ә. Еникинең «Гөләндәм туташ хатирәсе» әсәреннән укып та беләбез. Ул елларда музыка училищесы укучылары гына түгел, Казандагы төрле югары уку йорты студентлары да, танылган музыкантларның өенә йөрәп яки аларның үзләрен институтка чакырып, вокал дәресләре алган.

Бу чорда концертлар оештыру эшчәнлегә белән төрледән-төрле жәмгыятьләр, учреждениеләр шөгылләнгән: Казан музыка сөючеләр жәмгыяте, Казан халык университетлары жәмгыяте шундыйлардан булган. Халыкны музыка өлкәсендә агартуда Урыс музыка жәмгыятең Казан бүлегә аеруча нәтижәле эш башкарган. Чакыру буенча шәһәргә бик күп урыс һәм чит ил башкаручылары даими килеп, чыгышлар ясаган. Билгеле, үз туган ягына бөөк жырчы Ф. Шалапин да килгән.

Помещик П. Есипов крепостной артистлар театры өчен махсус бина төзетә. Бүген аның урынында – М. Жәлил исемдәге опера һәм балет театры бинасы. Ә элекке булган крепостной артистлардан төзелгән труппа турында күренекле язучы В. Пикуль үзенә «Есипов театры» («Есиповский театр») дигән новеллада язган.

Опера театры житәкчеләре, спектакльләр эзерләгәндә, Казанда яшәүче татарлар мәнфәгатеннән чыгып эш иткән. Программа кәгазенә спектакльнең эчтәлегә татар телендә дә язылган, көнчыгыш халыклары тормышын чагылдыра торган эсәрләр сайланган, мөселман хатын-кызлары үзен уңайсыз хис итмәсен өчен, театрда татар гайләләре өчен чагырсыман эшләнгән урыннар эзерләнгән.

Казандагы «Шәрәк клубы» турында да искә алу урынлы булып. Әлегә клубка драматурглар, артистлар, журналистлар «вакытны файдалы кызыклы уздыру» өчен йөргән. Бу турыда сукыр скрипкачы һәм композитор И. Козлов истәлекләреннән дә танышырга була. Концертлар, спектакльләр, төрле очрашулар уздырудан тыш, монда халыкны агарту эше дә киң жәелдерелгән. Әлегә клубта Г. Әхмәров, Г. Тукай, Г. Гафуровларның Болгар тарихы, халык әдәбияты, диннәр тарихы турында лекцияләр укыганлыгы билгеле. Хатын-кызлар, балалар өчен аерым кичәләр оештырылган. Шундыйларның берсендә 50 малай һәм 40 кыздан торган хор чыгышында нәни Мәрҗам, соңрак татар операсының танылган жырчысы М. Рахманкулова да чыгыш ясаган. Гомумән, әлегә клубта уздырылган чараларда танылган музыкантлар, урыс башкаручылары даими катнашкан. Скрипкачылар И. Галиәкбәров, Г. Зайпин, И. Козлов, жырчылар К. Төхфәтуллин (К. Мотыгый), А. Сәйфи, баянчы Ф. Туишев, композитор һәм пианист З. Яруллин, С. Габәши дә монда чыгыш ясаган. Ул чорда Ф. Туишевың ижаты аеруча чәчәк аткан. Афишаларда аны халыкка «гармунчылар короле», «Беренче мөселман виртуоз-гармунчы» дип тәкъдим иткәннәр.

Аның Ф. Шалаяпин концертларында гармунда уйнаганлыгы мәгълүм. Ф. Туишевны «концерт куеп Жир шарын әйләнгән беренче гармунчы» дип яза сәнгать белгече А. Мирек.

«Шәрәк клубы» сәхнәсеннән «Зиләйлүк», «Тәфтиләү», «Галиябану», «Ашказар», «Кара урман» жырлары яңгыраган. Оркестр һәм ансамбльләр чыгыш ясаган. И. Галиәкбәров оркестрында баштарак 8 музыкант уйнаса, соңрак аларның саны 20–25 кешегә житкән. Г. Зайпин һәм В. Апаһаев ансамбльләре күбрәк спектакльләр алдыннан яки «Сәйяр» труппасы тамашалары вакытында тәнәфсләрдә чыгыш ясаган. Кыллы оркестрлар кинотеатрларда фильмнар барышында һәм тәнәфсләрдә дә уйнаган. «Сәйяр» труппасы спектакльләре вакытында яшә музыкантлар С. Сәйдәшев, М. Мозаффаровның чыгыш ясаганлыгы мәгълүм. Ул чактагы ансамбльләр гитарачы, мандолиначы, цитрачы, скрипкачылардан торган. Бу татар халкының кыллы музыка кораллары белән кызыксынуын, аларда яратып уйнавын тагын бер кат ассызыклай. Радиокомитет фондында XX гасыр башында ансамбль башкаруында яздырылган «Баламишкин» көе саклана. «Шәрәк клубы»нда яңгыраган жырларның күбесен бүген дә ишетергә була. «Пар ат» (халык жыры), Ф. Латыповның «Сандугач» һәм «Мәхәббәтем» жырлары шундыйлардан.

Бу чорда ижат иткән композиторлардан иң күренеклеләре – З. Яруллин һәм С. Габәши. З. Яруллин (композитор Фәрит һәм Мирсәет Яруллиннарның әтисе) пианист һәм композитор буларак таныла. Ул ярминкәләрдә, кинотеатрларда, «Шәрәк клубы»нда һәм концертларда чыгыш ясый. «Жәмилә», «Мөслимә» кебек жырлар һәм «Тукай маршы» авторы. С. Габәши хор дирижеры, пианист, композитор буларак халыкка билгеле. Соңрак ул укытучы һәм фольклорчы буларак аеруча нәтижәле эшләгән. С. Габәши – беренче татар опералары «Сания», «Эшче» (Г. Әлмөхәммәдев һәм В. Виноградов белән берлектә), вокаль һәм инструменталь эсәрләр авторы, халык жырларын оештыручы һәм эшкәртүче. Татар музыка мәдәниятенә багышланган мәкаләләре белән таныла. Ул, композиторлардан беренче буларак, Г. Тукай шигырьләренә игътибар итә.

Татар музыкантлары чыгышларын пластинкага яздыру белән музыка остасы Г. Сәйфуллин шөгыйльләнгән. Ул чактагы пластинка перфокартаны хәтерләтүче тишекле тәлинка рәвешендә булган. Бүген аларның үрнәген Г. Ибраһимов исемендәге Тел, әдәбият

һәм сәнгать институтының Язма һәм музыкаль мирас үзәгендә, Татарстанның дәүләт музееда да күрергә мөмкин. Әлеге пластинкалар «Мира» һәм «Стелла» дигән музыка әржәләрендә уйнатылган. Г. Сәйфуллин татар халык җырларын нотага салып, үзенчә эшкәртеп, башка музыкантларның шундый хезмәтләрен җыентыкларга кертеп бастырып чыгарган.

XVIII гасыр ахыры – XIX гасыр башында татар музыка мәдәнияте тарихы үсешенә әһәмиятле яклары мондый: бу чорда педагогик кадрлар әзерләүгә зур игътибар бирелгән; халык арасында агарту эшләре алып бару музыкага карата кызыксыну уяткан; башкаручыларның профессиональ дәрәжәсен күтәрү мәсьәләсе игътибар үзәгендә булган; халык аваз иҗаты әсәрләрен өйрәнү һәм туплау чоры башланган.

Мәдәни җомга. – 2019. – 15 нояб. – Б. 11

ТВОРЧЕСТВО ДЖ. ФАЙЗИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖИЗНЕННЫХ СОБЫТИЙ

(к 110-летию со дня рождения композитора)

Заслуженный деятель искусств Татарстана и Российской Федерации, народный артист Татарстана Джаудат Харисович Файзи принадлежит к поколению композиторов первого десятилетия XX века. К этой плеяде творцов татарской музыки относятся С. Сайдашев, М. Музафаров, А. Ключарев, З. Хабибуллин, Н. Жиганов. Они внесли большой вклад в создание национальной композиторской школы, способствовали становлению музыкальной культуры республики в целом. Ближе примыкает к ним по году рождения композитор Ф. Яруллин (1914–1943) – создатель первого татарского балета. Он учился в Москве вместе с перечисленными музыкантами в одно и то же время в Татарской оперной студии при консерватории¹. Но его ранний уход из жизни в результате гибели на фронте во время Великой Отечественной войны, не позволил реализоваться в полной мере в музыкальной деятельности. Все указанные музыканты уже перешагнули вековой рубеж со дня своего рождения. Однако до сих пор многие произведения

¹ Н. Жиганов учился в самом этом вузе.

большинства из них остаются в рукописном виде, малая часть их записана на компакт-дисках, а потому неизвестна не только широкому кругу слушателей, но и специалистам. Работы о жизни и творчестве Ф. Яруллина, А. Ключарева, З. Хабибуллина в формате маленькой записной книжки были выпущены соответственно в 1960-м, 1962-м и 1975-м годах. Но о Дж. Файзи нет даже и такой литературы. Среди перечисленных композиторов Дж. Файзи, пожалуй, особенно отличался разносторонней деятельностью, обусловленной обстоятельствами общественно-политической жизни советского государства, особенностями его личности, разнообразием должностных обязанностей в организациях, в которых он работал. Дж. Файзи прожил относительно недолгую жизнь, но многое успел сделать, т. к. был очень деятельной натурой. Дж. Файзи говорил о себе окружающим: если я не работаю, то начинаю болеть. Активная жизненная позиция, энергичная деятельность любого рода отличали его. Это касается даже участия в работе разных комитетов и советов, членство в которых для многих – номинальное¹. Три области его деятельности представляют до сих пор большой интерес: 1) музыкальные произведения; 2) опусы художественной литературы и музыкальной журналистики; 3) труды по фольклору. Он известен прежде всего, как создатель первой татарской музыкальной комедии и автор 200 вокальных сочинений. Данная статья имеет своей целью восполнить в определенной мере пробел в литературе по Дж. Файзи, устанавливая при этом причинно-следственную связь между обстоятельствами и событиями в жизни и творчестве композитора на различных этапах времени, кратко анализируя основные области его деятельности, отдельные произведения.

Именно в детские и юношеские годы жизни композитора проявились его различные дарования и увлечения, которые сказались потом и в музыкальной деятельности. Поэтому данному периоду его жизни уделено в статье особое внимание. Он родился в Оренбурге 4 января 1910 года в семье учителя Хариса Зарифовича Файзуллина, который работал в медресе Хусания, а также был ре-

¹ Дж. Файзи – член и заместитель председателя правления Союза композиторов РТ (1954–1964), член художественного совета Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, член художественного комитета по радиовещанию и телевидению. Дж. Файзи был выбран в них за реальные труды, связанные с этими организациями, и активно с ними сотрудничал.

дактором газет¹. Его отец получил образование в России и Турции [Фэйзи, 1987, с. 371]. В связи с работой преподавателя в медресе он издал ряд книг, написанных самостоятельно или являющихся его переводами с русского и турецкого языков по различным предметам: татарскому языку, географии, истории, физике, медицине. Дж. Файзи учился в русских учебных заведениях (гимназия Бардина, школа им. Т. Шевченко), в семилетней татарской школе им. М. Калинина. Благодаря отцу Дж. Файзи в своем родном городе имел возможность общаться с выдающимися татарскими писателями: Ф. Амирханом, Ф. Каримом, Ш. Бабич, Ш. Мухаметовым. В Оренбурге для Дж. Файзи приоритетным стало литературное сочинительство. Во многом это произошло из-за среды общения, а также генетической предрасположенности представителей рода Файзуллиных к написанию вербальных (прозаических и поэтических) текстов. Самая известная личность на литературном поприще в династии Файзуллиных – драматург, поэт и публицист М. Файзи. Но и другие ее представители внесли свою лепту, публикуя публицистические, мемуарные и научные тексты, материалы в области образования². Внимание общественности Оренбурга обратили на себя опусы художественной литературы Дж. Файзи, в частности, такое крупное сочинение как пьеса «Күз яшьләре», написанная им в 15-летнем возрасте и поставленная позднее на сцене татарского драматического театра в его родном городе. Дж. Файзи продолжал создавать литературно-художественные произведения и после отъезда из Оренбурга вплоть до конца своей жизни³. Начиная с 1929 года, начались публикации его произведений (комедия

¹ Позднее работал в Казани в Татарском государственном издательстве. Умер в 1933 году.

² Брат Мидхат Файзуллин (доктор медицинских наук) написал после кончины композитора о нем книгу, фрагменты которой регулярно появлялись в периодической печати. Внучатый племянник Виктор, получивший музыкальное образование в Казанской государственной консерватории (лауреат различных конкурсов), продолжил публикации о Дж. Файзи, но уже на научной основе. Другие родственники подключились к созданию сайта о своих знаменитых сородичах, размещая в них свои материалы.

³ Среди них (кроме упомянутых ранее): роман «Моңнар астында», пьеса «Яналышкан», драма «Аккош», повесть для детей «Кырмавы – жан иясе», 30 стихотворений, поэма «Яктылык», более двух десятков рассказов, «Казан яки Безнен заман яшьләре».

«Алты бармак», сборник «Хикәяләр» и ряд стихотворений). Свой литературный дар он применил впоследствии в работах, относящихся к музыке. Здесь можно назвать либретто опер «Карәхмәт» и «Тапшырылмаган хатлар» (на основе повести А. Кутуя с музыкой Дж. Файзи), балета «Кружевной платочек». Самое известное литературное сочинение Дж. Файзи, связанное с музыкой, – стихотворная сказка «Кызыклы кунактар» (опубликованная сначала на татарском языке в 1963 году в Казани, а затем – на русском языке в 1968 году в Москве). Она представляет собой по содержанию путеводитель по оркестру, знакомящий детей в очень увлекательной форме с инструментами этого коллектива. Произведений такого формата в мире – единицы. Самые известные из них – музыкальная сказка «Петя и волк» С. Прокофьева и «Путеводитель по оркестру для юношества» Б. Бриттена. На протяжении нескольких десятков лет все указанные три сочинения были включены в детский абонемент симфонического оркестра Татарстана. Если опус английского композитора – чисто музыкальное произведение, сказка Прокофьева рассчитана на чтеца и оркестр, то Дж. Файзи сочинил литературную основу, предлагая дирижерам самим выбрать подходящие музыкальные иллюстрации. Позднее другими музыкантами Татарстана с целью достижения единого стиля в композиции «Кызыклы кунактар» был сделан подбор музыкальных номеров к этой сказке из оркестрованных фрагментов произведений самого Дж. Файзи. Следовало бы продолжить такую работу с учетом возможностей современного состава инструментов.

Вторая область интересов Дж. Файзи в Оренбурге – это музыкальное искусство, которое станет его основным выбором в 30-х годах XX века. В музыкальной жизни этого города выделим два момента, имеющих отношение к становлению Дж. Файзи как музыканта. Они связаны с установками в обществе в отношении развития дополнительного и профессионального образования, самодеятельного музицирования, состояния татарской музыкальной культуры в целом. Отметим, что в Оренбурге в первой четверти XX века в семьях определённого круга (прежде всего представителей интеллигенции) сложилась традиция обучения детей игре на различных музыкальных инструментах как в начальных звеньях учебных заведений, так и частным образом у профессиональных музыкантов. Кроме того, со стороны родственников существова-

ла практика дарения детям инструментов и показ на них первоначальных навыков игры. Это касается, например, композитора А. Ключарева (играл на виолончели, баяне), поэта М. Джалиля (освоил мандолину), живших в ту пору наряду с Дж. Файзи в Оренбурге. На самого Дж. Файзи большое впечатление в детстве оказали звуки мандолины. Он увидел ее впервые в руках известного писателя Ш. Бабича, а затем и мандолиниста И. Илялова (Нилалов). Родная сестра Хариса Зарифовича (Хаят апа) подарила будущему композитору и его старшему брату Мидхату маленькую мандолину, преподавала первые уроки игры на ней, обучила их нотной грамоте. Потом в татарской школе Дж. Файзи руководил ансамблем мандолинистов («маленьким оркестром» – по его выражению). В дальнейшем Дж. Файзи играл на этом инструменте в свободную минуту (например, вариации на тему народной песни «Каз канаты») или с родственниками на двух мандолинах мелодию его знаменитой песни «Урман кызы». Кроме этого инструмента в семье Файзуллиных появились скрипка (Дж. Файзи полагает, что ее принес выдающийся татарский композитор С. Сайдашев, который бывал в их доме) и балалайка. Запомнилась ему игра на скрипке М. Валеева, выступавшего тогда в Оренбурге в антрактах спектаклей с показом татарских народных мелодий в дуэте с фортепиано¹. Умение исполнять татарские народные напевы на скрипке очень помогло позднее самому Дж. Файзи, фактически спасло ему жизнь (судя по его воспоминаниям) в пору учительства в Нижегородской области. Развитию музыкального просветительства в Оренбурге способствовала деятельность общества «Музыка и драма» оренбургских мусульман, организованного накануне Великой Октябрьской революции. В его правление вместе с отцом Дж. Файзи входили такие известные деятели культуры как Шариф Камал, Фатих Карими, Загид Нуркин. Благодаря их стараниям в 1918 году открылась «Восточная школа музыки» («Шэрык музыка мэктебе») для представителей тюркских народов. Ф. Карими отмечал, что это учебное заведение рассматривалось обществом как своего рода русло с помощью которого хотели связать маленькое озеро восточной музыки с океаном большого искусства

¹ Впоследствии М. Валеев станет первым председателем Союза композиторов Башкортостана, известным композитором.

[Оренбургның...]. Одна из ранних публикаций нот татарских народных песен также была осуществлена этим обществом в Оренбурге. В указанной школе Дж. Файзи и его брат учились игре на фортепьяно у Х. Терегуловой-Булатовой¹, правда недолго, т. к. она просуществовала всего пару лет. Заведующим этого учебного заведения в ту пору был С. Сайдашев, впоследствии выдающийся татарский композитор, но тогда только начинавший свою деятельность в области сочинения музыкальных произведений. Как и другие жители Оренбурга Дж. Файзи запомнил С. Сайдашева в качестве трубача в составе духового оркестра, игравшего пьесы в жанре марша («Тукай маршы» и «Хайбулкин»). Повсеместно в городе (в том числе и на открытом воздухе) звучали татарские народные песни, которые вызывали симпатию и интерес у рядовых слушателей и специалистов. Небольшой оркестр играл произведения композиторов (З. Яруллина), обработки фольклорной музыки в концертах и антрактах спектаклей труппы, руководимой Камалом I. Она состояла из артистов, приглашенных из фронтовых бригад. А известный российский фольклорист А. Затаевич занимался собиранием образцов музыки различных народов прежде всего казахского, а также татарского и старался увлечь (причем, успешно) этим занятием молодежь.

В 1925 году семья Дж. Файзи переехала в Казань, где он спустя три года закончил полный общеобразовательный курс обучения в средней школе № 2. В столице Татарстана активно проявилось его увлечение техническими средствами. Он продолжил начатое в Оренбурге фотографирование, которым занимался до конца дней своей жизни. Его снимки интересны тем, что Дж. Файзи старался запечатлеть известных деятелей литературы и культуры своего времени. На них он запечатлел, например, похороны писателя Ф. Амирхана в Казани, а в Уфе (во время поездки с культурной программой в составе небольшого коллектива) – поэта Ярлы Карима. Не случайно впоследствии комиссия по сохранению творческого наследия Дж. Файзи включила в свой план опись его фотоархива в качестве одной из обязательных задач для выполнения. Новый интерес Дж. Файзи, возникший в школьные годы, – это радиолу-

¹ Она в дальнейшем станет обладателем первого среди татарских музыковедов диплома о высшем музыкальном образовании, который получит в Московской государственной консерватории.

бительство. Он собирал радиоприемники себе и своим друзьям, не смотря на дефицит информации на эту тему. Напомним, что радиостанция в Казани открылась фактически в ту же пору – в 1927 году, в результате энергичных стараний писателя, общественного деятеля Ш. Усманова, с которым Дж. Файзи познакомился благодаря руководимому им школьному радиокружку. В радиокомитете Дж. Файзи приходилось порой аккомпанировать на фортепьяно известным певцам, в частности, А. Измайловой, а также выступать соло. Поэтому приход Дж. Файзи спустя десять лет в радиокомитет на работу в качестве редактора музыкальных передач был закономерным. Рационализаторские способности Дж. Файзи проявились позднее в его работе с фонографом. Он придумал свой способ очистки фоноваликов от записей, что давало возможность фиксации на них новых музыкальных материалов. Это очень выручало его в фольклорных экспедициях, позволяло обходиться малым количеством валиков, приводило к уменьшению багажа в поездках, учитывая громоздкость и вес фонографа. «Эдисона я этим вряд бы удивил, – писал Дж. Файзи, – но для дела, работы он сгодился» («Фонографны көйләдем. Валикларны үзем уйлап тапкан ысул белән чистарттым. Эдисонның исен китерерлек булмады булуын, шулай да эшкә ярарлык булып чыкты» [Фэйзи, 1973, с. 15]. Все эти увлечения Дж. Файзи, а также его умение чинить разные технические устройства (швейные машинки, стенные часы), проводить электричество, устанавливать дверные звонки, привели родителей (прежде всего отца) к желанию видеть сына техником или инженером. В результате Дж. Файзи пару раз предпринял попытки поступить в соответствующие этим специальностям техникумам.

Творческому развитию Дж. Файзи способствовало его активное погружение в культурную среду Казани. Ему довелось увидеть основной контингент известных деятелей литературы и искусства Татарстана и России (например, Маяковского), с большей частью которого он общался лично. Это произошло по ряду причин: 1) благодаря отцу, который устроился работать в издательство, 2) посещению Дж. Файзи театральных постановок (в т. ч. и музыкальных, например, оперы «Сания», спектакля «Наемщик»), 3) его собственной творческой деятельности. Так он продолжал писать литературно-художественные произведения и в связи с этим обращался за отзывом к известным поэтам и писателям,

таким как А. Кутуй, Х. Такташ и другим. В различных собраниях, литературно-музыкальных вечерах он музицировал на фортепиано – играл в своей обработке татарские народные песни, а также мелодии из произведений С. Сайдашева, привлекая внимание окружающих. Знакомству и общению с известными людьми, способствовавшим его развитию происходило и благодаря тому, что в последующие годы студенчества Дж. Файзи сотрудничал с рядом периодических изданий. Со временем Дж. Файзи стал основное внимание в публикациях уделять вопросам музыкального искусства¹. Большое впечатление на читателей позднее произвел цикл его выступлений в печати под названием «Музыка, башка-ручы, тыңлаучы» (Татарстан яшьләре, 1968). Известный музыковед Татарстана Г. Кантор в обзоре периодической печати республики отмечал: «Начиная с 1940-х годов, складывается круг профессиональных музыкантов, постоянно пишущих о музыке в Казани (анализируется периодика на русском языке). Эти критики, музыковеды, композиторы в течение нескольких десятилетий сохраняли творческую активность и являлись бесспорными неформальными лидерами казанской музыкальной публицистики» [Кантор, с. 282]. К ним он причислил и Дж. Файзи.

После годичной работы учителем в деревне Ишеево (Ишә авылы)² Горьковской области Дж. Файзи в 1929 году поступил в Казанский университет на факультет Советского права, закончив его в 1933 году (к этому времени он оформился в самостоятельный институт). Его оставили в институте в аспирантуре и в качестве ученого секретаря³. Обучение по специальности юриста и в то же время увлечение литературой и музыкой заставляли Дж. Файзи

¹ См. об этом: Файзуллин В. Литературно-просветительская деятельность Джаудата Файзи // Музыковедение. – 2010. – № 9. – С. 46–51.

² Он отразил этот период своей жизни в повести «Дневник деревенского учителя».

³ Связей с полученной профессией, коллегами-юристами Дж. Файзи в дальнейшем не обрывал. В годы ВОВ он подал заявление на принятие его в коллегии адвокатов, в которой работал по совместительству, находясь на творческой работе [Багаутдинов, с. 125]. В 1950 году, будучи директором Кабинета музыкального фольклора Дж. Файзи написал в своем дневнике, что у него были сомнения: справится ли он с этой работой. Но уверенности ему придало то обстоятельство, что он нашел аналогии между адвокатскими и судебными расследованиями, которыми он занимался в свое время, и научными исследованиями.

сомневаться в правильности выбора его столь разносторонних интересов. Важной в этом плане для Дж. Файзи оказалась встреча в Уфе с поэтом М. Джалилем (02.08.1930), с которым он был знаком еще в оренбургский период своей жизни. Тот поддержал его в занятиях по литературе и искусству, а на прощание подарил только что изданный в Москве небольшой сборник стихов под названием «Иптэшкэ – телэктэшкэ» с символической дарственной надписью: «Жәүдәт! Без бөек көрәшнең иң авыр фронтындагы яшь фронтовиклар. Мин – жырым белән, син – музыка белән, барыбызга да уртақ булган шушы позицияне яklarбыз. Көрәшләргә көчезне берләштерик. Шулар бердәмлеккә үрнәк итеп шушы төргәкне бирәм. Иптәшен, теләктәшен – М. Жәлил» [Центр]¹.

Успех первых песен, сочиненных Дж. Файзи (особенно «Урман кызы» и «Байрак тегәбез» на слова Х. Такташа), привели его в качестве вольнослушателя на занятия по композиции (педагог – В. Виноградов) и истории музыки в Казанское музыкальное училище. В. Виноградов принял деятельное участие в оформлении песни «Урман кызы» (в первых ее нотных публикациях печатали его фамилию как гармонизатора). Для Дж. Файзи все это явилось стимулом сделать выбор в пользу музыкального творчества. В результате в 1934 году в связи с организацией Татарской оперной студии при Московской государственной консерватории Дж. Файзи был направлен правительством республики в качестве заведующего учебной части этой студии и зачислен в ее композиторскую группу, где находился до конца 1938 года. По специальности он учился у Б. Шехтера и пользовался частично консультациями Г. Литинского. Еще до отъезда в Москву (а там особенно) песня становится первым ведущим жанром его творчества, к которому он обращался на протяжении всей своей жизни. Для его песен характерны две ипостаси: лирические и патриотические, гражданского звучания. Лирика представлена зачастую задушевной, мягкой мелодией, как в песне «Урман кызы», «Кызыма» или изящной, скерцозной – как в «Миляуше». Песни Дж. Файзи создавались в контексте советского песенного искусства. Это можно заметить на произведениях разной тематики и окраски. Например, в конце 50-х годов в исполнении Л. Зыкиной большую популярность получила песня

¹ Текст с арабской графики на кириллицу переведен ведущим сотрудником Центра письменного наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Л.Ш. Гариповой.

«Оренбургский пуховый платок» Г. Пономаренко (слова В. Бокова). Ей в творчестве Дж. Файзи соответствует «Оренбург шәле» (слова С. Хакима) – столь же известная среди татарских слушателей лирическая песня, несколько в народном духе, который особенно подчеркнут в исполнении певицы Ф. Сулеймановой. Это его своего рода дань любви и уважения родному городу. Есть мнение, что Дж. Файзи первым создал песни на стихи Х. Такташа и Г. Тукая. Если в отношении Х. Такташа с этим можно согласиться, то поэзию Тукая в музыке первым воплотил С. Габаши (песня «ЮОаныч»). Но Дж. Файзи создал одну из самых ярких, удачных и до сих пор популярных песен на слова этого поэта – «Бэйрэм бүген». Она отличается от большинства музыкальных произведений (народных и профессиональных) этого жанра на стихи Г. Тукая своим жизнерадостным, бодрым и энергичным характером. В определенной мере она близка к народной песне «Пар ат». Их объединяет подвижный темп, основная ритмическая фигура $\underline{\underline{♩}} \underline{\underline{♩}}$. Спустя годы влияние этого произведения Дж. Файзи сказалось в песне «Яңгыр» Р. Еникеева (слова Тукая). Их связывает не только приподнятый характер музыки, пунктирный ритм, но и близость начальной мелодической фразы.

Пар ат

Allegro moderato



Бэйрэм бүген

Allegretto grazioso



Яңгыр

Allegretto energico



На такой позитивный настрой песни «Бэйрэм бүген» Дж. Файзи возможно оказала влияние другая ветвь его песенного творчества – гражданского, патриотического звучания. Композитор обратился к созданию таких песен еще в казанский период жизни, а в Москве их количество значительно возросло. В этом нашло проявление влияния творчества преподавателей студии, самой Московской консерватории, создававших подобные произведения (Б. Шехтер, В. Белый, А. Александров). Всех создателей подобных песен стимулировало на это воспоминания о недавнем прошлом – события и герои гражданской войны, а также предчувствие грядущих баталий¹. К таким песням в творчестве Дж. Файзи относятся «Комсомолка Гөлсара», «Гөрлэсен безнең жыр», «Кавалерия жыры». Песни-отклики на события в жизни СССР, республики (особенно героического плана) композитор создавал на протяжении всей своей жизни. Его первые песни в жанре марша (их называли порой походными или строевыми) сменили баллады о революционере Муллануре Вахитове («Мулланур»), героях Великой Отечественной войны – Газинуре Гафиятуллине («Газинур батыр турында жыр») и Зое Космодемьянской («Зоя турында баллада»), монолог о первом вожде российского пролетариата («Күңгелем Ленин белән сөйләшә»). Многие из таких песен Дж. Файзи до сих пор интересны в плане мелодики. Но текст их (как и в аналогичных песнях других известных советских композиторов) сейчас не столь актуален. Это касается прежде всего тем, связанных с Гражданской войной, Красной Армией 30-х годов XX века, посвящений представителям различных профессий. Поэтому они остались в истории жанра как своеобразная музыкальная летопись событий страны Советов и Татарстана того времени. Более жизнестойкими оказались песни на извечные сюжеты, волнующие людей постоянно (любовь, дружба, философские размышления о жизни). Песни Дж. Файзи неоднократно были удостоены наградами. «Бу кырлар, бу үзәннәрдә» (С. Хәким сүзләре) выдержала большую конкуренцию и завоевала вторую премию в конкурсе на лучшую песню, проведенном Министерством культуры РТ, Союзом композиторов и писателей республики в 1953 году. На это мероприятие

¹ Это нашло отражение и в советском кинематографе. Один из примеров тому – фильм «В шесть часов вечера после войны», созданном до начала Великой Отечественной войны.

было подано около 100 произведений, написанных профессиональными и самодеятельными композиторами. К 50-летию Великой Октябрьской революции в 1967 году провели конкурс на лучшую песню под девизом «Советский человек – творец прекрасного» по инициативе Хорового общества, Областного Совета профсоюзов и Министерства культуры Татарстана. Песня «Казан кызы» (слова Г. Зайнашевой) Дж. Файзи получила тогда 3-ю премию. Самая большая награда досталась Дж. Файзи в 1966 году – это Государственная премия им. Г. Тукая за вокальный цикл «Исеңдә тот, иптәш!». Новым для татарского песенного искусства стало появление песен Дж. Файзи для детей. В содружестве с М. Джалилем, возглавлявшим Литературную часть студии, Дж. Файзи в эти 30-е годы XX века создал немало таких песен для детей, объединив их в цикл под названием «Детский альбом». Они стали весьма популярными в детской аудитории.

С 1939 года Дж. Файзи живет в Казани. Он работал в самых разных организациях на различных должностях. В радиокомитете (Татрадио) с 1939 по 1942-й год он был музыкальным редактором, вел активную просветительскую деятельность. Дж. Файзи стремился привлекать молодые кадры к работе в этом учреждении, например, известного впоследствии редактора музыкальных передач, секретаря Союза композиторов Татарстана З. Хайруллину. Он способствовал творческой карьере певиц Зулейхи Хисматуллиной, Флеры Сулеймановой, народной исполнительницы кряшенских напевов Раисы Тимофеевой. Все они были признательны Дж. Файзи за его участие в их судьбе. Так на вечере, посвященном 50-летию со дня рождения З. Хисматуллиной, юбиляр отметила: «Гөмеренә юл башында композитор Жәүдәт Фәйзи булды. Ул минем музыкаль сәләтемә игътибар бирде. Укырга жибәрде. Бәхетле язмышым өчен аңар баш иям. Мең рәхмәт» [Хәйруллина]. Темы его радиопередач (особенно связанные с народным творчеством и его исполнителями) разрабатывались в музыкальной публицистике. Венцом воплощения радиопередач о музыке в печатном труде можно считать книгу Дж. Файзи «Музыка кичәләре», в которой автор в легкой, увлекательной форме рассказывает на татарском языке о музыкальном искусстве, добавив в приложение составленный им самим небольшой терминологический словарь. Фактически одновременно с работой в радиокомитете в 1940–1941-х годах Дж. Файзи являлся

заведующим музыкальной частью и дирижером в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала, т. к. его основной сотрудник на этой должности – композитор С. Сайдашев – был отозван из-за подготовки декады татарского искусства и литературы в Москве, намеченной в 1941 году. В связи с такой работой внимание Дж. Файзи было обращено на создание музыки к спектаклям драматического театра, успешно начатое им еще в 1937 году с музыкального оформления пьесы «Ташкыннар» (автор – Т. Гиззат). Во время работы в театре им. Г. Камала композитор создал музыкальное оформление комедии «Ходжа Насретдин» по пьесе Н. Исанбета, получившее одобрение зрителей и критиков. Всего за свою жизнь Дж. Файзи написал музыку к 30 спектаклям для разных актерских коллективов: театра кукол, Республиканского передвижного театра. Но большая часть музыкальных номеров создана для театра им. Г. Камала. Вот некоторые из них: «Ташкыннар», «Шәмсекамәр», «Шүрәле», «Семья Таймасовых», «Үги кыз», «Жиз кыңгырау», «Бергә – гомергә» и другие. Многие музыкальные фрагменты спектаклей получили самостоятельное распространение, например, «Фатыйма арышлары», песня Басыра «Жырга салып жибәргән хаты» («Тормыш жыры»), «Яшә, Хужа Насретдин», «Сәлви жыры» («Хужа Насретдин»), «Гайнавал жыры» («Ташкыннар»). Песню Гайнавал в свое время исполняли известные певицы З. Басырова (артистка театра им. Г. Камала), Г. Сулейманова. Сегодня она входит в репертуар наших современников: Эльнара Сабирзянова и Алии Карачуриной, Айдара Габдинова, Айгуль Бариевой. В этот список популярных произведений Дж. Файзи из театральных и литературных сочинений надо включить лирическую песню Гульшахиды («Гөлшәһидә жыры»), написанную им в связи с романом «Ак чәчәкләр» Г. Абсалямова.

В военные годы Дж. Файзи обратился также к созданию оригинальных музыкально-сценических произведений. Еще во время обучения в Татарской оперной студии за Дж. Файзи закрепили написание опер «Сафа» (отдельные номера им были сочинены), «Алтынчач», а также (предположительно) «Шах Сенем» и «Кероглы» [Национальный архив, с. 9]. Эти задания поручали ему из-за того, что студию организовали в связи с предстоящим открытием казанского оперного театра и поэты в содружестве с композиторами планировали сочинение музыкально-сценических

представлений для формирования репертуара этого зрелищного учреждения. Но первое самостоятельное музыкально-театральное произведение он создал в годы ВОВ. Ему пришлось из-за этого прервать свою трудовую деятельность и уйти в творческий отпуск. Дж. Файзи поступал так периодически для завершения каких-либо сочинений, прежде всего крупной формы, как и во время работы над музыкальной комедией «Башмагым». Но спокойно трудиться ему не удалось, т. к. он был направлен в составе бригады деятелей культуры (в нее входили музыкант Рустем Яхин, писатель Гамир Насрый) на рытье окопов. Вернуть Дж. Файзи в Казань для продолжения работы над одним из лучших сценических произведений татарской музыки удалось благодаря публикации в «Литературной газете» статьи под названием «Эшче һәм композитор» писателя А. Кутуя (руководитель упомянутой бригады), в которой он поднял этот вопрос. В результате в январе 1941 года по предложению председателя Верховного Совета республики Г. Динмухаметова (Динмөхәмәтов) Дж. Файзи оказался вновь в Казани. Оркестровку комедии выполнил Ф. Витачек (ему же принадлежит первый вариант партитуры балета «Шурале» Ф. Яруллина), который в годы войны был эвакуирован вместе с матерью Е. Гнесиной-Витачек в Казань, где преподавал в музыкальном училище. Дж. Файзи является создателем жанра музыкальная комедия в татарском искусстве. Им были написаны три таких произведения («Башмагым», «Акчарлаклар» и «Идел буенда»). Самым удачным из них оказалось первое – «Башмагым». Сценическую недолговечность двух других комедий Дж. Файзи связывают с недостатками либретто, негативной оценкой сюжетной линии. В «Акчарлаклар» отмечали торможение действия из-за перенасыщенности песенными номерами. В «Идел буенда» нашли надуманную конфликтность (хотя эта музыкальная комедия в 1950 году была заявлена на Государственную премию СССР). Но отдельные музыкальные номера из этих комедий стали популярными на долгие годы. Среди них: ариозо Шамсии, Ария Зайтуны, песня Зэйтунэкэй, «Кәккүк», ария Файрузы («Акчарлаклар»), ариозо Рамзии («Идел буенда»). В основу либретто «Башмагым» писателем Т. Гизатом взята одноименная пьеса башкирского автора Х. Ибрагимова. Музыка к этому произведению Х. Ибрагимова в свое время написал композитор С. Сайдашев, однако это было лишь музыкальное оформление

комедийного спектакля. Дж. Файзи представил самостоятельное сочинение музыкального жанра, которое в энциклопедиях советского периода, в работах известных режиссеров отнесено к оперетте. Этот спектакль в СССР знали во многих городах в результате постановки местными силами, а также гастроям театра оперы и балета им. М. Джалиля, например в Астрахани и Волгограде в 1965 году, где наряду с произведениями классического репертуара показали также музыкальные комедии «Башмагым» Дж. Файзи и «Тальян моңы» А. Бакирова, балет «Шурале» Ф. Яруллина и оперу «Алтынчеч» Н. Жиганова. Музыка Дж. Файзи, прежде всего «Башмачков», сама личность композитора получили известность и в странах дальнего зарубежья благодаря нескольким факторам. Так специальная радиостанция Всесоюзного радио, вещающая на зарубежные страны, в 1950–1960-е годы периодически повторяла эту музыкальную комедию в переводе на английский, немецкий и французский языки. Другие произведения Дж. Файзи стали известны благодаря некоторым зарубежным студентам, которые проучились в казанском университете. Например, на официальном приеме по случаю приезда делегации артистов филармонии Татарстана (в ее составе находился и Дж. Файзи как член Комитета солидарности со странами Азии и Африки) в Корейскую народную демократическую республику песню «Урман кызы» спел сотрудник Министерства культуры этой страны – выпускник КГУ. Эту же песню народный артист РСФСР певец Ф. Насретдинов с большим успехом исполнял во время гастрольных поездок в Китае, Бирме и Вьетнаме. Информацию о Дж. Файзи публиковали в различных зарубежных изданиях, в частности, в Венгрии при его жизни издали книгу, где были сведения о нем и других композиторах – Н. Жиганове, Р. Яхине.

В 1944 году Управлением по делам искусств Татарстана Дж. Файзи был назначен директором и художественным руководителем Татарской государственной филармонии, где проработал до 1947 года, а затем ушел в творческий отпуск. С 1949 по 1951 год он возглавлял Кабинет музыкального фольклора, после ликвидации которого был опять приглашен в филармонию в качестве художественного руководителя. В 1959 году он вновь ее покидает по той же причине: в связи с уходом в творческий отпуск. Работа в этих двух организациях (филармония и Кабинет музыкального

фольклора) обратила внимание Дж. Файзи на создание хоровых сочинений, содействовала знакомству с ним молодых дирижеров-хоровиков, например, Азгара Абдуллина, который занялся переложением произведений татарских композиторов для хора. А. Абдуллин впоследствии подарил ему свой сборник хоровых обработок «10 произведений татарских композиторов» (в него вошла песня Дж. Файзи «Яз шатлыгы» для солистов и хора), изданный в Москве в 1969 году. Результат работы Дж. Файзи в этих учреждениях проявился также в создании обработок народных песен татар. Среди них: «Ай, дуслар», «Ачма тэрэзэдне!», «Идел суы», «Матур булсын», «Рамай», «Сагынам», «Яшә, республикам!», «Кошлар кебек», «Рэйхан» и другие. На народный текст Дж. Файзи создавал и собственную музыку. К ним относятся песни «Бондюг көе», «Иркәм», «Рекрутлар жыры», музыкальные номера из спектакля «Шәмсекамәр» (Разиянең икенче жыры, Шәмсекамәрнең бишек жыры) и другие. Есть даже произведение, созданное на слова украинской народной песни («Ике лачын»).

Во время работы в Кабинете музыкального фольклора Дж. Файзи организовал экспедиции в различные районы Татарстана и за его пределы (Пермская, Астраханская, Тюменская, Оренбургская и Тобольская области), вел записи от работников крупных заводов и фабрик Казани. Зафиксированные им образцы народной музыки Дж. Файзи издал в сборнике «Халык жәүһәрләре» в 1973 году. В него вошли 235 образцов современного (для того времени) фольклора. Он не является строго научным трудом в плане выбора информантов, условий записи и расшифровок, порой сознательного изменения исконного материала в процессе его фиксации, но не утратил своей ценности и по-прежнему привлекает внимание специалистов. В дальнейшем Дж. Файзи продолжал активно интересоваться народными исполнителями. Он выезжал на встречу с ними в места их обитания, участвовал в качестве председателя или члена жюри смотров народной самодеятельности. В экспедициях Дж. Файзи фиксировал музыку на фонограф, который подарил ему когда-то известный баянист Ф. Туишев. В процессе проведения экспедиции Дж. Файзи прослушивал записи и делал их переложения на ноты, после чего удалял («чистил» – по его выражению), чтобы фиксировать следующие напевы. Таким образом многое было по техническим причинам уничтожено. Но все

же определенная часть этих фоноваликов с записями сохранилась до сих пор. Нотную расшифровку девяти таких записей сделал фольклорист М. Нигмедзянов, которые он опубликовал в 1970 году в своем сборнике татарских народных песен. Его нотные транскрипции отличаются от расшифровок самого Дж. Файзи, включенные в книгу «Халык жәүһәрләре». Принадлежность Дж. Файзи к композиторскому цеху нашло проявление в некоторых записях и комментариях этого собрания фольклорных образцов. Например, Дж. Файзи в процессе записи производил изменения в оригиналах произведений с помощью самих же информантов, подталкивая и побуждая их к этим преобразованиям. Примерами могут служить такие песни, как «Актаныш басмалары», «Матур булсын». В некоторых случаях изменился ритм песни и, соответственно, ее жанр. Комментарии к песням Дж. Файзи содержат неполную информацию об исполнителе, в которой опущены даты рождения и отчество, но зато есть сведения о его социальном происхождении (профессии, роде занятий), что характерно было для опросника прошлого века (до 70-х годов XX века). Интерес представляют сведения об истории происхождения и распространения фольклорного образца. Кроме того, Дж. Файзи отмечал, кто из композиторов (включая его самого) использовал то или народное произведение в своих сочинениях или сделал его обработку, кто из профессиональных певцов первым ввел его в свой репертуар. Сборник «Халык жәүһәрләре». Дж. Файзи был переиздан в 1987 году. В нем издатели купировали теоретические выкладки о татарской народной музыке, подборку поэтических текстов из третьего раздела книги. В оглавлении оригинала ноты фольклорных произведений были систематизированы по разным критериям: тематике, алфавитному порядку, жанрам. В переиздании оставили только тематическую группировку. Зато ввели автобиографические заметки под названием «Күңелем кыллары», охватывающие период жизни Дж. Файзи с момента рождения до 1933 года. Эту первую книгу своих мемуаров композитор закончил в 1970–1971 годах. Она не имеет непосредственного отношения к данному собранию образцов народной музыки, но в определенной мере восполняет пробел в литературе по жизни и творчеству Дж. Файзи, по культуре (особенно музыкальной) Оренбурга и Казани указанного времени. Но теоретические выкладки Дж. Файзи и сегодня не утратили своей

актуальности. Он предложил свою классификацию жанров татарского народного музыкального творчества, которая особо не привлекла внимания исследователей этого вопроса из-за своеобразного характера. Однако с течением времени заметно, что в некоторых вопросах этномузыкологии стали придерживаться точки зрения Дж. Файзи, в частности, по отношению к некоторым конкретным песням (например, «Сарман»).

В завершении отметим, что многое из наследия Дж. Файзи до сих пор неизвестно, находится в разных архивах. После кончины композитора была создана комиссия по сохранению его творческого багажа. Был составлен пятилетний план мероприятий, состоящий из двух частей: 1) составление описей музыкальных произведений, фотографий, переписки; 2) публикация различных материалов, подготовка монографии о композиторе. Все, что запланировала эта комиссия актуально до сих пор. К этому надо бы добавить еще организацию оцифровки фонографических валиков экспедиционных записей Дж. Файзи и издание имеющихся на них фольклорных образцов на современных носителях. Необходимо также выпустить альбом фотографий, находящихся в фонде композитора. Они имеют большую ценность не только для музыкальной культуры Татарстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багаутдинов Ф. Композитор и юрист (Джаудат Файзи – Джаудат Харисович Файзуллин) // Багаутдинов Ф. Н. Музы и право. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2010. – С. 117 – 129.
2. Кантор Г. Казань-музыка – XX век. Исследовательские очерки: Издательский дом «Титул-Казань», 2009. – 424 с.
3. Оренбургның моңлы егете // Казан утлары. – 1987. – № 9. – Б. 183.
4. Национальный архив РТ. Фонд Р-6663, оп. 1, д. 2.
5. Фэйзи Ж. Жырлар эзим... // Казан утлары, 1973. № 1. Б. 147–160.
6. Фэйзи Ж. Күңелем кыллары // Фэйзи Ж. Халык жәүһәрләре. Күңелем кыллары. Татар халык көйләре. Истәлекләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – Б. 199–381.
7. Хәйруллина З. Тибрәндерде күңел кылларын: [Композитор Жәүдәт Фэйзи тур.] // Шәһри Казан. – 2000. – 22 дек.
8. Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Фонд 140.

*Журнальный вариант на татарском языке:
Фәнни Татарстан. – 2020. – № 4. – С. 130–144*

ОСОБЕННОСТИ ОРИГИНАЛА И ВЕРСИЙ «МАРША ТУКАЯ»

Весть о кончине татарского поэта Г. Тукая в 1913 году вызвала многочисленные отклики в разных жанрах национальной поэзии и прозы. Несмотря на то, что татарская авторская музыка в то время только начинала свой путь развития, но и в ней сразу же появилось произведение, связанное с этим событием и не утратившее до сих пор популярности. Его создал музыкант-самоучка Загидулла Баязитович (по другим сведениям – Яруллович) Яруллин (1888–1964), пианист-импровизатор, родоначальник музыкальной династии (композиторами стали его сыновья Фарид и Мирсаид, старший из которых – автор балета «Шурале»). Это сочинение первоначально фигурировало под разными названиями – «Тукай истәлегенә» («Памяти Тукая»), «Тукай», пока не закрепилось заглавие «Тукай маршы» («Марш Тукая»). Считается, что это первый опус в новом для традиционной татарской музыки жанре марше. В начале XX века было несколько таких произведений, получивших большую известность. Их распространению прежде всего способствовали события общественно-политической жизни страны, вызвавшие резонанс в литературе и искусстве. Так в связи с революцией 1905 года в среде татарского населения появились песни в маршевом ритме, например, «Марсельеза», а также траурная разновидность этого жанра («Татар матәм маршы» – «Татарский траурный марш»). Русско-турецкая война, работа некоторых музыкантов в качестве капельмейстера в военных оркестрах, например, А. Хайбулкина [3, с. 79], вызвали создание таких произведений, как «Турецкий марш», «Аккош маршы» или «Хайбулка маршы» («Марш лебедя» или «Марш Хайбулкина»). Марш З. Яруллина способствовал вовлечению в татарский традиционный мелос новых жанров, интонационных и ладовых структур. Целью данной работы является текстологическое исследование произведения в контексте времени его создания и дальнейшего функционирования. Внимание обращено на особенности различных инструментальных и вокальных версий этого марша и причины их появления в профессиональной и народной среде, проблемы их изучения.

Литературный обзор

В музыковедческой литературе нет специальных трудов, посвященных этому главному произведению в творчестве

З. Яруллина. Более того, встречается преимущественно только упоминание о нем. Некоторое внимание маршу уделено в брошюре Ф. Валеевой [2], монографии А. Маклыгина [7], в дипломной работе А. Зайдиевой [4]. Имеется также небольшая справка о нем Ф. Арслановой и И. Газиева в энциклопедии «Габдулла Тукай» [1]. В указанных работах произведение рассмотрено в соответствии с избранным ракурсом темы всего труда. Отметим, что в ряде случаев представлено более развернутое обоснование и на более обширном материале краткого высказывания М. Нигмедзянова о «Марше Тукая» [9, с. 10–11], данного им в контексте городской музыкальной культуры (фольклор и быт) татар того времени.

Материалы и методы

Материалом для проведения текстологического анализа послужили публикации (в т. ч. из раритетных изданий) и рукописи вариантов мелодии, а также многоголосных обработок «Марша Тукая», обнаруженные в различных архивах. Особое место занимают нотные транскрипции аудиозаписей Центра письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, выполненные автором данной статьи. При создании работы был использован метод сравнительного анализа и сопоставления.

Результаты

Основным поводом для создания разных версий произведения З. Яруллина послужило то, что он сочинил только одноголосную инструментальную мелодию марша, не позаботился о ее публикации и рукописный оригинал впоследствии оказался утраченным. Напев запоминали по слуху, исходя из своих музыкальных способностей, и в результате воспроизводили с разной степенью точности. Особенно это заметно в нотах марша, напечатанных далеко от Казани, например, в одной из его самых первых публикаций в 1919 году в Оренбурге [10, с. 3].

Поиск письменных и фонических материалов, связанных с Маршем Тукая, позволил выявить его монодийные варианты и многоголосные транскрипции в виде аудиозаписей (6) и нотных примеров (13), как изданных, так и оставшихся в архивах. Аудиообразцы Марша Тукая представлены на граммофонных и металлических пластинках, компакт-дисках, оцифрованных маг-

нитных лентах стационарных и полевых материалов, которые хранятся в фонде ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Совокупность всех этих письменных источников и фонозаписей продемонстрировала широкую известность этого произведения З. Яруллина на большом ареальном пространстве России помимо Казани (Апастовский район РТ, Троицк, Оренбург, Томская и Омская области, Казахстан). Предполагаем, что это произошло благодаря знакомству слушателей с его фиксацией на металлических пластинках музыкального мастера Г. Сайфуллина, пользовавшихся большой популярностью у татарского населения городов и сел. Производство их прекратилось из-за начала Первой мировой войны в 1914 году, а затем возобновилось в связи с открытием радиокомитета в Казани. Эту фонозапись марша и особенно нотные примеры произведения из рукописного собрания того же Г. Сайфуллина можно рассматривать, пожалуй, как наиболее близкие по мелодике к авторскому оригиналу, т. к. они выполнены еще при жизни З. Яруллина, с которыми он мог и должен был быть ознакомлен. Примерно в таком же виде мелодию марша впоследствии напечатали в одной из статей М. Нигмедзянова [8, с. 459] и на страницах энциклопедии «Габдулла Тукай» [1, с. 821]. Славу марша во второй половине XX века упрочила одна из его самых ярких и известных обработок, которую по объему и значимости проделанной работы, форме произведения следовало бы назвать вариациями для симфонического оркестра на тему З. Яруллина – это «Марш, посвященный Тукаю» Н. Жиганова. Видимо, по причине большого вклада Н. Жиганова в это произведение он, а не З. Яруллин указан в качестве автора данного марша на пластинке с его записью 1952 года [6].

Создание З. Яруллиным исключительно монодийного напева, неслучайно. В этом нашла отражение особенность деятельности многих музыкантов того времени (в т. ч. и самого автора «Марша Тукая»), выступавших на ярмарках, ресторанах, балаганах в качестве солистов или аккомпаниаторов, а также таперов. Их объединяло одно общее свойство – импровизационность, для которой достаточно было только напева. Многоголосная фактура произведения – результат импровизации, обработки или гармонизации разных музыкантов, в том числе и самого автора, судя по записи его игры на фортепиано, сохранившей в фонде радиокомитета РТ. Кроме того, на обработку темы повлияло разное функциональное

предназначение транскрипций: не только эстетическое, но и прикладное. В частности, эта музыка З. Яруллина сопровождала занятия по физкультуре, балетные танцы. В 1926 году был опубликован альбом пьес, предназначенных для аккомпанемента физкультурных упражнений, куда вошел и рассматриваемый марш З. Яруллина в гармонизации музыканта М. Говорова [11, с. 7]. В качестве сигнала (настройки, имеющейся перед началом каждого номера) в нем использовано одноголосное вступление марша.

Отличия в трактовке мелодии марша возникали из-за специфики состава различных ансамблей исполнителей или особенностей солирующих инструментов (скрипка, гармонь, мандолина). Характерным примером в этом плане является запись игры мелодии З. Яруллина скрипачом Гали Исмагиловичем Губайдуллиним из фондов ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова [12]. В начале 60-х годов XX века его исполнение сначала в Троицке, а затем в Казани зафиксировал композитор А. Бакиров – в ту пору сотрудник указанного института. Г. Губайдуллин преподавал в свое время уроки игры на скрипке, вел другие музыкальные занятия в татаро-башкирском педагогическом училище в городе Троицк. Он был знаком со многими известными музыкантами прошлых лет, например, певцом Мирфайзой Бабаджановым. В 1935 году Г. Губайдуллин закончил обучение в музыкальном техникуме при Московской государственной консерватории, а затем учился на специальных музыкально-этнографических курсах при той же консерватории. Его интересовали сбор и расшифровка образцов татарской народной музыки. Есть информация о том, что Г. Губайдуллиним был передан в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова для публикации сборник «Татар халык көйләре һәм жырлары» («Татарские народные мелодии и песни»). В него вошли более 300 нотировок фольклорных образцов, записанных от информантов из Томской и Омской области [13, 14]. В исполнении Г. Губайдуллина «Марша Тукая» З. Яруллина ощущается звучание игры деревенского скрипача с типичными приемами в виде переноса темы второго раздела в нижний регистр, добавления трелей, мелизмов, создающих колорит вибрато народного инструмента.

В мелодию своего марша З. Яруллин привнес новые для традиционной татарской музыки элементы. К ним следует отнести выбор жанра марша (отсюда появление пунктирного ритма в некоторых тактах, двухдольность), интонационные и ладовые особенности. За

основу рассмотрения напева взят пример из статьи Нигмедзянова [8, с. 459], который состоит из нескольких разделов: вступление, первый раздел (ми минор), второй (соль мажор) и кадансовая часть. В целом получается двухчастная форма. Наибольшие отличия в инструментальных и вокальных версиях марша попадают на вступление и первый раздел, возможно потому, что в них особенно заметен отход от традиций национальной музыки. К новым интонационным элементам прежде всего относится движение по аккордовым звукам (минорный секстакорд, тоническое и доминантовое трезвучия). Отметим, что в это же время (начало XX века) появляются татарские народные песни с аналогичными музыкальными оборотами, например, «Каз канаты» («Гусиное крыло»). Это подвигло композитора Дж. Файзи в начале его журналистской деятельности причислить и данную песню к творчеству З. Яруллина. Последнему пришлось в 1929 году выступить в газете с опровержением по этому поводу, а Дж. Файзи – принести извинения на одной из страниц своих воспоминаний. Но несмотря на это, такая ошибочная информация вошла позднее в брошюру М. Латифуллина, посвященную З. Яруллину, и в современные издания.

Отход от традиционного мышления в сфере лада проявился в марше в опоре на гармонический минор во вступлении (без 4-й ступени), гемитонную пентатонику в начальном разделе. Во второй части использована классическая для татарского фольклора ангемитонная мажорная пентатоника. Но в мелодику наряду с привычными трихордовыми оборотами вкраплен ход по аккордовым звукам (б. 5/3).

В народных версиях «Марш Тукая» представлен в инструментальной и вокальной музыке. В первых из них материал оригинала сокращен и стал более простым. Так вступление может состоять из одного оборота первого раздела и многократного кадансового повтора звука. Размашистость движения по аккордовым звукам ослабевает из-за уменьшения амбитуса фразы. Происходит заполнение промежутка в терцовых попевках, выполняющих в таком виде функцию украшений, смягчающих прямолинейную суровость маршевого напева. В вокальных вариантах марша З. Яруллина в качестве поэтической основы первоначально использовали стихотворения Г. Тукая «Өзелгән өмид» («Разбитая надежда») и «Васыятем» («Мое завещание»). Во время гражданской войны мелодия марша

обращается в любимую народную песню, которую пели и в армии. Эта практика вокального исполнения марша сохранилась и в дальнейшем. В песнях есть свои отличия от оригинала. Так в записи А. Затаевича в «Уфимском марше» [5, с. 128] происходит перестановка разделов: открывает песню мелодия второй более традиционной части. Еще два интересных вокальных образца, в основе которых лежит напев «Марша Тукая», – «Авыл көе» («Деревенская песня») [13] и «Килсен болыт» («Пусть придет туча») [14] – были записаны в 1968 году филологом Ф. Урманчеевым и этномузыкологом И. Кадыровым в Омской и Томской областях. По свидетельству одной из исполнительниц она, еще будучи ребенком, в 1933–1935 годах слышала продемонстрированную ею песню. Восхваление советской власти, встречающееся в данном тексте, дает повод предположить время создания образца в 20–30-е годы XX века. Текст каждой песни включает в себя типичные образные выражения, присущие народной поэтике. Отдельные строки встречаются и в других фольклорных образцах. Так, например, в песне «Ай, бәгърем, вай, бәгърем» («Ай, милая, вай, милая») обнаружен текст, близкий ко второму четверостишию из рассматриваемой песни «Авыл көе»: «Без ал идек, гүзәл идек, без болай түгел идек» («Мы были, прекрасными, красивыми, мы такими не были») [15, с. 48]. Песня «Нарасый бала» («Малютка») в записи В. Виноградова начинается с тех же слов, что и «Килсен болыт», но без огласовок: «Килсен болыт, яусын яңгыр, китсен урман буена» («Пусть придет туча, прольется дождь, отправится в сторону леса»). Встречаются эти строки и в одной из народных песен, записанных в Кукморском районе Татарстана. Вошли они и в произведения профессиональных поэтов, например, в комедию «Тальян моңы» («Мелодия тальянки») Ш. Бикчурина. Однако некоторые слова в рассматриваемой народной песне более старинные, например, «ягмур» («дождь») вместо «яңгыр». Песни с мелодией «Марша Тукая», записанные в экспедициях Томской и Омской области, подвижного темпа похода, хотя в них и нет характерного для марша пунктирного ритма. Мелодика одной из них («Килсен болыт») речитативного склада, приближающаяся даже к скороговорке (на один слог приходится один звук). В другой песне тоже преобладает одна длительность (восьмая), но в соответствии с жанром («деревенский напев») здесь есть характерный для него

небольшой распев в соотношении: один слог – два звука. В этих песнях обращают на себя внимание кадансовые обороты. Один из них – восходящее движение более длительными ровными звуками – напоминает концертные патетические эффектные окончания профессиональных произведений, хотя заимствован в данном случае из того же марша З. Яруллина. Такой ход встречается и в другом произведении этого автора – песне «Муслима» («Мөслимә»), получившей известность в Татарстане под названием «Джамиля» («Жәмилә»). Отметим, что из-за наличия разных названий этой песни по поводу нее существует ошибочное представление (например, в Википедии) как о двух самостоятельных и независимых произведениях. В другой песне («Килсен болыт») простой каданс выделился благодаря низкому регистру, подчеркнутому исполнительницей и вращением вокруг другой тональной опоры (си вместо начального ми).

Обсуждение

В брошюре о трех татарских музыкантах, вступивших на свой творческий путь в начале XX века, Ф. Валеева выбрала исторический ракурс повествования об этом произведении: создание и распространение марша, его первые исполнения, вокальных вариантов на стихи Г. Тукая. Она вскользь упоминает о влиянии на него башкирской народной песни, популярного репертуара русской музыки, татарского городского фольклора начала XX века, связывая знание этой музыки (прежде всего русской) с деятельностью З. Яруллина в качестве тапера и руководителя ансамбля. Косвенно вопрос о связи марша З. Яруллина с башкирской музыкой затронут в комментариях к записям А. Затаевича при переиздании его труда, посвященного народной музыки казахстанских татар. Известный казанский музыковед Я. Гиршман в связи с названием нотного примера «Уфимский марш» с напевом произведения З. Яруллина, тему которого Я. Гиршман, по всей видимости, не узнал (он о ней не пишет и вообще не упоминает), но тем не менее отметил, что «среди известных образцов подобного жанра, имеющихся в сборниках башкирских народных песен, аналогичного или подобного записи Затаевича, обнаружить не удалось» [5, с. 108]. Отметим, что поиски в этом направлении не привели к положительному результату и автора данной статьи.

Уфа маршы

тт.1-4



Тукай маршы

тт.15-19



Уфа маршы

тт.5-9



Тукай маршы

тт.5-8



А. Маклыгин и позднее А. Зайдиева рассматривали «Марш Тукая» З. Яруллина на основе выполненных ими (а также сыном композитора – М. Яруллиным) расшифровок аудиозаписи игры этого произведения на фортепиано самим автором (хранится в фондах радиокомитета РТ). А. Маклыгин обратил внимание на многожанровую природу этого произведения, которая и вызвала, по его мнению, разные манеры исполнения.

Заключение

Во всех обнаруженных версиях марша заметно стремление: 1) смягчить маршевые черты произведения, придать ему более лирический характер; 2) приблизить к традиционной татарской музыкальной культуре. Для этого применены следующие приемы: 1) заполнение скачков (ч. 4) поступенным движением или отказ от них; 2) уменьшение амбитуса аккордового созвучия (трезвучие вместо квартсекстаккорда); 3) отказ от вступления или замена его короткой поступенной волнообразной фразой; 4) жанровое пере-

осмысление мелодии – вместо марша – «кыска кой» («короткая песня») в игре скрипача Г. Губайдуллина, «авыл көе» (деревенский напев) в народных песнях, двойные оркестровые вариации (обработка Н. Жиганова); б) сближение звучания разделов мелодии или подчеркивание их контраста.

Проведенный анализ «Марша Тукая» показал, что З. Яруллин был одним из первых музыкантов, сумевших органично обновить традиционный язык татарской музыкальной культуры до появления произведений С. Сайдашева, с именем которого обычно в специальной литературе связывают эти инновационные внедрения в интонационной и ладовой сфере, обогащение круга жанровых средств выразительности. Предполагаем, что он, возможно, и повлиял на искания Сайдашева в этой области, т. к. З. Яруллин был его первым учителем музыки. Поиски подлинника нот «Марша Тукая» выявили проблему установления авторской рукописи в татарской музыкальной текстологии. В настоящий момент она особенно актуальна не только в связи с изучением творческого процесса композиторов прошлых лет или аргументированного обоснования принадлежности произведения к перу того или иного создателя, но и в связи со случаями передачи рукописного нотного наследия в организации, принимающие только авторские подлинники.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланова Ф., Газиев И. Яруллин З. Я. // Габдулла Тукай: Энциклопедия. – Казан, 2016. – Б. 821–822.
2. Вәлиева Ф. Заһидулла Яруллин // Вәлиева Ф. Халыкка багышланган тормыш. – Казан, 1990. – Б. 14–31.
3. Гиршман Я., Хайруллина З., Абдуллин А. Очерки по истории татарской музыки. – Казань, 2018. – 376 с. Режим доступа : <http://antat.ru › iyli › publishing › book › Гиршман> (дата обращения: 10.09.2021).
4. Зайдиева А. Загидулла Яруллин (1888–1964). Личность и творчество: К проблеме становления европейского профессионализма в татарской музыкальной культуре начала XX в.: дипломная работа. – Казань, 2010. – 190 с.
5. Затаевич А. Песни разных народов: из архивов собирателя. – Алмата, 1971. – 312 с.
6. Каталог советских грампластинок: сайт. – Режим доступа: <https://records.su/album/61578> (дата обращения: 10.09.2021).
7. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казан. гос. консерватория. – Казань, 2000. – С. 164–167, 261.

8. Нигмедзянов М. Народная музыка // Татары Среднего Поволжья и Приуралья. – М., 1967. – 538 с.

9. Нигъмәтжанов М. Татарстан музыкасы. – Казан, 1970. – 120 б.

10. Сборник тюрко-татарских национальных мотивов = Төрөк татар көйләре. – Оренбург, 1919. – 6 б.

11. Семенов Н. Рус интернациональ һәм татар шәрәк музыкасы буенча физкультура упражненииеләре өчен булган музыкальный пьесалар. – Казан, 1926. – 26 с.

12. Центр письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства Академии наук РТ. CD № 8, дор. № 41.

13. Центр письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства Академии наук РТ. CD № 65, дор. 11.

14. Центр письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства Академии наук РТ. CD № 66, дор. 2.

15. Яхин Ф. Дүрт ягым кыйбла: Арчаның тарихи халкына бер сәяхәт // Рухи-мәдәни мирасыбыз: Арча. – Казан, 2017. – Б. 13–58. – Режим доступа : <http://antat.ru/ru/yili/publishing/book/2017/arsk.php> (дата обращения : 10.09.2021).

Журнальный вариант: Вестник Казгуки. – 2021. – № 4. – С. 128–133

IV. ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Статьи. Обзоры. Творческие портреты

ИЗ ИСТОРИИ ТАТАРСКОГО ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ МУЗЫКИ

В числе струнных инструментов татарского народа, пожалуй, один из самых традиционных – скрипка, которая в XVII веке заменила бытовавший до этого струнный кобуз. Видимо, развитая народная скрипичная традиция определила тот факт, что репертуар скрипки сегодня более обширный, по сравнению с другими инструментами струнной группы. Появились и скрипачи, получившие мировое признание (З. Шихмурзаева, Х. Ахтямова). Более того, другой струнный инструмент – виолончель – предлагался в начале обучения музыке некоторым будущим виолончелистам (И. Халитову, А. Хайрутдинову) в качестве большой скрипки, ибо напоминала ее формой и вертикальным положением во время игры (характерная манера народных музыкантов-скрипачей).

С виолончелью оказались так или иначе связаны судьбы татарских композиторов: Ф. Яруллина, А. Ключарева, А. Бакирова, А. Монасыпова, Р. Губайдуллина, Л. Хайрутдиновой и других. Некоторые из них сами учились играть на этом инструменте. На других (прежде всего музыкантов старшего поколения) обратили внимание в связи с незаурядными музыкальными способностями педагоги-виолончелисты Р. Поляков и С. Козолупов. В связи с этим хотелось бы хотя бы эскизно наметить место виолончельного исполнительства в развитии татарской музыкальной культуры и охарактеризовать в общих чертах особенности национальной

виолончельной музыки. При этом автор не стремился показать всю историю виолончельного исполнительства в Татарии. Внимание уделено в основном тем исполнителям, которые, во-первых, выступали с сольными концертами; во-вторых, приняли участие в судьбе и творчестве татарских композиторов; в-третьих, воспитали учеников, известных в республике и имеющих в своем репертуаре произведения татарских композиторов.

Татарам, жившим в Казани, виолончель была знакома до революции 1917 года. В университете давали уроки музыки, устраивали квартетные вечера. На экзаменах играли симфонические произведения. И если в дореволюционное время лишь некоторые татары получали специальное музыкальное образование (в музыкальных школах, училище), то в университете они не только учились (хотя и очень немногие), но и преподавали. И, естественно, принимали участие в университетских концертах. Об этом можно узнать из газетных сообщений тех лет. Интересно, что преподаватели университета, не являясь профессиональными музыкантами, но будучи музыкально образованными людьми, даже вели уроки музыки в первых музыкальных школах города. В этих школах были открыты и классы виолончели.

Посещение оперного театра было также одним из путей привлечения слушателей Казани того времени к знакомству с инструментами оркестра. Оркестр театра в особо торжественных случаях приглашался играть в антрактах татарских драматических спектаклей, как было, например, на бенефисе актера Габдуллы Кариева в 1915 году.

Концертная жизнь дореволюционной Казани была богата выступлениями выдающихся музыкантов. Сюда приезжали с концертами С. Рахманинов, А. Скрябин, Л. Собинов, А. Нежданова, из знаменитых виолончелистов – бельгиец Фр. Серве, датчанка Э. Христиани.

Что же касается произведений для виолончели, то одна из ранних обработок татарской народной песни сделана также виолончелистом – профессором Петербургской консерватории Карлом Шубертом, приезжавшим в Казань. Он использовал татарскую мелодию в своем струнном квартете.

В советское время в становлении татарской профессиональной музыкальной культуры некоторым педагогам-виолончелистам

принадлежала особая роль. Прежде всего здесь необходимо назвать Р. Л. Полякова, который был директором Казанской ДМШ № 1, а затем музыкального училища. У него учились виолончелисты Х. Абубакиров (потом у М. И. Ямпольского), И. Халитов, В. Грекулов, В. Куклин, композиторы Ф. Яруллин, А. Монасыпов, брал уроки игры на виолончели Н. Жиганов. Р. Поляков настойчиво искал и привлекал в музыкальную школу, а также в училище талантливых детей. Так было с певицей Г. Сайфуллиной, с будущим композитором А. Бакировым (учиться начал на скрипке, а его брат – на виолончели). По просьбе Р. Полякова татарский радиокomitee направлял к нему школьников, выступавших в музыкальных передачах.

Такой же активностью поиска одаренных детей отличался И. В. Аухадеев – скрипач, педагог, многие годы проработавший директором музыкального училища. Он умел не только обратить внимание татарских детей на виолончель, но и вместе с педагогами-виолончелистами (Р. Поляковым, В. Варшавским) вызвать интерес к музыке в целом. Сами педагоги – Р. Поляков, В. Варшавский, А. В. Броун в свое время учились у выдающихся виолончелистов: француза Х. Аббиате, немца Х. Беккера, россиян – А. А. Брандукова, Е. В. Вольф-Израэля. А крупнейший советский виолончелист С. Н. Козолупов принял участие в судьбе юного А. Ключарева, который был представлен ему во время гастролей в Оренбурге (в котором прошли детские, юношеские годы А. Ключарева). Прослушав мальчика, С. Н. Козолупов положительно отозвался о его способностях и даже нашел ему учителя. Сам А. Ключарев, по воспоминаниям знавших его людей, оценивал встречу с профессором как решающую в его специализации.

Высокий профессиональный уровень педагогов виолончельного класса давал хорошие результаты в работе. Ребята довольно быстро развивались в профессиональном отношении. Если взглянуть на программы училищных концертов 30-х годов, то можно увидеть большое количество квартетных номеров, сольных виолончельных выступлений.

Художественному развитию учащихся способствовали и гастроли в Казани выдающихся мастеров, особенно в предвоенные годы. Начиная с 1933 года, в Доме Красной Армии (ныне Городская ратуша) регулярно проходили концерты, чаще всего сольные. Приезжали

певцы С. Лемешев, И. Козловский, Н. Обухова, арфистка В. Дулова, пианист А. Гинзбург, виолончелисты из оркестра Большого театра СССР, преподаватели Московской консерватории С. Фейгин, А. Стогорский, Г. Цомык, А. Любошиц, А. Айвазян и другие.

Еще в первые годы после Октябрьской революции татарская музыка стала звучать в исполнении камерного оркестра – сначала в спектаклях татарского драматического театра, радиопередачах, позднее, после открытия театра оперы и балета, в первых национальных постановках. Оркестром татарского драматического театра руководил С. Сайдашев. Из виолончелистов в оркестре играли Х. Абубакиров, А. Хайрутдинов (последний назвал спектакли «Ташкыннар», «Хужа Насретдин», «Бишбүлэк»). Х. Абубакиров, а затем В. Варшавский выступали в составе оркестра радиокомитета.

Первые сочинения для виолончели появились в татарской музыке в 30-е годы. В 40–50-е годы определились характерные для этой области музыки направления. Большинство произведений – пьесы, преобладает непрограммная музыка. Выделяется несколько характерных типов сочинений. Больше всего создано напевных опусов, вокальных по природе. Это «Элегия» и «Песня без слов» Р. Яхина, «Колыбельная» Ф. Яруллина, «Романсы» Х. Валиуллина и А. Монасыпова, «Арии» И. Шамсутдинова, А. Лемана. Другая разновидность виолончельных сочинений – танцевальные жанры («Танец джигита» А. Лемана). После «Танца джигита», по мнению виолончелистов, создаваемые пьесы стали более сложными в техническом отношении.

Из крупных форм камерной музыки в эти годы следует назвать виолончельную Сонату Ф. Яруллина (1938) и Сонатину А. Бакирова (1950). Но сонатная форма получает свое развитие в основном уже в 70–80-е годы. Наконец, в этот период появляются образцы вокальной музыки в сопровождении фортепиано и виолончели (романс Р. Яхина «Кем белер кадеренне», вместе с автором исполнили певица М. Рахманкулова и виолончелист А. Броун).

Для пьес 30–40-х годов характерны небольшие масштабы, 3-х-частная форма. Основная мелодия, как правило, всегда постоянно у виолончели. Фортепианная партия выполняет роль аккомпанемента. В мелодии – опора на ясную пентатонику.

В последующие годы татарская виолончельная музыка стала более разнообразной в жанровом отношении. Прибавились сюиты,

токкаты, прелюдия, каприччио, баллады, концерты, тарантелла, вальс-экспромт, вальс-скерцо произведения для виолончели соло и дуэта, ансамбля виолончелей, Пьесы 50-х годов и последующего времени становятся более протяженными. Большой сложностью отличается фактура. Встречаются полифонические вкрапления (Р. Яхин, «Элегия»). В 60-е и особенно в 70-е годы усложняется исполнительская техника (*sul ponticello*, *col legno*; игра двойными нотами, аккордами; *glissando*, оканчивающееся флажолетами). В мелодии наряду с пентатоникой используется диатоника, элементы хроматики (Р. Губайдуллин «Токката»). Более самостоятельной становится фортепианная партия. Выразительные отыгрыши, «ответы» у фортепиано создают диалог с виолончелью. Кроме того, и сама тема теперь появляется в фортепианной партии. В частности, встречается такой прием: в динамической репризе тема звучит у фортепиано (Р. Еникеев «Вальс-экспромт», А. Леман «Танец джигита»).

Композиторская школа, как правило, в процессе своего становления проходит этап создания обработок народных песен для различных инструментов, голосов, оркестров. В татарской камерно-инструментальной музыке в этом плане многое сделал М. Музафаров. Он создал обработки татарских народных песен для самых разных инструментов, в том числе и для виолончели («Кара урман», «Казан сөлгесе», «Яз да була», «Тәфтиләү», «Әч-түч»). На фольклорном материале созданы также некоторые виолончельные произведения З. Хабибуллина, М. Яруллина, Р. Беялова. В пьесе А. Лемана «Танец джигита» слышны интонации песни «Апипа». В пьесе З. Хабибуллина звучат мелодии песен «Яңа авыл» и «Каз канаты».

Но все же фольклорных обработок для виолончели создано мало. Это, очевидно, связано с особенностями инструмента – ведь орнаментика татарских народных песен не очень удобна для исполнения на виолончели. И, вероятно, сказался опыт первых татарских виолончелистов. Они поначалу не воспринимали народную песню в нотной записи, играли ее по слуху, как импровизацию. Таким образом, например, в 50-е годы И. Халитов вместе с Р. Яхиным записали на радио песню «Салкын чишмә». Чуть позже народную песню «Кара урман» записал дуэт А. Хайрутдинов и А. Ключарев.

Виолончельную музыку татарских композиторов знают сегодня за пределами нашей республики благодаря московским нотным изданиям, гастроям наших исполнителей в различных регионах страны и за рубежом. Некоторые произведения записаны на Всесоюзном радио в исполнении Л. Евграфова («Песня без слов» Р. Яхина, Сонатина А. Бакирова, «Романс» А. Монасыпова).

Долгое время первым исполнителем виолончельных сочинений татарских композиторов, которому посвящались эти произведения, был Итаки Халитов. Сегодня активно работают исполнители среднего и младшего поколения: Л. Ибраев, Г. Сафина, А. Асадуллин, Л. Исмагилова, Л. Маслова, Д. Хамидуллин. Для них и по их просьбе создают композиторы Татарстана свои виолончельные произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Монасыпов Ш. Истоки формирования татарской смычковой культуры // Музыкальная культура народов Поволжья. – М., 1978. – С. 47; Его же. К истории татарского смычкового инструментария // Ученые записки КГК. – Казань, 1973. – Вып. 5. – С. 210–214.

² Халитов И.А. – один из первых татарских виолончелистов, работал преподавателем в Казанской консерватории с 1950 по 1979 год. Первый исполнитель многих виолончельных произведений татарских композиторов (Р. Яхина, А. Лемана, Р. Еникеева, А. Монасыпова, А. Валиуллина, А. Бакирова, И. Шамсутдинова, Ф. Яруллина и других). Ему же принадлежат первые записи татарской музыки для виолончели на радио. В своих сольных концертах он исполнял также произведения других национальных культур. И. Халитов выступал в квартете (И. Коганов, С. Басовский, С. Лякишев, И. Халитов) вместе с певцами (Э. Заляльдинов, З. Хисматуллина), с межрайонным симфоническим оркестром Татарии. Среди его учеников Г. Сафина и Д. Хамидуллин (дипломанты Всероссийского конкурса виолончелистов). Впоследствии И. Халитов – мастер-изготовитель скрипок.

³ Хайрутдинов А. Н. – один из первых татарских виолончелистов, профессор Казанской государственной консерватории. Закончил аспирантуру в Москве у С. М. Козолупова. Выступал с сольными концертами, где исполнял произведения татарских композиторов и европейских композиторов-романтиков. Подготовил более 60-ти учеников, ныне работающих в разных городах страны. Среди них казанские виолончелисты – заслуженные артисты Татарской АССР А. Асадуллин, Л. Маслова. А. Хайрутдинов является автором статьи «Музыкальное образование в Татарии» (Ученые записки КГК. Казань, 1970, вып. 4) и составителем нотного сборника «Пьесы татарских композиторов для виолончели и фортепиано». М., 1982.

⁴ Шулюпина Е. К. Роль Казанского университета в формировании демократических традиций музыкальной культуры среднего Поволжья //

Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья. – М., 1981.

⁵ Хайрутдинов А. Н. Музыкальное образование в Татарии // Ученые записки КГК. – Казань, 1970. – Вып. 4. – С. 24.

⁶ Нигмедзянов М. Татарская народная песня в обработке композиторов. – Казань, 1964.

⁷ См. о нем в примечаниях к сборнику: Фэйзи Ж. Халык жәүһәрләре. – Казань, 1987.

⁸ Варшавский В. П. – выпускник Ленинградской консерватории. В 30–50-е годы – педагог Казанской ДМШ № 1, музыкального училища, концертмейстер виолончельной группы оркестра театра оперы и балета в Казани. Выступал как солист на радио с переложениями татарских народных песен; в его исполнении звучал «Прелюд» И. Шамсутдинова, произведения чувашского композитора В. П. Воробьева. Он играл в трио (Я. Шейн – скрипка, Н. Диков – фортепиано), в оркестре радиокомитета, татарского драматического театра. Его отличала способность улавливать национальный колорит татарской музыки. В связи с этим он однажды удостоился похвалы С. Сайдашева. С целью поддержания интереса татар к инструменту В. Варшавский вводил в учебный репертуар татарские народные мелодии;

⁹ Броун А. В. Приехал в Казань в связи с открытием консерватории в 1945 году. Был доцентом Казанской консерватории. Впоследствии переехал в Горький (ныне Нижний Новгород). Среди учеников: А. Монасыпов, А. Хайрутдинов, Г. Шапошников. Занимался исполнительской деятельностью. В программе его сольных выступлений в Казани были: Концерт для виолончели с оркестром К. Сен-Санса, Вариации на тему рококо П. Чайковского. Кроме того, он играл в квартете (И. Коганов, С. Басовский, В. Серебряков, А. Броун). Упоминание о А. Броуне есть в книге: Раабен. Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. – Л., 1969.

Страницы истории татарской музыкальной культуры. – Казань, 1991. – С. 43–52

АЗАТ АББАСОВ

(народный артист СССР)

И профессионалы, и любители музыки, которые слышали и видели Азата Аббасова на сцене, единодушны в своем мнении. Он сразу обращал на себя внимание красотой голоса, особой культурой пения, артистизмом и интеллигентностью. «Общая культура артиста всегда видна на сцене», – считает певец. Привлекала и его внешность – высокий, стройный, красивый, – и мягкая лиричность, присущая многим образам его героев, даже драматическим.

Так, об Аббасове – Джалиле в опере Н. Жиганова в прессе писали: «Актёр подчеркивает в образе поэта черты мужества и воли, вместе с тем его Муса – человек душевный и мягкий, нежный и очень обаятельный».

И по сей день поражает репертуар певца – количество (около 100) и разнообразие спетых партий. Его герои – персонажи музыкальных комедий (Галимжан в «Башмачках» Дж. Файзи, Басыр в «Кодаче» З. Исмагилова, Шаукат в «Песне любви» Р. Губайдуллина – С. Садыковой), оперетт, (Алмаз в «Мелодиях тальянки» А. Бакирова, Альфред в «Летучей мыши» И. Штрауса, Алик в «Ромео – мой сосед» Р. Гаджиева), мюзиклов (Хиггинс в «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу), и конечно, опер разных времен и народов. Это и Князь в «Русалке» Даргомыжского, Альфред в «Травиате» Верди, Фауст в «Фауст» Гуно, Сергей в «Катерине Измайловой» Шостаковича, Алексей в «Оптимистической трагедии» Холминова, Самозванец и Шуйский в «Борисе Годунове» Мусоргского, Муса и Джик в «Джалиле и «Алтынчеч» Жиганова и многие, многие другие. Выступал А. Аббасов и на сцене татарского академического театра им. Г. Камала в музыкальной драме «Голубая шаль» С. Сайдашева в роли Булата. Такая разноплановость ролей подвластна не всем исполнителям. Кто-то из певцов совершенно не смотрится в «веселом» жанре, а кому-то чужды произведения современных авторов. Позиция А. Аббасова в этом вопросе однозначна: «Оперетта – большая сценическая школа для оперного певца». Здесь он имеет в виду и вокальную сторону – ведь ему приходилось петь партии, характерные не только для его голоса – тенора, но и баритональные (Аверин в «Севастопольском вальсе» Листова, Ринальдо в «Черном драконе» Модуньо, Гайлорда в «Цветке Миссисипи» Керна). Кроме того, оперетта предъявляет особые требования к пластике движений, владению танцем.

Что же касается оперы, то среди любимых (в чисто певческом – по его словам – плане) – партии Надира («Искатели жемчуга» Бизе), Каварадосси («Тоска» Пуччини), Ричард («Бал-маскарад» Верди). Обширнейший оперный репертуар певца – это, конечно, результат и его творческих возможностей, и особенностей его личности. Все возрастающее мастерство и известность А. Аббасова не привели к «звездной болезни»: он исполняет партии главных

героев, но продолжает выступать и в ролях второго плана. Он говорит: «Когда много работы – это счастье... Не петь для певца – значит не жить».

Путь певца в искусстве не был прямолинейным. Закончив авиационный техникум, работал на заводе, а затем. По совету друга семьи – С. Сайдашева – поступил в Татарскую оперную студию при Московской консерватории. Не только учеба у замечательных педагогов, и сама театральнo-концертная аура» столицы способствовали воспитанию высококлассных музыкантов (он слышал выступления К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Поля Робсона и многих других мастеров).

Другая область творческой работы Азата Аббасова – концертная деятельность. И здесь в подборе произведений сказались характерные для певца черты – требовательность к себе, бескомпромиссность. Он, как и другие, пел романсы и песни татарских композиторов, но только те, что нравились ему. Соответствовали его голосу и находили отклик в его душе. Это вокальная музыка Р. Яхина, И. Шамсутдинова, Дж. Файзи, А. Монасыпова, Ф. Ахметова, М. Яруллина. Он первый исполнитель песен «Газинур турында жыр», «Зоя турында жыр» Дж. Файзи, «Дуслык жыры» З. Хабибуллина и другие.

А вот народных песен в его репертуаре почти нет. По мнению А. Аббасова, для их исполнения нужна иная, не академическая манера пения, к которой певец должен быть приучен с детства.

Концертной деятельностью А. Аббасов, в основном, занимался в молодые годы. Главным же для него всегда был оперный театр. Его огромная любовь – опера. Опера, которую он любил в детстве, заслушиваясь звучащими по радио 55 ариями из опер итальянских композиторов. Опера, ставшая главным делом его жизни и неизменной привязанностью.

Народному артисту СССР Азату Аббасову исполнилось 70 лет. Но по-прежнему (тому уже 45 лет) он не покидает родную сцену. В репертуаре мастера роли Каримбая в «Башмачках» Файзи и старика Булата в «Наемщике» Сайдашева.

*Азат Аббасов: Буклет. –
Казань, 1995*

ЖАЖДА СОВЕРШЕНСТВА

(судьба первого татарского профессионального виолончелиста)

Среди музыкантов, игравших в свое время в оркестре Салиха Сайдашева, был Хамит Заббарович Абубакиров (1907–1989), которого считают первым профессиональным татарским виолончелистом. Его судьба и судьбы композитора и многих других татарских музыкантов, начинавших свой творческий путь в 1920-е годы, оказались во многом схожими.

Знакомство с детскими и юношескими годами жизни некоторых наших музыкантов всегда вызывает вопрос: как им вообще удалось стать музыкантами, да еще такими известными? Ведь музыка – один из самых элитарных видов искусства, требующих материальной поддержки, высокого уровня культуры и образования. А Салих Сайдашев и Хамит Абубакиров рано потеряли отцов – основных кормильцев в семьях. Так уж сложилось, что татарская женщина, оставшаяся без мужа, до 1917 года и в начальный период советской власти чаще всего не могла прожить самостоятельно, поэтому ее стремились выдать замуж повторно. Как известно, мать Салиха Сайдашева и его самого в конце концов взял в свой дом муж дочери Шигаб Ахмеров, принявший большое участие в устройстве музыкальной судьбы композитора. А матери Хамита Абубакирова, вышедшей повторно замуж, пришлось отдать сына в детский дом. Факт печальный, но не удивительный: семья второго мужа могла не принять детей от первого брака. Такие случаи были не единичны. Достаточно вспомнить Габдуллу Тукая, оставленного матерью в двухлетнем возрасте на воспитание бедной старушке.

В детском доме вместе с Хамитом были и другие дети, ставшие впоследствии известными деятелями татарской культуры, в частности, Хасби Фазлуллин – дирижер театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, в других детских домах жили в это же время будущие друзья или сотоварищи Абубакирова по учебе, в их числе композитор Загид Хабибуллин и Назиб Жиганов. Возможно, горечь этих лет постоянно отзывалась в душе Хамита Абубакирова строчками песни, которую он часто напевал.

Из воспоминаний дочери Равии Хамитовны Абубакировой¹:

«Особенно часто папа пел песню «Сагину» Загида Хабибуллина, импровизируя на фортепиано, и арию Нигмата из оперы

«Эшче». Наверно, эти мелодии хорошо ложились на его голос. Какое-то щемящее чувство возникало, когда мы слушали:

*Как хорошо нам было вместе жить, –
Как трудно было расставаться»*

(Перевод Г. Юнусовой)

Большой интерес и глубокая любовь к музыке приводят всех этих бывших детдомовцев (как в свое время и Салиха Сайдашева) в конце 1920-х годов в Восточный музыкальный техникум Казани. С особой теплотой Хамит Абубакиров вспоминал своих педагогов, прежде всего Р. Л. Полякова, сыгравшего большую роль в музыкальной культуре Татарстана и в судьбах многих известных музыкантов республики.

Из воспоминаний Р. Х. Абубакировой:

«Игре на виолончели папа обучался у Рувима Львовича Полякова. Уже повзрослев, я поняла, что он всю жизнь был под влиянием обаяния личности этого замечательного человека и педагога. Его огромное уважение и любовь к Рувиму Львовичу передались и нам, детям. Вспоминая годы учебы в Восточном музыкальном техникуме, как раньше называлось Казанское музыкальное училище, отец с восхищением называл имена музыкантов, преподававших в то время: К. А. Корбута, О. О. Родзевича (у них учился и Салих Сайдашев), М. А. Пятницкой, А. Ф. Бормусова, Л. М. Шлеймовича».

Удивительно, но эти только что приступившие к серьезным профессиональным музыкальным занятиям молодые люди сразу же стали активно участвовать в музыкальной жизни республики. Перебираю сохранившиеся документы тех лет: 1927 год. Хамит Абубакиров – учащийся первого курса Восточного музыкального техникума, но где, в каких только концертах он уже не выступает! Для делегатов VII съезда профсоюзов во Дворце труда, в клубе «Дом Просвещения», в Центральном Доме Рабпроса, в институтах, ему присылают пригласительный билет с просьбой выступить на торжественном собрании, посвященном 15-летию газеты «Правда». Со временем появляются первые отзывы на концерты, более разнообразными становятся формы его выступлений и репертуар. Хамит Абубакиров играет, в частности, в трио театра рабочей молодежи – ТРАМа. Такие театры появились в начале

1930-х годов во многих городах страны. В Казани образовались две его труппы, русская и татарская, к которой и относилось трио Х. Абубакирова. Вместе с ним концертировали З. Хабибуллин – скрипка и Л. Дряхлова – фортепиано. Другое трио в этом же театре создали Ф. Яруллин, Н. Жиганов и А. Батыршин. Кроме того, в разных концертах Хамит Абубакиров выступает с иным составом, с участием Р. Ахмадуллиной – фортепиано и З. Каца – скрипка. В его репертуаре появляется эстрадная музыка: он играет в джаз-ансамбле при кинотеатре «Чаткы». В 1920-е годы джаз только делал в нашей стране первые робкие шаги благодаря энтузиастам, которые нашлись и в Татарстане. Позднее джаз подвергся резкой критике. Элементы «фокстротности» искали и в музыке Салиха Сайдашева. Играл Хамит Абубакиров также в оркестровом ансамбле (так записано в документах) радиоцентра, в оркестре татарского отделения «Востоккино».

Композитор Джаудат Файзи в своих автобиографических заметках² пишет, что в концертах, звучавших по радио в конце 1920-х годов, часто выступали певцы Г. Сулейманова, М. Сафин, пианист З. Зверев, оркестр под управлением С. Сайдашева, и чуть позже квартет учащихся Казанского музыкального училища, завоевавший любовь слушателей. Среди этих учащихся он упоминает Х. Абубакирова, З. Хабибуллина и Х. Губайдуллина.

Такое активное музыкальное исполнительство молодежи поощрялось профсоюзом работников искусства – РАБИС. По его инициативе Восточный музыкальный техникум взял шефство над радиобатальоном, в клубе которого играл и Хамит Абубакиров. Неизвестна программа всех выступлений Абубакирова в эти годы, но музыка Салиха Сайдашева безусловно исполнялась. Звучала она и во время других концертов, о чем говорит, например, отзыв на выступление трио Абубакирова на вечере кружка татароведения при Казанском университете, который сейчас уже нельзя читать без улыбки: «...в программе трио – произведения местного талантливого композитора С. Сайдашева.

Кружок отмечает следующее: программа была проведена исполнителями чрезвычайно выдержано, с определенным знанием стиля татарской музыки и данное трио является большим достижением местного края и показателем стремления татар к культурной музыке» (29 сентября 1929 года).

Из воспоминаний Р. Х. Абубакировой:

«Музыку Сайдашева я впервые услышала в раннем детстве. Отец играл и пел мелодии из спектаклей «Голубая шаль», «На Кандре», «Бишбуляк», «Очи». Запомнились строки из «Песни девушек» в спектакле «Бишбуляк»:

*Вам не понять: в окно души моей
Кто, подойдя, тихонько постучал.*

(Перевод Г. Юнусовой)

Играл Хамит Абубакиров и в оркестре татарского драматического театра под руководством Салиха Сайдашева. В его архиве сохранились ноты виолончельной партии Интродукции из оперы «Сания» Г. Альмухаметова, С. Габаши и В. Виноградова, помеченные 1930-м годом (именно тогда Сайдашев дирижировал этой оперой) и похоронного марша самого композитора, так называемого «Сакаевского марша».

Салиху Сайдашеву непросто было собрать свой оркестр, в 20-е годы профессиональных татарских музыкантов-исполнителей не хватало. Певица Галия Кайбицкая вспоминала³: надо было видеть, как обрадовался, буквально на крыльях летал Сайдашев, когда количество оркестрантов достигло четырнадцати человек. Профессор Евгений Бусыгин, игравший в свое время в оркестре Сайдашева, подтверждает⁴, что оркестр в татарском драматическом театре никогда не был большим. Он включал в себя примерно двадцать человек. В разные годы в оркестре играли З. Хабибуллин, композитор, скрипач и дирижер М. Валеев, живший затем в Башкирии, З. Монасыпов (отец композитора А. Монасыпова), скрипач, дирижер, бывший директор Казанского музыкального училища И. Аухадеев, композитор А. Бакиров, А. Ситников... Дирижировал Салих Сайдашев и малым оркестром радиокомитета, который сам и создал; в этом оркестре Хамит Абубакиров тоже играл. Сайдашеву самому приходилось искать и приглашать в оркестр музыкантов. Возможно. По этой причине, а также в силу присущей ему отзывчивости, душевной открытости и расположенности к людям он хорошо знал своих оркестрантов, беседовал с ними об их заботах и проблемах, старался помочь. Так было и с Хамитом Абубакировым. В семье Абубакировых сохранилась фотография Салиха Сайдашева с дарственной надписью композитора: «Молодому виолончелисту Абубакирову на память. Сайдашев. 8/VII – 29».

Музыкантов в 1920–1930-е годы отличала особая тяга к получению образования, стремление к совершенствованию своих знаний. Это поддерживалось и на правительственном уровне. Салих Сайдашев, например, после окончания музыкального училища пополнил свои знания в Оренбурге и по возвращении снова в Казани. Известно о его учебе в Татарской оперной студии в Москве, куда были направлены также многие известные в дальнейшем композиторы и исполнители республики. Еще до открытия этой студии талантливых молодых людей посылали на учебу в различные музыкальные заведения Москвы и Ленинграда. В частности, на рабфак при Московской консерватории поехали учиться З. Хабибуллин, Х. Абубакиров и Х. Фазлуллин, позднее – Ф. Яруллин. Сохранилось несколько ходатайств, написанных руководителями разных организаций, поддерживающих направление Хамита Абубакирова на учебу на этот рабфак. Вот одно из таких ходатайств-характеристик: «Рабочком (рабочий комитет. – Г. Ю.) связи казанского радицентра настоящим подтверждает, что Абубакиров действительно является активным ударником производственным, общественником, нес различные общественные нагрузки, участник редколлегии стенгазеты, бригадир ударной бригады музыкантов, профуполномоченный Союза Рабис и т. д.

Рабочком казанского радицентра поддерживает всецело желание тов. Абубакирова учиться по своей специальности (виолончелист), усовершенствоваться, что будет иметь громадное значение при почти полном отсутствии кадров специалистов татар-музыкантов, особенно в работе Казанского Радицентра». В 1923 году был создан музыкальный отдел при Едином художественном рабфаке в Москве, в 1929 году преобразованный в Музыкальный рабфак при Московской консерватории, просуществовавший до 1935 года. Преподавали на нем студенты старших курсов, аспиранты и профессора консерватории М. Ф. Гнесин, М. А. Дейша-Сионицкая, К. Г. Мострас, Л. М. Цейтлин, А. Н. и М. И. Ямпольские... Можно, пожалуй, говорить и о своеобразном влиянии рабфаковцев на своих педагогов. Думается, что создание переложений для скрипки нескольких мелодий татарских, башкирской, узбекской песен, мелодий других народов СССР К. Г. Мострасом служит тому примером.

На рабфаке училась молодежь, приехавшая из разных уголков страны, с разной музыкальной подготовкой. С. П. Титов (отец

космонавта Г. Титова), проучившийся в начале 1930-х годов одновременно с Х. Абубакировым год на рабфаке, вспоминал: «Лишь немногие из нас могли похвастаться музыкальным опытом, лишь немногие представляли себе нелегкий труд музыканта. Мы принесли на рабфак свои вкусы, свои понятия о музыке... Дома все было проще. Все мы были участниками художественной самодеятельности. Все мы готовились к выступлениям на свой, как говорится, страх и риск, все мы были несколько избалованы и вниманием слушателей. Занятия музыкой на рабфаке должны были из удовольствия превратиться в ежедневный труд. Многим из нас поэтому доставалось изрядно, особенно на уроках сольфеджио и гармонии»⁵.

Хамит Абубакиров учился у выдающегося виолончелиста и педагога М. И. Ямпольского, среди учеников которого были Л. Гинзбург, Я. Слободкин, А. Стогорский. А. Стогорский написал о своем учителе: «Педагогический метод его был прост и убедителен. Он добивался от учеников даже средних способностей отличных результатов. Всегда спокойный и мягкий, Марк Ильич в то же время был настойчив в своих требованиях...

Характерен для Марка Ильича индивидуальный подход к каждому студенту. Предоставляя ученику полную “свободу”, он зорко следил за его самостоятельной работой, уделяя этому особое внимание. Он считал, что педагог должен быть руководителем, а не тренером...

Любя камерную и симфоническую музыку, он сумел воспитать и передать это чувство своим ученикам...

Почти нет города в нашем необъятном Советском Союзе, где бы не работали в качестве педагогов или оркестрантов ученики Марка Ильича»⁶.

Из рабфаковцев был создан Комсомольский симфонический оркестр, позднее пополненный студентами вуза и музыкального училища при консерватории, но большинство продолжали составлять рабфаковцы. Не все справлялись с игрой в этом оркестре, тем более, что требования все время возрастали. Остались самые стойкие и способные, среди них был и Хамит Абубакиров. Руководил оркестром Ю. Тимофеев, впоследствии профессор Московской консерватории. В статье, посвященной истории оркестра, он пишет: «Работа носила учебно-производственный характер, но все надеялись на концерты в летнем сезоне в каком-либо парке Москвы.

Вскоре начались и публичные выступления оркестра: мы выступали в консерватории, по радио, в Колонном зале Дома Союзов. Оркестр начал завоевывать популярность. Осуществились мечты и о сезоне: в 1931 году оркестр получил площадку в Парке культуры и отдыха им. Горького. Это было очень приятное вдали от центра место, окруженное со всех сторон большими деревьями. Отдыхающие в парке стали посещать наши концерты, и у нас стал организовываться свой контингент слушателей. Играли мы три дня в неделю, с семи до десяти часов вечера»⁷. А вот что было напечатано по поводу выступлений этого оркестра в газете «Советское искусство»: «...из оркестров, играющих в парке наибольшим и заслуженным успехом пользуется прекрасный оркестр Военной академии им. Фрунзе, управляемый Гурфинкелем, к сожалению, выбывший сейчас оркестр под управлением Козолупова, и Комсомольский симфонический оркестр, играющий на профсоюзной эстраде. Эти оркестры неизменно привлекают публику и серьезным репертуаром, и мастерским исполнением»⁸. В годы учебы на рабфаке Хамит Абубакиров работал также оркестрант-солистом в Московском государственном татарском рабочем театре. Среди сохранившихся документов той поры – благодарность за выступление в Интернациональном клубе политэмигрантов имени Загорского, приглашения выступить на концерте в Московском детском доме татарских детей, на массовках. В числе тех, с кем он выступал, опять-таки З. Хабибуллин, Х. Фазлуллин, а также певец Ф. Насретдинов. Возможно, к этому времени относится эпизод, о котором рассказала Р. Х. Абубакирова: «У отца был хороший голос. Помню, как он, шутя, вспоминал, что в одном из совместных концертов Фахри Насретдинов, уставший петь, сказал ему: “Ну, Хамит, теперь ты давай выходи петь”. Я напомнила об этом Фахри-абый, когда мы как-то встретились на базе отдыха “Актер” в Светлой поляне. Он от души смеялся».

С 1934 года Хамит Абубакиров вновь в Казани. Его вместе с Загидом Хабибуллиным отправляют собирать татарские народные песни – «в целях разработки и создания симфонических произведений», как указано в документе. Он работает также в оркестре театра кукол, выезжая с этим коллективом на гастроли, в частности в Свердловск, в оркестрах комитета радиовещания и кинотеатра «Рот-фронт», в трио кинотеатра «Пионер». Выступает с самыми

разными исполнителями, например, с певицей Зифой Басыровой. И опять за все эти концерты – благодарности, благодарности, благодарности...

Дружеские и творческие отношения связывали Хамита Абубакирова с разными музыкантами, художниками и поэтами. На обратной стороне некоторых фотографий ими оставлены адресованные ему очень теплые строки. «Хамит, родной! – написал Файзрахман Биккенин. – Эту маленькую фотографию дарю в знак памяти о совместной игре и работе. Дружески жму твою руку...». А вот надпись на другой фотографии: «Уважаемый друг мой, Хамит! На память о юности. С глубоким уважением – Загид Хабибуллин».

Из воспоминаний Р. Х. Абубакировой:

«В большой дружбе отец был с композитором Исмаем Шамсутдиновым, судьба которого как музыканта складывалась с его участием. Мама вспоминает, что, услышав однажды игру Исмаия Шамсутдинова на фортепиано (их квартиры находились рядом на улице Каюма Насыри), отец познакомил его с композиторами Виноградовыми (у Юрия Виноградова Исмай Шамсутдинов потом учился в Казанском музыкальном училище. – Г. Ю.). Дружба отца с Исмаем Шамсутдиновым не прерывалась и тогда, когда наша семья в 1840 году переехала в узбекский город Наманган. Мама рассказывала, что Исмай-абый писал отцу с фронта и после войны. У нас сохранились кассета с записью его «Арии» для виолончели и сборники песен с дарственными надписями. На одном из них написано: «Уважаемый друг мой. Хамит! Спасибо тебе за настоящую многолетнюю дружбу, за твою человечность, за то, что ты привел меня на дорогу творчества. Пусть памятью об этом будет мой сборник избранных сочинений. 26/VI – 1980».

Хамит Абубакиров по складу своего характера был человеком мягким. Он любил юмор. Его шутки были всегда остроумны, всегда к месту и вызывали буквально взрывы смеха услышавших их. Видимо, и они стали одной из причин того, что поэт Хасан Туфан с большой теплотой даже спустя немалое время вспоминал⁹ о новоселье в доме Хамита Абубакирова в начале 1930-х годов, на которое собрались сам поэт, композитор Фарид Яруллин, певица Наиля Рахматуллина, скрипач Хасан Губайдуллин, автор многочисленных статей и книг о музыке и театре Шариф Рахманкулов

и другие гости. Вечер прошел на редкость тепло, весело. Звучало много инструментальной музыки – Яруллин играл на виолончели и фортепиано, Губайдуллин – на скрипке, пели песни.

Казалось бы, во второй половине 1930-х годов у Хамита Абубакирова все складывалось благополучно, ему сопутствовали удача и успех. Но как же он тогда оказался в 1940 году в Намангане и остался там с семьей навсегда? Равия Хамитовна объясняет это начавшейся войной. Хамит Абубакиров приехал к родным в Наманган. Он хотел повидаться с ними, несколько месяцев пожить, поработать, а затем – обязательно вернуться в Казань. Но началась война, и о возвращении уже не могло быть и речи...

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Равия Хамитовна Абубакирова – преподаватель Казанского музыкального училища.
2. Фэйзи Ж. Халык жәүһәрлэре. Күңлем кыллары. – Казан, 1987. – 270 б.
3. Кайбицкая Г. Ильяс Әһәдиев – музыкант // Казан утлары, 1974. – № 7. Б. 135.
4. Бусыгин Е. Яшьлектә яшьнәдек // Казан. – 1994. – № 3–4. – Б. 60–65.
5. Воспоминания о Московской консерватории. – М., 1966. – С. 549.
6. Стогорский А. Марк Ильич Ямпольский // Воспоминания о Московской консерватории, 1966. – С. 357–359.
7. Тимофеев Ю. К истории «Комсомольского симфонического оркестра» // Воспоминания о Московской консерватории. – М., 1966. – С. 254.
8. Советское искусство. – 1938. – 20 июля.
9. Рахманкулов Ш. Артта калган еллар истәлегеннән // Фәрит Яруллин турында истәлекләр. – Казан, 1986. – Б. 36.

Казань. – 2000. – № 12. – С. 75–82

КАЗАНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ Ф. ШАЛЯПИНА

Самые ранние музыкально-театральные впечатления великого баса мира – Ф. И. Шаляпина – связаны с его родиной, Казанью. Они, безусловно, нашли отражение в дальнейшем в его исполнительском творчестве. Как известно, будущий певец, начиная с 1883 по 1891 год, знакомился с разнообразными представлениями, показанными в Казани¹. Их устраивали на различных площадках: в летнем театре и открытой сцене Панаевского сада, в городском

театре, в зале Русского соединенного собрания, в общедоступном народном театре сада «Тиволи». О посещении Ф. Шаляпиным этих мест существуют как точные факты, так и гипотезы, основанные, например, на близком расположении Панаевского сада и зала Русского соединенного собрания (в Износковском саду). Но косвенным подтверждением можно, пожалуй, считать и упоминание певцом в его воспоминаниях о казанском этапе жизни некоторых произведений или их отдельных персонажей, которые он мог увидеть и в Износковском саду. Среди них «Корневильские колокола» Планкетта, Калхас – герой драматического этюда А. Чехова. На спектаклях Ф. Шаляпин присутствовал сначала как зритель, а затем все чаще в качестве хориста или статиста.

В указанный период в Казани выступали труппы П. М. Медведева, П. Ф. Солонина, А. А. Орлова-Соколовского, В. Б. Серебрякова, Верони Вест, театр «Фантош» А. Ремлинга и другие. Ведущий репертуар этих коллективов обуславливал их название: «Русские опереточные артисты», «Лондонская концертно-балетная труппа», «Артисты русской оперной труппы», шансонетные артисты московского театра «Салон-де-Варьете». Казанские афиши и газетные анонсы, рецензии тех лет содержат довольно подробные и интересные сведения о постановках названных трупп. В жанровом отношении поставленные произведения представляли собой драмы, комедии, водевили, оперы, оперетты, балеты. Очень часто уточняли разновидность сочинений: «русская быль», «драматический этюд», «оперетка», «феерия», «фарс», «шутка». Показывали, как оригинальные произведения, так и являющиеся результатом переделки, особенно зарубежных авторов, преимущественно французских, что по отношению к комедийным сочинениям было неудивительно, т. к. родиной, например, водевиля считается Франция². Отечественные переводчики нередко адаптировали иноземный текст к российской действительности, и тогда казанские зрители могли увидеть такие «французские» пьесы, как «Антон Антонович Петушков», «На чужой каравай рот не разевай». Среди создателей оригинальных сочинений, поставленных на казанских подмостках в 80–90-е годы XIX века, – А. Островский, Гоголь, Чехов, Шекспир, Глинка, Верди, Мейербер и другие. Их имена и сегодня составляют гордость и славу российской и мировой литературы и искусства. Однако очень многие произведения, показанные в то

время, их авторы сегодня фактически забыты. Вот названия некоторых из них: «Старый математик или ожидание кометы в уездном городе», «Сватовство приказчика Мохнорылова», «Дядя Беккер пошутил», «Черти и земля», «Людоед Лу-Лу или мальчик с пальчик». Сентиментальный, мелодраматический до слезливости, а зачастую чисто развлекательный характер этих творений уже тогда вызывали раздражение и критику со стороны казанских зрителей, настроенных на более высокий духовный уровень спектаклей³.

Особенно в 80–90-е годы XIX века в Казани в театре наблюдался явный крен в сторону комедийных постановок. Афиши тех лет пестрят названиями водевилей, комедий, оперетт и даже комических балетов («Лиза и Колен»). Иногда показывали пастиччо – произведение, составленное из музыки различных композиторов. Так в Казани можно было увидеть водевиль (в афише его назвали опереттой) Григорьева 1-го «Макар Алексеевич Губкин или продолжение студента, Христа и афериста» с музыкой Беллини, Мейербера, Доницетти, МеркадANTE.

Преобладание в ту пору комедийных зрелищ объясняли, прежде всего, поддержкой подобных спектаклей представителями различных состоятельных кругов общества, особенно чиновниками, от которых во многом зависела судьба той или иной артистической труппы. Но нельзя не сказать о том, что в отличие от водевилей и комедий, большинство показанных в то время оперетт и поныне составляет золотой фонд этого жанра. Конечно, господствовали сочинения патриарха оперетты – Ж. Оффенбаха: «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Синяя борода», «Званный вечер с итальянцами», «Дочь тамбурмажора», «Мадам Аршидюк», «Разбойники», «Большое путешествие на луну», а также ставили произведения Эрве, Зуппе, Лекока, Планкетта, Миллекера, Одрана, Эрлангера.

Именно оперетта стала одним из первых ярких явлений, вызвавших увлечение Ф. Шаляпина театром и музыкой. Вот что об этом писал певец: «Летом в Панаевском саду играла оперетка, на открытой сцене действовали куплетисты и рассказчики. Я, конечно, посещал сад. Страшно интересовали меня артисты»⁴. И еще: «Я был счастлив всякий раз, когда мне удавалось увидеть какой-нибудь новый жанр сценического представления. После оперы я однажды узнал, что такое симфонический концерт... Человек сорок музыкантов, одетых в белые сорочки с черными галстуками,

сидели на сцене и играли... Но, слушая их с волнением любопытства, я все же думал: может быть, это и хорошо, а оперетка лучше... Лучше не только симфонического оркестра, но даже оперы. В оперетке все было весело»⁵. Оперетта привлекала Ф. Шаляпина, вероятно и потому, что он ощущал себя, во всяком случае, в пору своей юности человеком веселым и общительным.

Хотя Ф. Шаляпин и отметил, что звучание оркестра не оказало на него сильного воздействия, однако он сохранил в своих воспоминаниях как одно из ярких музыкальных событий своего детства услышанную им игру на фортепиано дочери купца Лисицына. В рассказе об этом обращает на себя внимание два момента. Во-первых, это ассоциация в восприятии Ф. Шаляпина звучания пианино с шарманкой. То, что шарманка, шарманщик – атрибуты улиц российских городов того времени – факт известный, хотя бы по многочисленным примерам из произведений отечественных писателей. Но хотелось отметить то, что в театральных представлениях клоуны (комики) также нередко выходили на сцену с шарманкой. Так, например, в афише театра (1885 год) «Фантош» значилось выступление комика Пимперле с шарманкой. Звучание механических музыкальных аппаратов постепенно становилось очень модным и распространенным явлением. В воспоминаниях Ф. Шаляпина в связи с этим можно прочесть о музыкальной машине в трактире, куда он забегал в детстве в перерывах между обедами, в которых пел: «меня страшно забавляли палочки, которыми невидимая сила колотит по коже барабана, а особенно нравилось мне, как чудесно шипит машина, когда ее заводят»⁶. В казанских газетах XIX века помещали много рекламных объявлений о продаже разнообразных музыкальных механических инструментов: серафинов, симфонионов, аристов-малюток, концертино, пиано-мелодико, оркестров-монопанов. Богатейшую коллекцию таких музыкальных автоматов можно увидеть в Эрмитаже С.-Петербурга. Сегодня даже для музыкантов все эти инструменты – диковинка. Воспоминание Ф. Шаляпина об игре купеческой дочери на фортепиано завершилось описанием удивительного для нашего времени факта из музыкального быта Казани тех лет: о разыгрывании в лотерею старинного клавесина (!) во дворе его дома (!).

Особенно комедийные произведения нередко состояли из одного действия и вообще были небольшими по масштабам. Это

позволяло ставить несколько разных сочинений в один вечер. Причем спектакль первого отделения мог оказаться многоактной драмой. Такой показ разнообразного репертуара на коротком отрезке времени являлся одним из действенных приемов привлечения публики в театр. Вот примеры некоторых таких содружеств: драма Д. Аверкиева «Каширская старина» соседствовала с одноактной шуткой-водевилем А. Федорова «Аз и Ферт»; комедия «На бойком месте» Островского с водевилем Мансфельда «В своем халате, да в чужой палате», «Маскарад» Лермонтова с комедией «Медведь сосватал» В. Александра, французская комедия «Любовь и пред-рассудки» с опереттой «Званный вечер с итальянцами» Оффенбаха, трагедию немецкого писателя Брокфогеля «Нарцисс» сменяла оперетка «Не бывать бы счастьем, да несчастье помогло» Эрлангера⁷. После полного показа «Демона» Рубинштейна исполняли отдельные акты из опер «Роберт – дьявол» Мейербера, «Жизнь за царя» Глинки, «Риголетто» Верди⁸.

Публику зазывали на представления и с помощью других средств. Достаточно взглянуть в связи с этим на афиши тех лет: «Людоед Лу-лу или мальчик с пальчик» – большое юмористическо-фантастическое представление. Фабула взята из сказки Морица Бортмана. С пением, хорами, балетами, современными куплетами, военными эволюциями, новыми декорациями, машинами, превращениями, полетами, новыми костюмами, электрическим освещением⁹. В театральных афишах также постоянно публиковали сведения о дивертисментах, музыкальных антрактах, заключениях, апофеозах, которыми дополняли спектакли. В дивертисментах звучали оркестровые увертюры, танцевальные и вокальные номера, выступали куплетисты. В антрактах обычно играли оркестры балльной и военной музыки (например, под управлением П. Архипова, И. Аитова, М. Иодко). Они исполняли различные пьесы из опер, опереток, марши и попури. В заключениях обычно показывали одно действие из какой-нибудь многоактной пьесы, либо само одноактное произведение или так называемые «живые картины», составленные, например, из сочинений А. Н. Островского («Свои люди сочтемся», «Гроза», «Не так живи, как хочется»).

Ф. Шалапин чаще всего в своих воспоминаниях говорит о посещении Панаевского сада, который воспринимался им как «тесно застроенное, с...деревянной роскошью»¹⁰ сооружение.

Дивертисменты, антракты устраивали, как правило, на открытой сцене этого сада, а спектакли – в его театре. По времени проведения они не совпадали, поэтому Ф. Шаляпин мог посмотреть в один день и оперетту, и дивертисмент. Дивертисменты, хотя и состояли из небольшого количества номеров, однако отличались разнообразием.

Куплетисты – Волжин-Рижский, Ушканов, Быстров, Лавров-Вишневецкий, Сибиряков выступали одновременно в роли рассказчиков, комиков, танцоров. В качестве рассказчика выступал на казанской сцене и известный артист В. Н. Андреев – Бурлак. Искусство мастеров этого жанра производило большое впечатление на юного Ф. Шаляпина. Обратимся в связи с этим вновь к его воспоминаниям: «Помимо удачного рассказа, я покорил на экзамене сердца моих учителей еще и тем, что прочитал «Степь» Кольцова и «Бородино» Лермонтова так, как читают стихи актеры в дивертисментах, – с жестами, завыванием и другими приемами настоящего искусства. В «Бородино» я спрашивал «дядю», а он мне отвечал настоящим дядиным голосом»¹¹, «В Казани, в Панаевском саду я слышал много куплетистов, рассказчиков, перенял от них немало рассказов, анекдотов и порою сам рассказывал. Слушатели похваливали меня»¹².

Все эти зрелищные представления, безусловно, сказались на постепенном формировании тонкого театрального интонационного слуха Ф. Шаляпина, чему способствовал его богатый природный дар, который он называл слуховой впечатлительностью. Вот, к примеру, его звуковое представление некоторых людей: «я услышал на верху лестницы прекрасный, бархатный голос экзекутора»¹³ (экзекутор судебной палаты), «голос у него был мягкий, вкрадчивый; движения – кошачьи»¹⁴ (секретарь Духовной консистории), «Лев Николаевич заговорил со мной голосом как будто дребезжащим»¹⁵ (Л. Н. Толстой). Голос, цвет и даже запах нередко сливались воедино для Ф. Шаляпина в его восприятии людей: «я испытывал от ее сдобного голоса то же самое ощущение воздушных мятных пряников»¹⁶. Между тем такая его особенность оказалась удивительно созвучной некоторым поискам, основанным на комбинации звука, цвета (света), а позднее и запаха в творчестве ряда композиторов XX века. Здесь можно назвать светомузыкальные композиции Скрябина, отдельные программные симфонические и фортепианные миниатюры Дебюсси, сочинения английских композиторов.

На открытой сцене в дивертисментах, бенефисах куплетистов звучали в сольном и хоровом исполнении различные русские и малороссийские (украинские) народные песни, которые войдут впоследствии и в репертуар Ф. Шаляпина, в частности, неоднократно исполняемая в те годы в Казани «Ты взойди, солнце красное». Периодически хоры исполняли попури из драмы «Русская свадьба» – первого спектакля, увиденного Ф. Шаляпиным.

Все большей популярностью в городе стали пользоваться оркестры балалаечников. Под аккомпанемент ансамбля таких инструментов выступали даже куплетисты. Кроме того, некоторые из них и сами играли на балалайке. Игру оркестра балалаечников под управлением В. В. Андреева в Казани Ф. Шаляпин не слышал, но, как известно, впоследствии он подружился с этим дирижером. В исполнении певца на грампластинках записано несколько произведений в сопровождении оркестра балалаек. Возможно, это и результат слышанного им когда-то в Казани ансамбля.

Разговор о музыкально-театральных казанских впечатлениях Ф. Шаляпина и их роли в формировании певца, безусловно, может быть продолжен. Основание для этого дают, прежде всего, его книги автобиографического плана – «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа», в которых музыкант неоднократно по разному поводу с любовью вспоминал родной город, его музыкальную и театральную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Гольцман С. В. Ф. И. Шаляпин в Казани. – Казань, 2002; Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2-х книгах. – Л., 1984. – Кн. 1.

² Лионель де Ля-Лоранси. Французская комическая опера XVIII века. – М., 1937; Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. – М., 1982; Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. – Л., 1959.

³ Крути И. Русский театр в Казани. – М., 1958; Кантор Г. Музыкальный театр в Казани XIX – начала XX века. – Казань, 1997.

⁴ Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Маска и душа. – М., 1990. – С. 54.

⁵ Там же. – С. 242.

⁶ Там же. – С. 150, 117, 54, 72, 64, 74, 311, 43.

⁷ Национальный архив РТ. Ф. 171, оп. 1, д. 43, д. 45, д. 48, д. 49.

⁸ Национальный архив РТ. Ф. 171, оп. 2, д. 35.

⁹⁻¹⁶ Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Маска и душа. – М., 1990. – С. 117, 54, 72, 64, 74, 311, 43.

ИГРАЕТ ЛАРИСА МАСЛОВА

Настоящее дарование отличишь по особой увлеченности, одержимости, энергии, которые проявляются в активной творческой деятельности. Это первое, что сразу хочется сказать, представляя заслуженную артистку ТАССР, виолончелистку Ларису Маслову. Названные качества определились с детства. Занятия музыкой в школе-десятилетке при Казанской консерватории начались довольно поздно – в 10-летнем возрасте (сказалась кочевая жизнь родителей – цирковых артистов). И Ларисе пришлось срочно догонять сверстников (заметим не в обычной школе, а для особо одаренных детей). А затем – постоянное стремление к совершенствованию. Многочасовые занятия на инструменте во время учебы в консерватории и ассистентуре – стажировке, которые она закончила у профессора А. Н. Хайрутдинова. Кстати, и сейчас режим ее занятий такой же, если даже не более напряженный. Из артистов, повлиявших на ее профессиональное становление, Л. Маслова называет также М. Л. Ростроповича (он дал ей несколько уроков) и Н. Г. Рахлина (в оркестре под его управлением виолончелистка по окончании консерватории некоторое время работала). Признание в начале своего творческого пути Л. Маслова получает в 1977 году на 5-м Всероссийском конкурсе музыкантов – исполнителей. Она стала первой среди виолончелистов Татарии дипломантом (диплом 3-й степени) этого состязания. Причем, в лице Л. Масловой казанская школа струнников вновь получила всероссийское признание после большого перерыва. До этого в 1961 году дипломантом конкурса был скрипач, ныне заслуженный деятель искусств ТАССР М. Ахметов.

Исполнительское творчество виолончелистки сегодня, даже на фоне разнообразной музыкальной жизни Казани, выделяется своей интенсивностью. Это вызвано прежде всего ее работой в татарской государственной филармонии, где установлена определенная норма выступлений. Так получилось, что в нашей филармонии музыканты-инструменталисты, пожалуй, на протяжении двух десятилетий долго не засиживались и в основном штат укомплектован вокалистами. А фактически – постоянно, ежегодно с несколькими концертами в последние 10–15 лет выступают лишь те, кто так или иначе связан с филармонией: органист

Р. Абдуллин (совместительство), пианист М. Сиразетдинов (недавно вернулся в Казань и теперь в качестве солиста уже полностью перешел в эту организацию) и Л. Маслова. Другие виды деятельности инструменталистов (педагогическая, игра в оркестре) требует много времени и сил, и оставляет мало возможностей для сольного исполнительства. Но Л. Маслова часто концертирует не только, так сказать по долгу службы, она сама охотно использует любую возможность для выступлений. Виолончелистка особенно в последнее время продумывает вопрос: как заинтересовать слушателя. Отсюда – разные типы программ (произведения композиторов многих стран, стилей, жанров, составление литературно-музыкальных композиций, привлечение средств других видов искусств): сонатные вечера, концерты из популярных миниатюр, выступления с симфоническим оркестром, в тематических вечерах – «Мир как большая симфония», «Русская поэзия и музыка», «Искания» Г. Лорки в музыке и поэзии». В ее репертуаре – все сочинения татарской и основная масса исполняемых произведений русской, советской, зарубежной виолончельной музыки, которые она с успехом показывает в различных городах страны. Из послания Р. Щедрина в связи с участием Л. Масловой в камерном оркестре одного из выездных пленумов СК РСФСР: «Ваше талантливое выступление запомнилось участникам пленума и многочисленным любителям музыки».

Особое место в творческой жизни артистки занял цикл из четырех концертов «Виолончельная музыка композиторов Татарии». Такой сложный цикл, представляющий какую-либо область камерной инструментальной татарской музыки в ее историческом развитии (с 30-х годов по наше время) – первый в концертной практике республики. Ему предшествовала кропотливая работа по собиранию рукописей и их редактирование.

Сегодня Л. Маслова в своем исполнительстве придерживается таких принципов: возрождение забытых, но достойных концертной эстрады виолончельных сочинений разных эпох и стилей, и открытие новых произведений в советской многонациональной музыке. Некоторые новые виолончельные произведения современных советских композиторов (Москвы, Поволжья и других регионов страны) созданы специально для нее и в результате обращений Л. Масловой к авторам. Среди тех, с кем у артистки установле-

ны творческие и дружеские отношения – Б. Чайковский, Р. Яхин, Р. Еникеев.

«Природный оркестровый нерв, артистизм, пламенная любовь к подлинной музыке, безукоризненная интонация – все это у нее врожденные качества» (Н. Рахлин); «Комплекс редких исполнительских качеств в сочетании с артистическим обаянием и отличной эстрадной выдержкой позволяют ей успешно справляться с весьма трудными художественными задачами» (Н. Жиганов) – вот некоторые высказывания об игре, исполнительской натуре Л. Масловой. Одним кажется – артистке ближе лирика, напевность, других, наоборот, привлекает темпераментность, драматичность исполнения. Сама виолончелистка считает, что и лирические, и драматические сочинения интересуют ее в равной степени, у нее нет привязанности к чему-то одному, конкретному. И это она объясняет свойствами инструмента – поющего, певучего и в то же время способного к воплощению темной жгучей «карменовской» страстности.

Разнообразна музыкальная деятельность Л. Масловой: выступления по радио, телевидению, запись грампластинок, преподавание в музыкальном училище (в течение 10 лет), составление и редактирование сборника виолончельных пьес татарских композиторов (она дает свою трактовку солирующей партии), переложение разных сочинений для своего инструмента (специалисты отмечают хорошее владение искусством аранжировки).

У композиторов, исполнителей принято спрашивать об их творческих планах, стремлениях. Л. Маслова тоже ответила на этот вопрос. Готовится новый цикл концертов «Музыка барокко». Есть желание сыграть произведение крупной формы вместе с оркестром (почему-то выступления этого коллектива с местными солистами пока не стали традиционными, носят случайный характер). Она хотела бы также вновь обратиться к педагогической работе. Как активно концертирующему музыканту, ей есть чему научить ребят, есть опыт, которым можно поделиться.

Юнусова Г. О музыке и музыкантах Казани. – Казань, 2009. – С. 76–78

БИГИЧЕВ ХАЙДАР АББЯСОВИЧ

(16 июня 1949 г., с. Чембилей Краснооктябрьского района Горьковской обл. – 13 ноября 1998 г., Казань)

Артист оперы, концертно-камерный певец (лирико-драматический тенор). Окончил Казанскую государственную консерваторию (1979). Ведущий солист Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля (1977–1998).

Народный артист ТАССР (1980).

Заслуженный артист РСФСР (1986).

Лауреат Государственной премии им. Г. Тукая (1984).

Автору этой статьи довелось неоднократно беседовать с Х. Бигичевым, его педагогом по вокалу в Казанской консерватории – В. Вороновым, а также с В. Раку, работавшим в ту пору главным режиссером в театре оперы и балета им. М. Джалиля. Эти встречи, просмотр оперных спектаклей, прослушивание концертов с участием певца создали представление о нем как о ярком и незабываемом исполнителе.

Не сразу определился путь в искусстве Х. Бигичева, хотя пел он с детства. К моменту поступления в Казанскую государственную консерваторию Х. Бигичев – взрослый, сформировавшийся человек, профессия которого была далека от искусства. Он опоздал – экзамены в консерватории уже завершились. Но ректор – народный артист СССР Н. Жиганов вместе с заслуженным деятелем искусств РСФСР В. Вороновым, прослушав его, решили принять без экзаменов на подготовительное отделение вокального факультета.

Жизнь и потом складывалась так, что казалось певцом, особенно оперным он не станет. Не все сразу удавалось – ведь помимо специальности существует немало других предметов. Здоровье в какие-то моменты подводило. Но он устоял благодаря заботам жены – известной сегодня в республике певицы Зухры Сахабиевой, поддержке педагога, а также преданности искусству, требовательности к себе и большому трудолюбию. Неслучайно В. Воронов говорил о нем: «трудолюбивый фанатик», «большая целеустремленность в познании вокального искусства и в раскрытии художественно-сценических образов в оперных спектаклях».

По специальности стояла задача овладения академической манерой пения. Она вырабатывалась благодаря освоению опре-

деленного репертуара: зарубежной (особенно – итальянской) и отечественной классики. Проблемам обучения его педагог по специальности посвятил в свое время статью – «Из опыта работы с татарскими певцами». Из педагогов, оказавших влияние на формирование Х. Бигичева как вокалиста, выделяют также Н. Даутова – бывшего главного режиссера нашего театра и известного певца России, который вел занятия в консерватории в классе оперной подготовки. Но и после окончания вуза Х. Бигичев продолжал много работать над собой.

Выступления Х. Бигичева в оперном театре начались еще в период учебы в 1977 году с оперы «Самат» Х. Валиуллина, где он исполнил партию главного героя. Вот что обратило на себя внимание. У отдельных певцов – внушительный список спетых партий, но главных, сложных среди них – всего несколько. Их долго держат на подступах к таким ролям. А вот Х. Бигичева сразу же ввели в театр как ведущего солиста. В его репертуаре фактически нет второстепенных партий. После «Самата» певец выступал в операх «Алтынчеч» и «Джалиль» Н. Жиганова (Джик и Муса Джалиль), музыкальной комедии «Башмачки» Дж. Файзи (Галимжан), опере «Кара за любовь» Б. Мулюкова и музыкальная драма «Наемщик» С. Сайдашева (Батыржан). За роль Закира в опере «Кара за любовь» Б. Мулюкова Хайдар Бигичев был удостоен Государственной премии РТ им. Г. Тукая. Постепенно выяснилось, что творческой индивидуальности и складу личности певца ближе драматические образы. Поэтому он сам вскоре отказался от партии Галимжана. В ряде изданий голос Х. Бигичева определяют как драматический тенор. Но самые разные специалисты по вокалу утверждают, что драматический тенор в чистом виде в природе не существует, в отличие, например, от лирического тенора (вспомним в связи с этим С. Лемешева, Ф. Насретдинова – обладателей ярко выраженного лирического тенора). Поэтому и тембр голоса Х. Бигичева они охарактеризовали как лирико-драматический тенор. В то же время надо отметить, что голос певца, безусловно, ближе к драматическому тенору. Х. Бигичев обладал всеми качествами данного тембра: большой силой звучания, мужественной окраской голоса. Пение этого вокалиста отличалось содержательностью, серьезностью и глубиной звучания. Х. Бигичев был человеком немногословным, серьезным, темпераментным и в то же время сдержанным. Он

из тех людей, кто сразу, а потом и до конца все не выкладывает. Но какой нежностью светились глаза В. Раку, когда он говорил о Х. Бигичеве: «очень доверчивый, теплый, добрый. Большой ребенок. Тонко чувствует природу боли, иронии».

Оперу «Джалиль» в 80-е годы XX века можно было посмотреть в Казани в самых разных вариантах: утренний и вечерний спектакль оперного театра, концертное исполнение в актовом зале консерватории. На воскресном утреннем представлении большинство зрителей в зале в таких случаях составляют дети, а соблюдать тишину им не свойственно. Но сила воздействия этой оперы такова, что она держит во внимании слушателей всех возрастов. Весь спектакль и партия главного героя своей динамичностью, контрастами лирики и трагедии не могла никого оставить равнодушным. Бигичеву-Джалилю Н. Даутов дал в свое время такую характеристику: «Большой красивый голос, льющийся свободно в самых эмоционально напряженных местах, яркий драматизм, душевность, присущее Х. Бигичеву очень национальное интонирование оставили большое впечатление». И композитор остался доволен работой певца.

Постепенно в творческом багаже Х. Бигичева появились партии из зарубежной и русской классики: Хозе («Кармен» Бизе), Самозванец («Борис Годунов» Мусоргского), Герман («Пиковая дама» Чайковского), Альфред Жермон и Отелло («Травиата» и «Отелло» Дж. Верди). Хозе, Джалиль, Герман, Отелло – это все герои с трагической судьбой, драматическим характером, отличающиеся высокой эмоциональностью. Хозе в исполнении Х. Бигичева – человек, глубоко переживающий все события, не уступающий Кармен по силе любви, страстности и горячности. А партнершей артиста в этой опере оказалась однажды блистательная Т. Синявская. Х. Бигичеву часто приходилось выступать с различными гастролерами и, конечно же, с местными артистами. Среди них: Л. Башкирова, В. Ганеева, Г. Казанцева, Г. Ластовка, Р. Мифтахова, З. Сунгатуллина, Р. Узбекова, А. Фадеичева.

По-разному оценивали партию Германа в исполнении певца. Он «продемонстрировал не только силу и красоту голоса, но и незаурядное актерское мастерство»; «Психология игрока, философия удачи, случая, выигрыша, риска – т. е. счастье зыбкое, неверное, обманчивое – выступает на месте налаженного веками строя

жизни», – писал Б. Асафьев. – Именно этих красок и недостает в исполнении Бигичева. Может быть партия вообще лежит вне актерских возможностей исполнителя? Но это не так. Подлинно художественной выразительности достигает певец в четвертой и седьмой картинах...». От Х. Бигичева – актера некоторые музыканты порой ожидали большей подвижности. Но певец в раскрытии образов делал акцент не на внешних атрибутах, а внутреннем мире своих героев. Он стремился показать их чувства, прежде всего, средствами вокала.

В оперном репертуаре Х. Бигичева главной, ключевой считают партию Отелло из одноименной оперы Верди. Роль Отелло в сложнейшем позднем произведении итальянского композитора стоит нескольких оперных партий. Если других ведущих героев (Дездемону, Яго) должны были играть разные артисты, то партия мавра с самого начала предназначалась только Х. Бигичеву. «Голос Х. Бигичева, вся личность певца «удивительно ложатся на партию Отелло, – говорил Валерий Васильевич Раку во время работы над оперой. – Интуиция у него – первозданная». Он, и сам Х. Бигичев, готовя спектакль, предполагали, что выступление в этой опере открывает новый этап в творческой судьбе певца. Статус «академического» наш театр получил во многом благодаря этой постановке. А музыка Верди, роли в его операх, для артиста с тех пор – самые любимые. Кроме партий Отелло, Альфреда Х. Бигичев подготовил также и партию Радамеса из оперы «Аида». «Голос в спектаклях Верди так легко льется», – говорил он.

Самые лучшие годы оперной карьеры Х. Бигичева совпали с очень интересным периодом в истории театра. Одна за другой следовали представления, которые становились ярким событием в культурной жизни города, буквально будоражили общественность: «Пиковая дама», «Снегурочка», «Риголетто», «Отелло», «Летучий голландец». О них говорили, спорили и писали не одну рецензию. Эти спектакли связывали, прежде всего, с именами режиссера В. Раку, певцов Н. Путилина, З. Сунгатуллиной и, конечно, Х. Бигичева. Привлекала внимание своей необычностью актерская и режиссерская трактовка сцен и образов. В. Раку говорил, что он хочет «вызвать в людях эмоциональный взрыв, смятение, пробудить способность плакать». Музыканты (да и не только они) стали перечитывать источники либретто, вновь обратились к истории

создания названных опер, стараясь понять предложенный вариант постановки этих известных произведений.

В 90-е годы прошлого столетия у Х. Бигичева вместе с супругой (З. Сахабиевой-Бигичевой) началась большая гастрольная жизнь: поездки по городам Татарстана, России и дальнего зарубежья. Певец считал, что концертные выступления (а они у него были на протяжении всей его творческой жизни) необходимы каждому оперному артисту. Вокальные и сценические особенности исполнения камерной музыки, народных песен привносят в дальнейшем новые элементы в оперные партии. Например, многие сольные номера, дуэты главных героев – Джика и Алтынчеч в опере «Алтынчеч» композитор Н. Жиганов создал в стиле различных жанров татарского фольклора. Х. Бигичев и трактовал их как народную песню. Импровизация нашла проявление в темпе, ритме, даже в интонационной стороне (те же распевы, пластичность, присущие народной манере пения). Для концертных выступлений в оперном театре в свое время создали несколько театрализованных представлений: «Вечер неаполитанской песни», вечер татарского романса «Приди ко мне как солнце». В них принимал участие и Х. Бигичев. Со сдержанной страстностью пел он мелодраматическую песню «Скажите, девушки» Р. Фальво, песни С. Садыковой («На тихой тропинке ива качается», «Течет река Итиль»), Р. Яхина («В душе весна»), А. Ключарева («Любуясь Волгой»). В рецензиях отмечали, что на долю певца, например, на вечере татарского романса выпал наибольший успех.

Часто Х. Бигичев выступал в филармонических концертах: авторских вечерах Р. Яхина, Н. Жиганова, Б. Мулюкова, Ф. Ахметова, в других юбилейных и праздничных концертах. Его голос звучал на пленумах и съездах Союза композиторов Татарстана. Можно сказать, что ни один крупный концерт не обходился без участия в нем Х. Бигичева. Выступления с произведениями камерной вокальной музыки дают возможность петь меццо воche – то есть в тихой динамике, но хорошим, ясно слышимым звуком. Владение этим навыком – показатель высокого мастерства певцов. Использование Х. Бигичевым этого вокального приема в связи с его очень сильным голосом обращало на себя особое внимание. Концерты певца проходили в различных регионах республики и страны. А. Айдарская – дочь композитора С. Садыковой, в прошлом балерина нашего те-

атра – вспоминает сегодня о том фуроре, который сопровождал выступление Х. Бигичева в Москве на концерте из произведений ее матери. Особенно большое впечатление произвело на слушателей завершение одного из концертов песней «Течет река Итиль». Это произведение – последнее в творчестве С. Садыковой. Его называют творческим завещанием композитора. Сара Садыкова не успела полностью оформить песню. Сохранилась только одноголосная мелодия. Но Х. Бигичев спел ее так, что она стала кульминацией вечера. Народные песни и песни татарских композиторов певец исполнял в сопровождении оркестра, фортепиано, баяна и различных камерных ансамблей, в дуэте с другими вокалистами. Часть песен и оперных номеров представлена на пластинках, а потом появились многочисленные компакт-диски, где голос певца записан как соло, так и в дуэте с супругой – народной артисткой РТ З. Сахабиевой-Бигичевой. Записи фрагментов из опер, романсов, народных и эстрадных песен дают представление обо всех основных четырех направлениях в деятельности певца. Х. Бигичев – один из редких татарских певцов, у которых такой разнообразный репертуар. В каждой названной области он ярко себя проявил.

Многие композиторы создавали свои песни, рассчитывая, что первым исполнителем будет Х. Бигичев. Среди них: народная артистка РТ, певица и композитор Сара Садыкова (песня «Впервые увидел», «Течет река Итиль»), народный артист СССР Рустем Яхин (песня «Войду я в лес»). С этими композиторами Х. Бигичева связывали дружеские отношения. В музыке Р. Яхина певец выделял помимо задушевности, искренности, также и то, что композитор «понимает природу вокала, чувствует голос певца». Х. Бигичев познакомился с композитором еще в студенческие годы. Он первый исполнитель некоторых произведений Р. Яхина. Оказывается, композитор трактовал «Войду я в лес» как восторженный романс, быстрый по темпу, наподобие своей же песни «В душе весна». А Х. Бигичев представлял это произведение иначе: близким к народной песне. Он предложил соответствующее исполнение: задушевное, лирическое и распевное, которое понравилось композитору, и было им принято.

В репертуар Х. Бигичева входили татарские народные песни различных жанров, но больше всего протяжных: «Дремучий лес», «Тафтиляу», «Галиябану», «Асылъяр» и многие другие.

Протяжные песни, пожалуй, органично подходили к природе вокального аппарата Х. Бигичева. Он обладал большим дыханием, особенно необходимым для исполнения этих песен, являющихся одним из самых сложных жанров татарского фольклора. В пении Х. Бигичева привлекала мягкость, гибкость исполнения, обращал на себя внимание ясный открытый и светлый звук. Х. Бигичев хорошо владел непростым искусством мелодической орнаментации, которая является неотъемлемым элементом протяжных песен казанских татар. Но главным для себя он считал – и это особенно ценилось слушателями – умение выразить поэтическую, сокровенную и глубокую душу народной песни. Даже в задорной диалогической песне «Зятек», которую он пел вместе с З. Сахабиевой-Бигичевой, скерцозность сочетается с лирической задумчивостью.

Исполнение Х. Бигичевым народных песен, произведений камерной вокальной музыки татарских композиторов, также, как и оперных партий, отличалось индивидуальной манерой. Его лирико-драматический тенор выделялся характерной и незабываемой «бигичевской» окраской, привлекал силой звучания, полнотой диапазона, красотой тембра, стабильными верхними нотами.

Народные артисты: очерки. – Казань: Магариф – Вакыт, 2011. – С. 91–95

СУНГАТУЛЛИНА ЗИЛЯ ДАЯНОВНА

Родилась 30 июля 1949 г. в с. Верхние Кизги Кизгинского района Башкортостана. Артистка оперы, концертно-камерная певица (лирико-колоратурное сопрано). Окончила Казанскую государственную консерваторию (1973). Солистка Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля (1973–2009). С 1983 г. – преподаватель класса вокала в Казанской государственной консерватории, с 1988 г. – профессор.

Народная артистка ТАССР (1980), Каракалпакской АССР (1980). Заслуженная артистка России (1986).

Народная артистка Российской Федерации (1995).

Лауреат Государственной премии им. Г. Тукая (1984).

Кавалер ордена Дружбы (2009).

Редко, кто может сказать о себе как Зиля Даяновна Сунгатуллина, что спела все партии, которые хотела, исполнила все задуманное. Действительно, у этой обладательницы красивого тембра лирико-колоратурного сопрано ровного во всех регистрах счастливая сценическая судьба. Она спела более 40 партий основного оперного и опереточного репертуара театра, а кроме того – романсы, народные и эстрадные песни.

После первого этапа занятий музыкой в школе-интернате, а затем на дирижерско-хоровом отделе Уфимского музыкального училища становление на З. Сунгатуллиной как профессиональной певицы завершилось на вокальном факультете государственной консерватории Казани. Зиля Даяновна считает, что ей очень повезло в вузе с педагогом – заслуженным деятелем искусств РТ В. А. Лазько, которая проявила много терпения и такта, обучая молодую вокалистку. Начиная с 5-го курса консерватории, она стала выступать на сцене театра оперы и балета им. Мусы Джалиля. Одной из самых первых ее ролей в театре стала Адина в «Любовном напитке» Г. Доницетти.

Ее появление в театре тотчас же заметили, как любители музыки, так и профессионалы. В свое время главный режиссер театра оперы и балета им. Мусы Джалиля народный артист РСФСР Н. Даутов так отозвался о З. Сунгатуллиной: «Среди молодых певцов, с которыми я познакомился в 1975 году (год, когда я был назначен главным режиссером театра им. М. Джалиля) была и Зиля Сунгатуллина. Я сразу обратил внимание на ее красивый голос и музыкальность. За эти годы она стала одной из ведущих солисток. Ею созданы партии Розины их оперы «Севильский цирюльник» Джоакино Россини, Джильды и Виолетты из опер «Риголетто» и «Травиата» Джузеппе Верди, Микаэлы из «Кармен» Жоржа Бизе, Ксении из оперы «Борис Годунов» Модеста Мусоргского, Алтынчеч из одноименной оперы Назиба Жиганова, Галимы из оперы «Кара за любовь» Бату Мулюкова. Столь поразительный успех объясняется не только ее способностями, но и необыкновенным трудолюбием, работоспособностью». Сама же певица считает, что ей помог и своеобразный тренаж, которому она когда-то подвергла себя в детстве, распевая с удовольствием по три часа в день произведения из солидного по объему сборника песен для детей. Таким образом, она в какой-то степени подготовила свои связки к большим нагрузкам в будущем.

От певца, особенно оперного, требуется очень многое. Он должен обладать не только вокальным, но и сценическим мастерством, пластикой, восприимчивостью к языкам. Ведь оперным певцам нередко приходится исполнять произведения на языке оригинала. У З. Сунгатуллиной некий опыт такого рода уже был. Еще будучи ребенком, она исполняла башкирские, татарские и русские песни. Все, чем увлекалась Зиля Сунгатуллина: английский язык (начала петь на нем с пятого класса), занятия в хореографическом кружке (она даже думала одно время профессионально заниматься балетом), художественная гимнастика в консерватории способствовало формированию ее не только как вокалистки, но и актрисы. Те, кто побывал на премьере «Наемщика» в 1990 году до сих пор помнят грациозный танец Гульюзум – Сунгатуллиной в первом действии этого спектакля. А критики отметили в свое время сложность сценической ситуации, в которой по замыслу режиссера оказались исполнительницы роли Тамары из оперы «Демон» Рубинштейна и то, как достойно держалась при этом З. Сунгатуллина: «После того, как Тамара вновь по крутой лестнице спускается на авансцену, остается лишь восхищаться тем, что, несмотря на эту вынужденную физическую разминку, З. Сунгатуллина продолжает петь, и петь хорошо». Так ее увлечение хореографией помогло выполнить столь непростую задачу.

З. Сунгатуллиной, как правило, поручали главные роли в спектаклях. Среди созданных ею образов – персонажи русской и зарубежной классики: Снегурочка и Марфа («Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова), Джильда, Виолетта и Дездемона («Риголетто», «Травиата» и «Отелло» Верди), Мими («Богема» Пуччини), Маргарита («Фауст» Гуно), Розина («Севильский цирюльник» Россини) и другие. Работая над оперными партиями, певица стремилась к осмысленности фразировки, нахождению своего так сказать «эксклюзивного» воплощения образа. И это сразу же почувствовали, поняли ее слушатели: «Кажется, что актриса рождена для Снегурочки, так точно пришелся образ на ее индивидуальность. Голос Сунгатуллиной звучит превосходно, а лирическая кульминация – сцена таяния – настолько очаровывает, что забываешь о театральной условности» (Е. Яхонтова); «Хороша З. Сунгатуллина в партии Джильды. Ее безупречное вокальное мастерство обогатилось в новой работе благодаря органическому

синтезу драматического начала с певческим» (С. Гурарий). Много рецензий появлялось в связи с проведением в Казани оперного фестиваля им. Шаляпина. В некоторых из них свои критические замечания и положительные отзывы высказали приезжие критики, исполнители особенно из Москвы. Они касались и З. Сунгатуллиной: «Мне удалось послушать у вас “Севильского цирюльника”, где я открыла для себя очаровательную Розину – Зилю Сунгатуллину, с легким, подвижным голосом, свободно чувствующую себя на сцене» (Ирина Богачева); «Чудесной была Маргарита – Зилия Сунгатуллина. Она очень стильная, красивая, гармоничная – это сочетание голоса и внешности»; «Зато со стороны “хозяев” именно у женщин оказалось более всего удачных работ. Это и З. Сунгатуллина – Дездемона...» (Дм. Морозов). Если режиссерская работа порой вызывала нарекания своей увлеченностью сценическими экспериментами, то именно З. Сунгатуллина, по мнению некоторых критиков, своей игрой восполняла духовный, содержательный компонент представления: «Однако именно З. Сунгатуллиной я отдаю пока предпочтение, ибо ее вокал, сценическая культура позволяют привнести в образ (Тамары из оперы “Демон”. – Г. Ю.) и спектакль в целом ту духовную наполненность, от которой едва ли не намеренно отказался режиссер» (Е. Яхонтова). Достоверности создаваемого образа, помимо драматического мастерства З. Сунгатуллиной, нередко способствовало и соответствие ее внешности облику героинь: те же хрупкость, изящество, грациозность. Это было тем более ценно, т. к. роли молодых персонажей авторы обычно поручали певицам, обладавшим колоратурным сопрано.

Для самой З. Сунгатуллиной особенно дороги и любимы партии из опер Верди, которые она считает вершиной вокальной классики, требующие сценического, певческого и актерского мастерства, а также Снегурочки, Алтынчеч («Алтынчеч» Н. Жиганова) и Галимы («Кара за любовь» Б. Мулюкова). З. Сунгатуллина выступала фактически во всех операх татарских композиторов, как давно вошедших в репертуар театра – это «Алтынчеч» и «Джалиль» Назиба Жиганова, «Самат» Хуснуллы Валиуллина, так и созданных позднее – «Кара за любовь» Бату Мулюкова, удостоенной вместе с создателями и исполнителями Республиканской премии им. Г. Тукая. Певица полагает, что созданию партий в национальных

операх ей помогло исполнение народных песен, на что обратили внимание и критики: «Самое лучшее впечатление оставляет З. Сунгатуллина – Алтынчеч. Обладательница чистого, красивого тембра голоса, она прекрасно владеет своеобразной колоратурой, воплотившей особенности татарской народной мелодики и манеры ее исполнения». Не сразу, по замечанию ее педагога по вокалу в Казанской консерватории, в певческой манере З. Сунгатуллиной появилось такое необходимое качество как «моң», означающее в данном случае особую задушевность исполнения. Она в сочетании с серебристым, нежным тембром голоса певицы придала звучанию татарских народных песен (сольным и в обработке с хором) особую поэтичность. Среди них есть такие сложные протяжные песни как «Аллюки», «Гульджемал», «Осыпаются цветы», «Зульхиджа». Распевы, присущие мелодике этого жанра, как нельзя кстати подходят для исполнения самому высокому женскому голосу, техничность которого подчеркнута уже в названии – колоратура (украшение). Сама З. Сунгатуллина всегда хотела, чтобы татарская народная песня звучала на хорошем европейском уровне. Она вообще радуется за плодотворное развитие и пропаганду национальной музыкальной культуры. С этой целью способствовала открытию в консерватории специального факультета, дабы татарские самородки из периферии могли приобщиться к музыкальному образованию, участвует в жюри конкурсов татарской песни, чтобы выявить и поддержать талантливую молодежь. В гастрольях во Франции, Германии, Англии, Швейцарии и в других странах З. Сунгатуллина старается показать образцы национального музыкального фольклора и песни татарских композиторов, первой исполнительницей которых она нередко являлась.

Разносторонность творческой природы побуждала певицу, помимо выступлений в операх и опереттах, к исполнению романсов, народных и эстрадных песен. Среди композиторов, чьи произведения пела З. Сунгатуллина, Сайдашев, Яхин, Бакиров Жиганов, Ахметов, Ключарев, Садыкова и другие. Даже на случайного слушателя на концерте в Москве ее исполнение (как и других наших певцов) произвело неизгладимое впечатление: «И. Шакиров, Р. Ибрагимов, З. Сунгатуллина, В. Гизатуллина – кажется, в самой глубине их сердец возникают волшебные мелодии песен Сайдашева». Обращалась З. Сунгатуллина и к русской камерной вокальной

музыке – произведениям Чайковского, Рахманинова, Римского-Корсакова. Она стремилась к обогащению всех областей своего репертуара: пела произведения камерной музыки с оркестром народных инструментов, экспериментировала с народными песнями – исполняла их, например, в сопровождении органа. Совместно с органистом Р. Абдуллиным, сценаристом Б. Галеевым, артистом Ф. Пантюшиным и музыковедом Г. Кантором З. Сунгатуллина подготовила очень интересную литературно-музыкальную композицию «Аве Мария» в музыке, поэзии, живописи», имевшую большой общественный резонанс.

Представление о многообразии ее репертуара в определенной мере в сжатом виде дают музыкальные записи на трех компакт-дисках «Поет З. Сунгатуллина», выпущенных к 1000-летию Казани («Шедевры русской и зарубежной вокальной музыки», «Романсы, песни и арии из опер татарских композиторов», «Татарские народные и эстрадные песни»).

З. Сунгатуллина энергична по своей природе. Она легко идет на контакт с людьми, откликается на происходящие вокруг события, прежде всего в культурной жизни республики. Поэтому в периодической прессе можно найти немало печатных выступлений певицы, интервью с ней и ее ответы на различные вопросы, тем более что она постоянно вовлечена в общественную работу. Сегодня основное поле деятельности З. Сунгатуллиной – педагогическая работа по вокалу со студентами Казанской консерватории. Среди ее учеников – представители нашей страны, дальнего зарубежья. Ее выпускники работают в театрах С.-Петербурга (М. Аксенов), Москвы (В. Панфилов), Вильнюса (Л. Губайдуллина), Екатеринбурга (Н. Макеева), других городов и стран. Из нынешних студентов ярко заявил о себе Филюс Кагиров – лауреат многих конкурсов. З. Сунгатуллина стремится воспитать в своих учениках любовь к классической музыке разных народов, помогает осознать значимость академического пения.

Так благодаря усилиям замечательной певицы и педагога в мир вокального искусства вступает новое поколение дарований.

*Народные артисты: очерки. – Казань:
Магариф – Вақыт, 2011. – С. 52–55*

РАХМАНКУЛОВА

В календаре юбилейных дат этого года отмечены дни рождения многих деятелей татарской культуры. На некоторых из них общественность обратила внимание и отреагировала в различной форме. К сожалению, в их числе не оказалась выдающаяся оперная певица, народная артистка РТ и РФ Мариям Маннановна (Габдельманнановна) Рахманкулова (1901–1990), обладательница меццо-сопрано – одного из низких женских голосов, которой в ноябре исполнилось бы 115 лет со дня рождения. То, что эта дата осталась незамеченной, безусловно, результат того, что сегодня услышать несравненный голос певицы нет возможности, как и многих других замечательных исполнителей старшего поколения. Они – обладатели красивого, выразительного и одухотворенного вокала, эталон культуры пения произведений прежде всего татарского народа, причем не только в жанре оперы и романса, но и песни, включая фольклорную. Пожалуй, особенно для певцов прослушивание записей других исполнителей – уже своего рода школа, идеал, образец, к которому надо стремиться. В татарском же певческом исполнительстве эта традиция нарушена, прервана. Молодые певцы не застали на сцене таких мастеров вокала как А. Аббасов, В. Шарипова, З. Хисматуллина, У. Альмеев, Ф. Насретдинов и многих других. А ведь в радиокомитете хранятся в оцифрованном виде записи голосов этих вокалистов, в т. ч. и М. Рахманкуловой, например, народные песни «Соловей», «На заре», «Голубая шаль», «Родной язык». Из собственных сочинений – «Дитя и мотылек» на слова Г. Тукая, из зарубежных и русских авторов – «Хабанера» («Кармен» Бизе), «Польская мазурка» Феркельмана, «Болеро» Даргомыжского и другие музыкальные номера. На оцифровку фонда радиокомитета были выделены государственные деньги. Для выпуска дисков требуется лишь желание и решение руководителей соответствующих органов и не такие уж значительные денежные средства. Можно запустить серию «Выдающиеся исполнители Татарстана». В Москве издавали компакт-диски нескольких проектов, например, «Великие исполнители XX века. Россия». Кстати, в этой московской серии был издан диск «Рашит Вагапов». Но пока придется (и, видимо, долго) довольствоваться тем, что имеем и сетовать на плохую татарскую эстраду.

У М. Рахманкуловой была интересная судьба, отражающая положительные стороны крутого переломного этапа в жизни российского государства, связанного с революционными событиями, смелой общественной строя. Остановимся на освещении некоторых эпизодов ее жизненного и творческого пути, опираясь на архивные материалы Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Среди музыкальных явлений, повлиявших на выбор М. Рахманкуловой певческой карьеры: 1) музицирование отца; 2) игра старшего брата – Султана Рахманкулова – на мандолине и его пение под аккомпанемент этого инструмента; 3) пение в семейном ансамбле, руководимым этим братом; 4) летние поездки в деревню к бабушке в Кукморский район Татарстана, где она записывала тексты народных песен в тетрадку. На зарождение интереса будущей певицы к музыке, безусловно, повлиял С. Рахманкулов. Причина, по которой он выделял из всех своих родственников именно эту сестру, – проявившаяся в ней с раннего детства музыкальная одаренность, хороший голос. С. Рахманкулов занимался с детьми музыкой, организовав из них ансамбль, в котором те имитировали различные инструменты. Вот что по этому поводу сообщила М. Рахманкулова в автобиографии: «Мы – дети изображали различные музыкальные инструменты губами, зубами, дыханием, гребешком и т. д. У нас получался хороший оркестр в нашем понимании и мы были очень довольны». Это интересный эпизод из ее жизни. Трудно сказать, было ли это обычным явлением в быту того времени или характерно только для семьи Рахманкуловых ввиду отсутствия в доме инструментов (кроме мандолины). Отметим, что игра на различных инструментах, получивших распространение в жизни татарского народа, нашла отражение в виде звукоизобразительных моментов в фольклорных песнях, а также в стихотворениях Тукая. Интересно, что и в наши дни продолжает существовать определенный вокальный стиль в своей манере имитирующей звучания отдельных инструментов.

У представителей татарской интеллигенции, передовой части молодежи в 1905–1906 годы появилось стремление знакомить общественность с юными талантами в области музыки, а также стимулировать их творческое развитие благодаря введению в круг более зрелых в творческом плане людей, прежде всего, писателей и поэтов. В автобиографии М. Рахманкулова написала: «Мне было

13 лет, когда брат повел меня к своим друзьям-товарищам показать мой голос и мое пение». Из воспоминаний о Тукае, например, известно, что он интересовался молодыми музыкальными дарованиями и поэтому их специально знакомили с ним. Так произошла встреча поэта и с юной М. Рахманкуловой благодаря ее брату. С. Рахманкулов брал с собой свою юную сестру на концерты, литературные вечера, к друзьям. Известно, что с 1906 года в татарском обществе растет интерес к различным областям культуры. Но по отношению к музыке можно сказать так: он тогда фактически только возник и сразу же начал резко расти. Стали устраивать различные концерты (в основном, благотворительные, т. к. официальных концертных учреждений в то время не было), музыкальные номера звучали во время и после драматических спектаклей, появились различные исполнители, прежде всего певцы, а также отдельные солисты-инструменталисты и ансамбли. В состав последних обычно входили преимущественно струнные и струнно-щипковые инструменты. Сведения о них можно почерпнуть из объявлений, рецензий периодической печати того времени. В ансамблях могло быть, например, сочетание таких инструментов, как: три мандолины и гитара или скрипка, рояль, мандолина и гитара. Часто добавляли балалайку и гармонику, реже – флейту и фортепиано. Вероятно, что образцом для них послужил знаменитый оркестр народных инструментов под руководством Л. Андреева, неоднократно приезжавшего с гастрольями в Казань. А тот, в свою очередь, как известно, создавая свой коллектив, первоначально ориентировался на первый в мире оркестр народных инструментов, появившейся в Италии. Мандолина была одним из самых распространенных итальянских инструментов. Она же, по всей видимости, особенно полюбилась и татарскому народу. Как уже говорилось, и С. Рахманкулов играл на этом инструменте. Сама М. Рахманкулова вспоминала, что освоила этот инструмент, желая выучить услышанную ею от старого скрипача песню «Старинный напев».

Позитивный момент, который принесли с собой Октябрьская революция, установление советской власти, касался прежде всего, получения образования. Поскольку семья Рахманкуловых рано потеряла своего отца, то с оплатой обучения юной Марьям возникли трудности. Она училась в частной женской школе Фатихи Аитовой. Роль этого учебного заведения в истории просвещения татарского

народа оценивают очень высоко. Директриса вкладывала свои личные сбережения в открытую ею школу. Она поощряла и занятия музыкой. Хор воспитанниц принимал участие в публичных мероприятиях, например, в детских утренниках. В качестве солистки с ними выступала и М. Рахманкулова. Вот что напечатали по этому поводу в объявлении газеты «Йолдыз» от 26 января 1914 года: «25 января в Восточном клубе состоялся специальный вечер для детей. На вечере выступил детский хор (50 мальчиков и 40 девочек). В хоре запевали Марьям Рахманкулова и Фатыйма Гумерова. Затем они обе исполнили татарские песни. М. Рахманкулова читала стихи Г. Тукая». И еще: «пению Фатыймы Гумеровой и Марьям Рахманкуловой дети аплодировали так, что даже устали». Об этом своем первом выступлении с инсценировкой песни «У могилы матери» М. Рахманкулова сохранила следующие воспоминания: «Помню на сцене одинокое дерево у могилы. Я вышла в стареньком платьице, босиком, подойдя к могиле начала петь под аккомпанемент скрипки, которая слышалась откуда то издали. В заключении песни я упала на могилу и горько заплакала. Меня подняли и за руку вывели на аплодисменты. Это было мое первое выступление на сцене. Дальше я всегда стала участвовать на детских вечерах с сольным пением и запевалой детского хора. Скоро стали приглашать на концерт для взрослых». Откликнулся на пение М. Рахманкуловой известный татарский писатель Ф. Амирхан. В своей статье «Детский вечер» он написал: «Маленькая девочка по фамилии Рахманкулова декламирует и красиво поет». Она пела народные песни, т. к. первые татарские композиторы только начинали свой путь в искусстве. М. Рахманкулова хорошо училась и Ф. Аитова решила подготовить ее к работе в качестве учительницы. В связи с этим она на свои деньги устроила ее на учебу еще и в русскую гимназию. Утром М. Рахманкулова посещала занятия в школе Ф. Аитовой, а вечером – в этой гимназии. Однако такое многообещающее начало образовательного процесса внезапно прервалось. Все же директриса посчитала недопустимым выступление татарской девушки на сцене перед мужчинами. В итоге М. Рахманкулову (несмотря на то, что она была отличницей) отчислили из школы. Позже ее восстановили, но с условием больше не петь. Представителям татарской интеллигенции очень хотелось помочь получить М. Рахманкуловой музыкальное образование.

С этой целью с помощью редакции детского журнала «Светлый путь» (по другим источникам – журнала «Сююмбике») был объявлен сбор средств. Как вспоминала позднее М. Рахманкулова: «Но к моему счастью к этому времени подошла февральская, а затем октябрьская революция. Это событие в корне изменило мою жизнь, я стала учиться музыке, пению и возобновила отнятое мое счастье выступать на сцене с моими народными песнями». Но все равно ей по-прежнему приходилось зарабатывать на жизнь различными видами трудовой деятельности. Если в дореволюционные годы это было рукоделие (вышивание тюбетеек, пошив военного белья вместе с матерью), то в начале 20-х годов XX века она – воспитатель детского сада, вокалистка в клубах (Мамадыш, Свияжск), педагог музыки и хорового класса в татарской школе-семилетке им. И. Гаспринского, счетовод, певица, а потом и музыкальный редактор радиокомитета (Казань). И это еще неполный список ее должностей. М. Рахманкулова пела перед бойцами Красной армии, училась в различных учебных заведениях музыки: в школе Гуммерта, а затем в казанском музыкальном техникуме. Высшее специальное образование она получила в Москве в Татарской оперной студии при столичной консерватории. Удивительный факт: к тому времени (1934 год) она была матерью троих детей, тем не менее, муж отпустил ее на учебу. А здесь она не только осваивала приемы вокального мастерства, но и увлеклась занятиями композицией, отдавая особое предпочтение созданию произведений, связанных с вокалом.

По возвращении в Казань М. Рахманкулова стала петь на сцене оперного театра партии драматических героинь – Кармен («Кармен» Бизе), Азучена («Трубадур» Верди), Тугзак («Алтынчеч» Жиганова). Партию Кармен считают особенно удачной в исполнении М.Рахманкуловой. Она – первая из татарских артисток выступила в этой роли. Но и ее характерные героини оказались яркими и запоминающимися, например сваха Джихан из музыкальной комедии «Башмачки» Дж. Файзи. Как повезло тем, кто застал М. Рахманкулову в этих ролях в расцвете ее сил! В последние годы сценической карьеры певица была занята преимущественно в небольших партиях в операх Чайковского: няня («Евгений Онегин») и графиня («Пиковая дама»). С годами у всех людей, в т. ч. и у певцов, голос меняется, слабеет, становится ниже

по регистру, тембр теряет свои яркие краски. Такое состояние вокалистов очень ясно почувствовали, например, члены казанского клуба любителей оперы, услышав однажды на компакт-диске поразительные по голосовым данным, замечательному исполнению записи молодой М. Булатовой: песня Леля из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, романс «Сон» Рахманинова. Сразу стало понятно почему М. Булатова на равных выступала в концертах с такими прославленными певцами, как С. Козловский, П. Лисициан, Н. Шпиллер. Но вернемся к рассказу о М. Рахманкуловой. Ее основная деятельность разворачивалась в оперном театре, однако она не порывала связей и с радиокомитетом, работа в котором в свое время способствовала росту популярности певицы.

Хотя М. Рахманкулова известна прежде всего, как яркая исполнительница оперных партий, однако толчком для развития, становления ее как вокалистки стали народные песни, которые и вошли в ее первоначальный репертуар. Интерес к ним сформировался под влиянием нескольких факторов, о которых она писала или говорила лично (а с ее слов было записано журналистами). Некоторые из ее высказываний до сих пор остались в рукописном виде. М. Рахманкулова вспоминала: «Летнее время каждый год проводила в деревне у бабушки и так страстно полюбила деревенские песни, которые пела молодежь по ночам на улице или за деревней у ручья. Ночами я не спала и жадно их слушала и плакала от избытка чувства». Одному из журналистов она призналась: «Во многом благодаря тому, что с раннего детства была тесно связана с народным творчеством, со временем я и сама посвятила себя этому изумительному миру – миру искусства. Тому, что я стала позднее человеком большого искусства, по праву обязана Кукморскому и Мамадышскому районам, издавна славившимся талантливыми людьми...».

Обращение к народной песне было характерно для М. Рахманкуловой не только в певческой деятельности. В своей композиторской практике она обращалась, в частности, к созданию обработок татарских и башкирских народных песен. А впоследствии, когда прекратила работу в оперном театре, переключилась на поиски старинных татарских напевов и их пропаганду. В результате был издан сборник «Поет Марьям Рахманкулова», где опубликованы песни в обработке различных композиторов, включая и саму М. Рахманкулову. Многие эти фольклорные образцы запомнились

слушателям именно в пении М. Рахманкуловой, которая, к тому же, нередко была их первой исполнительницей. К сожалению, не все из подготовленных ей песен, вошли в этот сборник. Не напечатали также и ее комментарии об истории появления, места записи и бытования фольклорных образцов. Лишь небольшая часть этих аннотаций была опубликована в журнале «Азат хатын» в 1979 году. Она вообще как-то своеобразно, по-своему отзывалась о песнях. Интересно, например, читать в ее воспоминаниях о Тукае то, как она перечисляет татарские народные песни на стихи поэта: сначала вместо названия указывает первую строчку стихотворения, а потом – его подзаголовок, поясняющий на какую мелодию он поется: «Аллюки», «Зиляйлюк». О старинных народных песнях, которые М. Рахманкулова помнила с детства и продолжала собирать будучи взрослым человеком, она создала цикл радиопередач. В них она выступила как автор и диктор текста, а также и исполнитель песен. Под впечатлением этих передач, писатель Г. Абсалямов написал рассказ «Сафьяновые сапоги» с посвящением певице.

В фонде личного дела М. Рахманкуловой в Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ хранятся записи ее воспоминаний о различных деятелях культуры Татарстана, прежде всего, музыкантах: Н. Жиганове, М. Музафарове, С. Сайдашеве, а также об истории развития театра оперы и балета им. М. Джалиля, его отдельных постановок. Многие из этих материалов до сих пор еще не опубликовано. В связи с 90-летием со дня рождения поэта Г. Тукая по просьбе работников Национального музея РТ она поделилась воспоминаниями о нем. М. Рахманкулова познакомилась с поэтом благодаря своему уже упомянутому выше старшему брату – известному деятелю татарской культуры – Султану Рахманкулову (1888–1916), который дружил с Тукаем. Поэтому певица в своих воспоминаниях большое внимание уделила рассказу о брате, который, прожив фактически такую же короткую жизнь, как и Тукай, оставил после себя литературное наследие в виде словарей, учебных пособий, переводов, статей, которые оказались актуальными и весьма востребованными в свое время и не утратили определенной ценности, значимости до сих пор. Особенно это касается его «Полного русско-татарского словаря».

Хотя в Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова хранится черновик записей воспоминаний

М. Рахманкуловой о Тукае, однако в нем фактически нет помарок. 2016 год для Татарстана – это год Тукая. Поэтому в завершении разговора о М. Рахманкуловой предлагаем ознакомиться с ее воспоминаниями о Тукае, переведенными на русский язык автором данной статьи. Это их первая публикация.

«Сегодня, спустя много лет, воспоминания о событиях, случившихся в пору детства, хоть и сохранились, однако они потеряли свои ясные очертания. Большая часть чувств, пережитых детской душой, не осталась в памяти. Хотя на меня в то время произвели большое впечатление удивительные явления, интересные картины жизни, но сейчас они перед моим взором встают как в тумане, будто виднеются за занавесом, приходят на память в виде отдельных обрывков, а многие и вовсе забылись. Поэтому то, что я хочу рассказать будет интересно, но не более того.

Вспоминая историю великого классика татарского народа Габдуллу Тукая, я считаю себя самой счастливой из всех людей. Ведь мое детство пришлось на пору жизни Тукая в Казани. Более того, мне удалось видеть Тукая вблизи и слышать его голос. В связи с тем, что мой родной брат Султан Рахманкулов был с Тукаем в тесной дружбе, близко с ним общался, это дало мне возможность видеть Тукая и слышать его разговоры. Если вкратце говорить о Султане Рахманкулове, то можно сказать следующее. Мой брат – Султан Рахманкулов был изгнан с последнего курса Казанского реального училища, в котором он учился, за активное участие в революционном движении 1905–1906 годов. После этого он начинает заниматься газетными и журнальными публикациями, становится журналистом и писателем. Он вошел в состав казанской молодежи передовых взглядов, присоединился к издательскому движению. Именно в эту пору он знакомится с Тукаем и очень с ним подружился. В это же время С.Рахманкулов, помимо Тукая, общался с другими писателями, как то: Фатих Амирхан, Гафур Кулахметов, Мулламур Вахитов, Фахриислам Агеев, Тенишев и другими прогрессивными молодыми людьми.

С. Рахманкулов первым из татар начинает переводить произведения русских классиков: Пушкина, Горького и других. В журналах он печатает много рассказов. И, наконец, издает большой по формату «Русско-татарский словарь». Эта книга, подготовленная для молодежи, изучающей русский язык, оказалась весьма востребованной.

Брат был особенно дружен с Фатихом Амирханом и Тукаем. Помню, как он пару раз приводил к нам Тукая. Очень часто он отправлялся в дом Фатиха Амирхана, взяв и меня с собой. Брат очень любил играть на мандолине татарские мелодии. Особенно сохранились в памяти такие протяжные песни, как «Дремучий лес», «Зиляйлюк», «Аллоки», «Узник», «Тафтиляу», «Цепочка часов», которые он очень задушевно пел под аккомпанемент мандолины. У нас в доме он вел с Тукаем разговор об этих песнях. Страницы стихов Тукая – «Словно листья, желты твои щеки, ты стоишь на углу столба...» на мелодию песни «Зиляйлюк», «Вчера я слышал – кто-то напевал» с напевом «Аллоки» и другие – я впервые услышала в вокальном исполнении брата в связи с приходом Тукая. Т.к. я с раннего детства очень полюбила песню, музыку, то вместе с братом тоже вращалась в окрестностях Тукая. По предложению брата я пела перед Тукаем, но что именно – не помню. Я не смогла отдать должное приходу Тукая, происходящему в нашей нежной, спокойной семейной обстановке обмену мнениями по поводу песен, напевов. Я не понимала важности, ценности фактов, дорогих моментов этих бесед, их содержания. Но их увлеченность песнями, мелодиями меня очень заинтересовала. В памяти сохранились слова брата, сказанные Тукаю обо мне в качестве похвалы: «Поет, стихи любит». Вот таковы мои воспоминания детской поры. Понятно, что когда говорили: «К нам в дом пришел Тукай», – я в то время еще не осознавала его значимости. Позднее я это поняла благодаря разговорам в нашей семье, особенно словам брата. Еще в памяти осталось следующее. Брат Султан почему-то среди всех родственников особенно любил меня, уделял много времени. Он брал меня с собой на концерты, литературные вечера и, когда отправлялся к Фатиху Амирхану. Однажды он повел меня на кладбище (перед этим мы заглянули к Фатиху Амирхану). Это произошло спустя некоторое время после смерти Тукая. Когда добрались до [его] могилы, брат долго сидел, ничего не говоря, глядя на могилу. Затем он тихо спел стихотворение «Саз мой нежный и печальный», и на глазах его показались слезы. Все это произвело на душу ребенка сильное впечатление. Я пожалела брата, и, подойдя к нему, взяла за руку. Это сохранилось в моей памяти как незабываемое событие».

Звезда Поволжья. – 2016. – 22 дек.; 2017. – 12, 19 янв.

V. КОНЦЕРТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КАЗАНИ

Рецензии

ВОЗВРАЩЕНИЕ «АЛТЫНЧЕЧ»

Многие музыканты считают оперы «Алтынчеч» и «Джалиль» не только лучшими операми Назиба Жиганова, но и татарской музыки в целом. Сравнивая эти произведения, они нередко отдают предпочтение «Алтынчеч» из-за ее мелодичности. Поэтому неудивительно, что эту оперу давно стремились вновь увидеть на сцене. И, наконец, эта постановка осуществилась.

Как и в прошлых спектаклях «Алтынчеч», в новой редакции оперы заняты ведущие артисты Татарского академического театра оперы и балета имени М. Джалиля: Г. Ластовка (Тугзак), В. Ганеева, З. Сунгатуллина (Алтынчеч), Х. Бигичев и Р. Даминов (Джик), Р. Сахабиев (хан Колахан), А. Файзрахманов (Урмай), Р. Мифтахова, К. Хайрутдинова, С. Раинбаков и многие другие.

Сразу хочу отметить: музыкально-исполнительская сторона спектакля очень порадовала. Партии солистов, хора, оркестра были проведены на одинаково высоком профессиональном уровне. И то, что все звенья единого музыкального целого оказались качественно однородными, заслуга прежде всего музыкального руководителя и дирижера Фуата Мансурова. Ему принадлежит и новая редакция оперы «Алтынчеч», которая вызвана стремлением создать более динамичный, действенный спектакль.

Мансуров, работая над спектаклем, прибегнул к купюрам. В определенной мере они встречались и в предшествующих постановках. Ведь «Алтынчеч» по жанру относится к героико-эпической

опере, а эпические оперы обычно большие по масштабу. В музыке «Алтынчеч» много повтора мотивов, фраз, наконец, разделов. И в новой редакции, в основном, сделано их сокращение, особенно в сольных вокальных и хоровых номерах, меньше – в оркестровых эпизодах. Также были сокращены отдельные речитативные сцены. Эти купюры в некоторых случаях вызвали небольшие изменения концовок музыкальных фраз, иногда словесного текста. Что касается хоровых и речитативных сцен, то с их сокращениями, пожалуй, можно согласиться. И после премьеры «Алтынчеч» в 1942 году композитору были высказаны замечания по их поводу. А вот в некоторых сольных номерах мне все же этого повтора, например, в столь известной арии Алтынчеч «Лебедь мой ко мне плыви», показалось недостаточно.

Все солисты театра создали яркие, запоминающиеся образы, в отдельных моментах отличающиеся от трактовок исполнителей прошлых лет. Г. Ластовка по-своему показала Тугзак в прологе, подчеркнув момент страдания (выделив интонацию жалобы, стоны), привлек внимание сильный, богатый тембровыми красками голос Сахабиева. Он создал двойственный образ хана: с одной стороны – властного и жестокого, с другой – охваченного тревогой и неуверенностью. Хотелось лишь, чтобы его первое появление с монгольским войском в прологе было более значительным. Может, выдержать большую паузу перед проведением его оркестровой темы, а также взять более сдержанный темп? Так, во всяком случае, было в предшествующих постановках.

В партии Урмая (советника хана) – только речитативы. Но композитор поручил эту партию очень своеобразному тембру – характерному тенору, что позволило избежать монотонности. А. Файзрахманов, благодаря голосу, манере поведения, очень удачно создал образ льстивого, угодливого вкрадчивого советника.

Партии многих мужественных, героических по замыслу персонажей татарских сценических произведений (балетов, музыкально-театральных спектаклей, опер) окрашены в лирические тона, в том числе и партия Джика в «Алтынчеч». Х. Бигичев, выступивший в этой роли, отличился мягкостью, задушевностью исполнения. Многие его сольные номера, их дуэты созданы композитором в стиле татарских народных песен (протяжных и так называемых деревенских напевов). Видимо, это вызвало соответствующую

трактовку сольных номеров Х. Бигичевым. Он исполняет их почти так же, как и народную песню, то есть с элементом импровизационности. Импровизационность проявилась в темповой, даже интонационной свободе (распевы, скольжения, присущие народной манере пения).

Эпические оперы, в основном, статичны. Сольные вокальные номера в них – это обычно остановка действия, потому что развития образа в этих операх фактически нет. Они – данность. Неслучайно в «Алтынчеч» многие образы сразу же воспринимались как символы: Тугзак – образ Родины, Джик – олицетворение силы народа, его мужества, Алтынчеч – воплощение красоты, юности, 95 хан Колахан, а в особенности Колупай – символы гнета, жестокости. Поэтому динамичность спектакля должна создаваться не только музыкальными, но и сценическими средствами. И над сценической стороной спектакля постановщикам, пожалуй, еще нужно подумать. Много повторов, сценического однообразия. Так, например, ведущая поза всего спектакля, всех персонажей – коленопреклоненная, одинаково сценически заканчиваются пролог и сцена похищения Алтынчеч. Бутафорским показался поединок Джика с Колупаем. Колупай воспринимается в этой сцене как комический, слабый персонаж. В то время как по замыслу авторов это полуреальный, полуфантастический великан чудовищной силы. Неубедительной после этого поединка кажется победа болгарских войск. Может быть, из-за сокращения оркестрового эпизода создалось впечатление, что монгольское войско разбежалось только из-за сияния перьев птиц (кстати, свет в этом эпизоде мог бы быть ярче).

Многие массовые сцены в сценическом плане оставили ощущение сумятицы, неразберихи. Особенно хотелось бы обратить внимание на танец болгар в прологе. Все-таки, думается, он должен быть более интересным, а самое главное – более четким в организационном отношении. Ведь по существу он вообще долго (в сценическом плане) не начинался, непонятно, что происходило на сцене. И еще один пример из пролога: не успели сыновья Тугзак уйти на бой с монгольским войском, как тут же вбегает Ак-егет с сообщением об их поражении. Думаю, что работа над сценическим решением спектакля не прекратится.

Красочный, зрелищный спектакль показал наш оперный театр. Надеюсь, что театр, несмотря на столь сложное время (а в связи

с этим ценность спектакля еще более высока), продолжит работу над пополнением репертуара из произведений национальных композиторов.

Известия Татарстан. – 1995. – 6 янв.

КТО НАПИШЕТ ОПЕРУ ЗА 8 ДНЕЙ?

Итальянский композитор Гаэтано Доницетти (1797–1848) сочинял оперы с невероятной скоростью. В парижских газетах в свое время поместили карикатуру на композитора, пишущего обеими руками. Оперы порой создавались за 8–11 дней. Естественно у него огромное творческое наследие. Вспомнив, как в годы учебы педагоги порой нас спрашивали названия всех 15 опер Римского-Корсакова, 26 опер Верди, невольно порадовало, что изучение творчества Доницетти не входит в обязательную программу музыкальных училищ и консерваторий России. Перечислить более 70 опер композитора оказалось бы не простым делом. И литература о нем на русском языке весьма скудна. Это в основном отдельные статьи дореволюционного периода. На русском языке пока изданы только две книги, представляющие собой перевод с итальянского (Дж. Донати-Петтени. Гаэтано Доницетти. Л., 1980; Фраккароли. Гаэтано Доницетти. Санкт-Петербург, 2003). Отечественные музыковеды, несмотря на огромное количество произведений композитора, видимо не вдохновились его творчеством. Между тем в Италии существует театр Доницетти в его родном городе Бергамо, в Лондоне – общество этого творца.

Темп его работы, безусловно вызван одаренностью композитора (ученые полагают, что гении вообще отличаются особой интенсивностью деяний). Вдохновение редко покидало творца. Кроме того, у Доницетти с детства появилось стремление, во что бы то ни стало выбиться из нищеты, в которой он родился. Он выработал в себе хорошую реакцию на неудачи, выпадающие на долю любого художника. В связи с этим исследователь творчества композитора Дж. Донати-Петтени отметил: «Поражение в искусстве, как и в жизни, может замедлить движение сильной личности, но не остановить его. По-настоящему губительно оно лишь для посредственности. Критикам и враждебным выпадам Доницетти отвечал

своими операми. Писать, все время писать, писать как можно лучше – эти слова можно было бы поместить на его гербе, если б у интеллигенции тоже были свои геральдические знаки». И, наконец, возможно ощущение своего недолгого пребывания на этом свете (Доницетти скончался в возрасте 50 лет, а сочинять из-за болезни перестал еще раньше) побуждало композитора лихорадочно создавать свои произведения.

В этом году, как и пять лет тому назад, многие театры мира, в том числе и наш казанский дружно взялись за постановку «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. Причина этого массового обращения к данному произведению проста – впервые оперу показали 26 сентября 1835 года в Неаполе в театре «Сан-Карло». И хотя до нее был создан замечательный и получивший большой успех «Любовный напиток», все же считают, что именно «Лючия ди Ламмермур» «поставила Доницетти в один ряд с самыми великими композиторами мира». После этой оперы он создал такие шедевры, как «Дочь полка», «Анна Болейн», «Линда ди Шамуни», «Дон Паскуале». Но рейтинг «Лючии» все же выше. В каких только произведениях русской и зарубежной художественной литературы она не упоминается! Здесь можно назвать «Набег» Л. Толстого и «1000 душ» А. Писемского, «Накануне» и «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Как опасно предаваться честолюбивым снам» Ф. Достоевского и, конечно же, часто цитируемую в связи с этой оперой «Мадам Бовари» Г. Флобера. Американские музыковеды считают, что обладательница колоратурного сопрано в своей карьере не минует роли Лючии, а в репертуаре каждого тенора должна быть партия Эдгардо и его черный плащ в шкафу. Среди исполнительниц роли главной героини – все самые знаменитые певицы: А. Патти, А. Моффо, М. Каллас, Дж. Сазерленд, Р. Скотто, А. Нетребко и многие другие.

В основе либретто этой оперы лежит роман шотландского писателя В. Скотта «Ламмермурская невеста». Музыканты любили творчество этого автора. Говоря о нем, исследователи обязательно отмечают большое количество опер, созданных на сюжеты его произведений, в том числе и «Ламмермурской невесты». В частности, к этому роману В. Скотта (1819), переделанному в мелодраму после публикации, обращались (до Доницетти) композиторы М. Карафа де Колобрано, И. Бредаль, А. Маццукато.

Сегодня же широкой аудитории зрителей и слушателей В. Скотт известен, прежде всего, благодаря многочисленным экранизациям его романа «Айвенго» и, конечно же, тексту вдохновенной «Ave Maria» Шуберта. Для Доницетти этот писатель также входил в число любимых, возможно и потому, что в роду композитора встречается шотландец. Доницетти использовал сюжет одного из романов В. Скотта и в своей ранней опере «Елизавета в замке Кенильворт».

Либретто «Лючии ди Ламмермур» создал С. Каммарано, но Доницетти, обладавший неплохим поэтическим даром, многое сам изменил в тексте особенно в последнем действии. Доницетти направлял своим друзьям письма в стихотворной форме, написал либретто своих опер «Театральные удобства и неудобства», «Колокольчик», «Бетли», с легкостью выдавал стихи юмористического характера. Доницетти не включил в свою оперу ряд персонажей романа, а также дал иную трактовку героям, особенно главным. Из всех музыкальных сочинений, созданных по романам В. Скотта, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти оказалась самой лучшей и жизнеспособной.

В татарском театре оперы и балета им. М. Джалиля «Лючия ди Ламмермур» представили два разных состава исполнителей. Речь в этой рецензии пойдет о спектакле, данном 21 сентября. То как была показана «Лючия ди Ламмермур» в нашем театре способствовало впечатлению о том, что ее музыка уступает оперным шедеврам современников Доницетти – Россини, Беллини и Верди. У зрителей возникло ощущение монотонности. Сейчас обычно ставят этот спектакль в три действия. В казанском же театре в соответствии с замыслом автора он занимает два акта. Первое действие оказалось более продолжительным по времени и несколько затянутым (видимо по этой причине один известный журналист покинул театр после первого акта, что не помешало ему, впрочем, потом опубликовать рецензию на страницах ведущей газеты нашего города). От других опер Доницетти впечатление однообразия складывалось и при его жизни. Способствует такому восприятию (во всяком случае, в «Лючии ди Ламмермур»), пожалуй, прежде всего, отсутствие оркестровых и балетных номеров. Сам Доницетти по этому поводу в свое время говорил: «если у итальянской музыки и был когда-либо какой-нибудь недостаток, то именно из-за того, что она слишком увлекалась пением. Потому, думается мне,

появилось в ней и пренебрежение инструментовкой...». Однако, просмотр этой оперы благодаря интернету в нескольких исполнениях, выдержанных в академической манере, опроверг первое впечатление. Почему? Да там действительно царит бельканто, великолепным образом которого, как правильно заметил ведущий спектакля Э.Трескин, является «Лючия ди Ламмермур». Для того, чтобы «Лючия ди Ламмермур» прозвучала идеально, утверждает Стивенсон (автор вступительной статьи в клавире оперы 1926 года), нужны высококлассные певцы. В постановке татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля (21 сентября) только два солиста достойно держали планку прекрасного пения. Это – Альбина Шагимуратова (Лючия) и Станислав Трифонов (Энрико). Их отличал от остальных исполнителей ровный на протяжении всего зрелища, сильный и приятного тембра голос. К А. Шагимуратовой хочется отнести слова, которыми современники нередко характеризовали самого Доницетти: «прогрессирующий талант». Каждое новое ее выступление в Казани демонстрирует несомненный рост профессионального мастерства. Что же касается других исполнителей спектакля, то здесь надо сделать общее замечание. Обращает на себя внимание то, что хороший тенор в нашем театре – очень большая редкость. У всех таких певцов преобладает некая мальчишеская окраска тембра. Правда, у Игоря Борко (Эдгардо) голос неплохо звучал на *sotto voce* и в сильной динамике. Но в целом сложилось впечатление, что все тенора – юнцы.

Среди афоризмов Гейне есть такой: «Главная цель постановщика оперы – устроить так, чтобы музыка никому не мешала». Удивительно, но в интервью телеканала «Татарстан» режиссер-постановщик М. Панджавидзе, говоря о своем решении спектакля, высказался примерно в таком же духе. Он использовал современные средства инсценировки оперы Доницетти, хотя действие оперы происходит в начале 18 века в Шотландии. Лорд Энрико жаждет власти и богатства. Для достижения этой цели он убивает отца Эдгардо – возлюбленного своей сестры Лючии и благодаря обману заставляя ее выйти замуж за нелюбимого лорда Артуро. Лючия теряет рассудок и в порыве безумия закалывает своего мужа. Смертью Лючии и убийством Эдгардо завершается эта опера. Герои этой оперы – дворяне. Но их чувства, желания такие же, как у людей нашего времени. Это свойство не только данной оперы. Поэтому возникла

тенденция «осовременить» классику: режиссеры одевают персонажи в костюмы XXI века и вводят их в соответствующую обстановку. В данном спектакле – это босс и его люди, работающие за компьютерами. Есть типичный образ бандитов, растиражированный благодаря многочисленным фильмам. Он представлен в виде байкеров в соответствующей экипировке (мотоциклы, кожаные куртки, бандана). Эти нехорошие парни неоднократно по ходу действия избивают возлюбленного Лючии. Мотоциклы – необычное явление для нашего театра, но в зарубежной практике есть случай, когда в постановке оперы Доницетти «Дочь полка» на сцену выехал даже настоящий танк. В духе нашего времени и поведение всех героев, включая и главных. Они утратили в определенной мере свое благородство. Эдгардо, и даже Лючия (хотя ее образ всегда рассматривался как очень нежный) ведут себя порой бурно, опрокидывая стулья, бросая другие предметы. Такой герой вряд ли бы закончил жизнь самоубийством (так в авторской версии) из-за смерти возлюбленной. Поэтому, видимо, в казанской постановке Эдгардо убивают (как, впрочем, и в советском фильме-опере «Лючия ди Ламмермур» 1980 года с Е. Мирошниченко в главной роли). К сожалению, некоторые ситуации шли в разрез с музыкой. Так, например, нежное звучание оркестра в начальном разделе Каватины Лючии сопровождалось показом валяющегося в баре пьяного, стычки между посетителями.

Одной из достоинств казанской постановки является использование (как и в 2005 году) сценического сооружения в виде круглой вращающейся коробки. Движение происходит перед ней, на верхней площадке, а также на ее боковых подъемах фасада и широкой лестницы заднего плана. Кроме того, артисты иногда даже выходят на сцену из внутреннего помещения данного сооружения. Это помогло преодолеть некоторую статичность оперы. Кроме того, вращающаяся сцена удачно заполняла паузу, возникающую между сменой картин и актов. Некоторые другие атрибуты постановки остались неясными для части зрителей. Так фотомонтаж во время подготовки обманного письма для Лючии отчетливо не виден с высоких ярусов даже обладателям молодых, хороших глаз и потому не был ими понят, тем более что не вся публика на верхних ярусах может позволить себе купить 100-рублевую программу. Может быть наряду с красочными буклетами предлагать программки и прежнего формата, но по 10 рублей?

В каждой опере есть свои хиты – музыкальные номера, получившие большую популярность и часто исполняемые уже вне спектакля в концертных программах. В «Лючии ди Ламмермур» к таким относится сцена безумия главной героини из последнего действия. Для Доницетти характерно было роковое увлечение подобными эпизодами. Он и сам в конце жизни поддался этому недугу. Сцена сумасшествия встречается в операх «Линда ди Шамуни», «Анна Болейн», «Безумный» и других. Напомним, что, работая над своими композициями, Доницетти испытывал сильные головные боли. Переутомление вызвало, по мнению врачей, болезнь спинного мозга, а далее паралич и потерю рассудка, тихое угасание композитора. В интернете можно найти специальные подборки сцены безумия из «Лючии ди Ламмермур» в интерпретации 7–8 певиц. Своеобразно эта ария Лючии («Il dolce suono mi colprì di sua voce» – «Я услышала дорогой его голос») прозвучала в фильме Люка Бессона «Пятый элемент» в исполнении голубой певицы Плавалагуны. Там она постепенно перерастает в темпераментную композицию Эрика Серра. В опере этот номер также отличается феноменальной по технике каденцией, когда женский голос сначала звучит в переключке, а затем в длительном по времени дуэте с флейтой. Первоначально у композитора играла стеклянная гармоника. Но вышел конфликт с исполнителем и Доницетти сделал замену: ввел флейту. Сегодня некоторые театры вновь включили в состав оркестра данного спектакля этот редкий инструмент. В казанской постановке такой каденции фактически не было. Конечно, это с одной стороны оправданно. В опубликованных нотах (смотри, например, клави́р оперы 1926 года, являющийся переизданием 1898 года) такого сложного раздела нет. Эту расширенную каденцию в середине сцены безумия ввела около 1880 года австралийская певица Нелли Мельба. С тех пор она закрепились в мировой практике и ее отсутствие, откровенно говоря, непривычно. Какие-то объяснения на этот счет поступили. Дескать, театр повезет спектакль на гастроли в Нидерланды. А там приходится выступать на маленьких (в основном даже не оперных и вообще не специальных театральных) подмостках. Большинство зарубежных зрителей казанских гастролеров составляют престарелые граждане и школьники. Отсюда возникает потребность в музыкальных купюрах (сокращениях) и компактности, простоте сценического решения. Если

это так, то жаль, что театр руководствуется интересами не своих граждан.

В целом же можно сказать, исходя из особенностей оперы, возможностей труппы и задачам, поставленным режиссером-постановщиком, что спектакль удался.

Leitmotiv. – 2010. – № 3. – С. 31–34

ОПЕРА «ДЖАЛИЛЬ» НАЗИБА ЖИГАНОВА: АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И СОВРЕМЕННАЯ ПОСТАНОВКА

Н. Жиганов в оперном творчестве нередко обращался к показу своих современников. Так в 1946 году совместно с поэтом Ахметом Файзи он создал оперу «Поэт», связанную с Мусой Джалилем, с которым Н. Жиганова объединяла личная и творческая дружба (поэт был либреттистом его опер «Алтынчеч» и «Ильдар»). Во время Великой Отечественной войны Джалиль попал в плен. В лагере он занимался инструктажем советских солдат, которых фашисты набирали в восточные легионы для отправки их на фронт для борьбы с вооруженными силами СССР. Однако благодаря советам Джалиля и его друзей эти люди переходили на сторону Советской армии. Фашисты сумели разоблачить группу поэта, и все они были казнены (гильотинированы). В 40-х годах XX века о подвиге Джалиля ничего не знали, более того, он был объявлен предателем за мнимое сотрудничество с фашистами. Поэтому оперу «Поэт» сняли с репертуара театра, хотя имя Мусы в ней не упоминалось. Но в начале 50-х годов XX века опубликовали стихи Джалиля под названием «Моабитские тетради», которые получили большую известность. В тетрадках были записаны произведения поэта, созданные им в военные годы в разных населенных пунктах, а не только в тюрьме немецкого города Моабит, где Джалиль ожидал своей казни. Эти рукописи передал в советское посольство бельгиец Андрэ Тиммерман, который был сокамерником Джалиля. Поэту посмертно присвоили звание Героя Советского Союза. В это время пробудился всеобщий интерес к жизни и творчеству Джалиля. Первыми на его стихи сочинили вокальные произведения композиторы С. Сайдашев (песня «Жырларым» – «Песни мои»), Р. Яхин (вокальный цикл «В Моабитском застенке»). А Н. Жиганов создал

оперу «Джалиль», в которой использовал музыкальный материал оперы «Поэт». В письме от 26 апреля 1953 года композитор делится с писателем А. Файзи (либреттистом оперы «Поэт») своей радостью, вызванной позитивными известиями о Джалиле, и предлагает создать новую оперу о герое: «Дорогой Ахмед! Знаю, что ты не в Москве, работаешь где-то под Москвой, (кажется в Галицыне). Пишу и поздравляю тебя и всех нас за нашего чистого, милого и большого Мусу. У нас сегодня в доме праздник! Праздник у всех, кто любил Мусу, у тех, кто ни на одну минуту не сомневался в чистоте, в преданности, мужестве, таланте нашего Мусы. Я горжусь, что вместе с тобою, не смотря на всех, кто подло мешал нам, попытались создать о нем оперу. Я помню, как зритель (в своей массе) был благодарен нам»¹. В письмах Жиганов рассуждает о том, что можно использовать из оперы «Поэт», например, в одном из посланий есть такие строки: «Дорогой Ахмат! «Спешу» послать тебе письмо после нашей беседы по Поэту. Проиграл всю оперу заново. И знаешь должен признать, что зря театр держал нашу оперу под спудом и запретом. Там очень много интересного, как в тексте, так и в музыке. Сомнение вызывает только первый акт. В первом акте плохой Поэт и не лучше Зайнаб. Ришат и Зиннур также не являются украшением акта. Правда, первая картина всего-навсего экспозиция. Тем не менее такие номера, как колыбельная, ариозо Нияза, ария Зайнаб вполне могут жить и в новой опере»². На начальном этапе работы над оперой «Джалиль» композитор подробно говорит о различных номерах оперы «Поэт», дает им оценку и всячески торопит А. Файзи: «Теперь надо работать, работать, а тебя нет. Надо что-то решить, чтобы мы могли быть часто вместе. Это ведь очень важно. Я бы тебе мог проиграть некоторые места оперы, а это дало бы тебе немало в твоей трудной работе»³. И завершает он это письмо так: «Не болей, не забывай о поэте – О МУСЕ!». Далее идет коротенькая приписка, но содержащая сведения о графике работы Н. Жиганова: «Мой телефон 87-33. Звонить лучше в 12 ночи». Н. Жиганов был вынужден и сам в определенной мере работать над либретто, поскольку А. Файзи находился в другом городе. Так в связи с материалом второй картины оперы он пишет А. Файзи: «Мелодии и «рыбу» посылаю тебе. Надеюсь, что ты оценишь мой талант, когда прочтешь текст...»⁴. В своих письмах (в том числе и в связи с подготовкой оперы «Джалиль» для показа на декаде

татарского искусства в Москве в 1957 году) композитор рассказывает о строении картин, музыкальной стороне отдельных номеров, лейтмотивов.

Опера «Джалиль» оказалась весьма удачной. Это одно из лучших произведений Н. Жиганова (наряду с операми «Алтынчеч» и «Туляк и Су-Слу») и отечественной музыки в целом среди сочинений, посвященных не только современнику, но и Великой Отечественной войне. По мнению музыковедов, исполнителей этой оперы и слушателей Н. Жиганов одним из первых советских композиторов создал в жанре оперы яркий и запоминающийся образ современника, который оказался в сложных жизненных ситуациях (плен, обвинение в предательстве, героическая смерть). Она была поставлена в театре оперы и балета им. М. Джалиля в Казани, в Большом театре в Москве, в Чехии – в национальном театре Праги и в городе Брно. В постановке оперы «Джалиль» в Казани (1957 год) приняли участие Б. Покровский (главный режиссер Большого театра), певцы Н. Даутов и И. Ишбуляков (Джалиль), Г. Сайфуллина и Ф. Тимирова (Жена поэта), Б. Аполлонов и В. Жуков (Андрэ), М. Булатова (Хаят), М. Пантюшин и В. Жарков (полковник Журавлев), У. Альмеев и А. Зайнуллин (лейтенант Канзафаров).

В современной постановке оперы «Джалиль» значительное место занимает чтение стихов поэта, сопровождаемое стучащими звуками метронома. С одной стороны, это несколько притормаживает темп действия спектакля, но с другой – знакомит (особенно молодых зрителей) со стихами Джалиля. Поэтому такое решение постановщика можно считать удачным, т. к., к сожалению, сегодня творчество М. Джалиля знают гораздо хуже, чем в XX веке, когда его произведения входили в программу изучения по литературе в школах СССР. Основанием для такого активного введения фрагментов из поэзии Джалиля в постановочный процесс спектакля явилось, прежде всего, то, что каждая из семи картин оперы имеет не только название, но и эпиграф – строчки из стихов Джалиля, которые удачно отражают главное в каждой картине. И конечно, композитор и А. Файзи включили в текст либретто оперы «Джалиль» много стихотворений поэта. Это помогло создать по-настоящему достоверный образ героя. Стихи Джалиля встречаются в различных ариях, хорах и т. д. Вот некоторые примеры: ария Джалиля «Встречал я песней каждую весну» из 1-й картины (стихотворе-

ние «Песни мои»), хор солдат «Не успел закончиться бой» из 2-й картины (стихотворение «Письмо»), ансамбль пленных из 4-й картины, читающих стихи Джалиля («о Героизме»), ария Джалиля «Прости, Родина!» из 4-й картины («Прости, Родина!»), ария «Не верь!» Джалиля из 4-й картины («Не верь!»), ария Хаят «Дороги – пути» из 5-й картины («Дороги»), начало 6-й картины – обращение Джалиля к мечте («Мечта»), «Сон Джалиля» из 7-й картины («Сон в тюрьме»), заключительная ария Джалиля из 7-й картины («В стране Алман»).

Пожалуй, можно утверждать, что особенно в XXI веке ярко проявилась тенденция ставить оперные и балетные спектакли не так, как их задумал композитор, и как их показывали при его жизни. Режиссеры-постановщики стремятся «осовременить» произведение, видимо, с целью привлечения более широкого круга молодых зрителей. Действие нередко переносится в наше время с соответствующими костюмами и другим антуражем, показывая таким образом, что сюжеты, образы, чувства и поступки героев сценических произведений прошлых лет вечны и типичны для жизни человечества в любую эпоху. В некоторых случаях новизна достигается включением музыки других композиторов, имеющих иногда отношение к сюжету произведения. Весьма существенные изменения произошли и в опере «Джалиль» Н. Г. Жиганова при ее постановке в 2011 году, приуроченной к 100-летию композитора, хотя в ней повествуется о событиях не очень далекого прошлого – о Великой Отечественной войне. Несмотря на то, что с момента анализируемой постановки прошло уже 5 лет, было написано немало рецензий (с ними можно ознакомиться на сайте театра оперы и балета им. М. Джалиля), однако новые документы, обнаруженные в архиве, позволяют вновь завести о ней разговор. Здесь имеется в виду пять писем Н. Жиганова, отправленных из Казани в Москву либреттисту А. Файзи, в период создания оперы «Джалиль» (фрагменты одного из них были ранее процитированы). Эти рукописи хранятся в Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ в фонде указанного писателя. Две из них к тому же были еще продублированы: напечатаны с помощью пишущей машинки. Сравнение машинописного варианта одного из писем с рукописным показало, что видимо, эти письма готовились к изданию, и поэтому в набранном тексте одного из них была сделана

купюра. Убрали фрагмент, в котором Жиганов с иронией пишет об известном литераторе, занимавшем высокий государственный пост и попытавшем подогнать оперу под свои представления. Эти письма, ноты оперы «Джалиль», ее театральные показы при жизни композитора, с которыми он был согласен, дают информацию о том, как автор видел свое произведение. Тому, кто не знает оперу «Джалиль» Жиганова, кто не видел ее прежние спектакли, последняя постановка, осуществленная режиссером М. Панджавидзе в 2011 году, безусловно, понравилась. Она сама по себе зрелищная, с интересной сценографией. Неслучайно члены комиссии из Москвы, отбравшие произведения для выдвижения на премию «Золотая маска», хотели показать в столице именно эту оперу. Специалисты же не могли не заметить определенные моменты в опере «Джалиль», которые претерпели довольно большие изменения в постановке 2011 года. К ним относятся: 1) содержательный и семантический аспекты (имеется в виду трактовка происходящего, сюжетная канва); 2) драматургия (поменялся порядок следования картин, отдельных номеров, последовательность чередования музыкальных эпизодов внутри самих картин и включение в них номеров из разных картин; купюры); 3) оркестровка (предложен другой вариант).

Рассмотрим некоторые отличия современной постановки от предыдущих спектаклей. Так обновление сюжетной стороны оперы оказалось настолько существенной, что это нашло отражение и в театральной программе. Там напечатано: «либретто Ахмеда Файзи в редакции Михаила Панджавидзе». Постановка оперы в целом решена Мих. Панджавидзе в серо-черных тонах. Это касается не только красок сценической постановки, но и подачи событий в другом ракурсе, политических и других реалий советской жизни того времени, порой противоречащих достоверным фактам. Так, например, жена поэта также оказывается в застенках, но уже НКВД, как супруга, обвиненного в предательстве поэта. На самом же деле она осталась на свободе. Сцена елки из 6-й картины, которая по авторскому замыслу происходила в квартире Джалиля, перенесена в госпиталь. В нем оказался раненый Джалилем Канзафаров. Пионеры поздравляют госпитализированных бойцов, салютуют им. Отличается по колориту завершение оперы. Оно выдержано в светлых, теплых тонах. На сцене появляется Джалиль, одетый в военную форму. Он присел на скамейку к жене и дочери,

а затем они все вместе уходят. Несколько мелодраматический оттенок происходящего на сцене усилен лирической концовкой оперы в плане музыки. Здесь звучит ария Джалиля «Прощай, Казань» из первой картины, а потом эту же мелодию подхватывает хор. Такое музыкальное завершение произведения в свое время предложил Жиганову и дирижер Ф. Мансуров, с чем автор согласился. Действительно первоначальный заключительный хор является не самым удачным номером в опере «Джалиль». Больше всего сожалений вызвало постановочное решение 6-й картины. В опере Н. Жиганова она не только самая светлая, но и радостная, т. к. большая ее часть отведена показу встречи Нового года в квартире Джалиля, куда соседки по дому привели своих детей. Она контрастирует музыке других картин не только по эмоциональной окраске, но и по использованным средствам выразительности: ладовым (мажорный колорит), высокой вокальной тесситуре (женский и детский хор), бытовые жанры (марш, вальс, танец женщины с самоваром – фольклорная пляска, встречающаяся при проведении сабантуя). Сам композитор в письме к либреттисту, обсуждая (обдумывая) номера, которые предполагал перенести из оперы «Поэт» в новое произведения, писал по поводу будущей 6-й картины: «Интересна по своей композиции вся картина с елкой. В этой картине очень много оперы, как таковой. Картина, на мой взгляд, должна остаться, при условии некоторой доработки»⁵. События и музыка 6-й картины оперы в какой-то степени косвенно характеризуют личность Мусы Джалиля (являются в какой-то степени косвенной характеристикой). Он был очень жизнерадостным человеком, любящим людей и имеющим много друзей и знакомым. По воспоминаниям его жены Амины⁶ в Москве у них очень часто собирались все татарские писатели, а также некоторые музыканты. Соседи уже не удивлялись, когда и в отсутствие семьи Джалиля, в их комнате ходили посторонние люди, оставляя на столе свои записки.

В связи с изменениями в области драматургии оперы «Джалиль» хотя бы перечислим по порядку музыкальные номера, из которых состоит первая картина в постановке М. Панджавидзе. Звучит следующий материал: хор-вокализ пленных, ария Джалиля «Не верь!» (4-я карт.), ария жены поэта (6-я картина), дуэт Джалиля и его жены «Путь твой суров» (1 карт.), ария Джалиля «Встречал я песней каждую весну» (1-я карт.), танец красноармейца в лагере

(новый вставной эпизод, которого не было в оригинальной версии композитора). Возможно, желание разнообразить музыкальную палитру, выдержанную в суровых тонах, привело к введению танца пленного в бараке под музыку, имитирующую наигрыш курая. Выступление артиста, исполнившего его, сорвало аплодисменты. Однако возникли сомнения: танцевали ли измученные, изможденные люди в фашистских лагерях? Ведь известны рассказы наших солдат о состоянии пленных, которых они освобождали из таких лагерей. Остался также вопрос: откуда была взята музыка этого танца и кто ее автор?

Стремление привлечь зрителей (особенно молодых) на спектакли заставляет режиссеров оперных театров искать самые различные средства. В их числе оказываются нередко чисто внешние, непривычные для театральных подмостков атрибуты предметного мира или природы. В опере «Джалиль» ими стали овчарки, сопровождающие немецких охранников. Одна из них довольно эмоционально реагировала на события, происходящие на сцене, а также и музыку. Собака подвывала, когда пел хор пленных (вокализ), участливо, поскуливая, рванулась к Агади-Джалилю, когда его, избитого фашистами, выбросили из комнаты допроса. Все это в какой-то степени можно считать еще одним доказательством успешности этой оперной музыки Жиганова. Ведь даже представители животного мира не остались равнодушными к ней. Но стоило ли использовать собак? Они все же отвлекали зрителей от сцены и музыки, особенно, когда проходили с охранниками через зрительный зал. Все же выбранные средства хороши тогда, когда усиливают восприятие и понимание музыки.

В некоторых случаях режиссер М. Панджавидзе явно апеллирует к визуальной памяти своих зрителей. Так, например, семантическая трансформация образа безумной женщины с мертвым ребенком на руках – превращение ее в символ смерти повлекли за собой и внешнюю трансформацию облика. Белое одеяние героини, напоминающее ночную рубашку, распущенные волосы вызвали ассоциацию с главным персонажем фильма ужаса «Звонок». Зловещий колорит усилил саркастический смех персонажа. Возможно, на такое изменение образа матери, потерявшей своего ребенка, подвигло последующее микроариизо Джалиля «У скольких матерей вы отняли детей», в котором он гневно клеймит фашистов, несущих

смерть даже детям. Но согласился бы с такой современной трактовкой этого персонажа Н. Жиганов? Сомнительно. В своем письме А. Файзи у него есть такие строки об этой сцене: «За остальные картины, где есть интересные места не надо держаться, правда исключение представляет встреча Нияза с женщиной. Эта сцена одна из кульминаций оперы и, если хочешь знать, – находка наша. Ее надо сохранить, найдя для этой сцены другую “оправу”»⁷. А в другом письме он написал: «Картину женщина с ребенком надо оставить, изменив начало. Это сильная картина!»⁸.

Удивило в современной постановке использование новой оркестровки, предложенной В. Соболевым. Была ли в этом необходимость? Сказать, что композитор не владел навыками оркестрового письма, нельзя: за его плечами учеба в московской консерватории, более того, Н. Жиганов сам вел в аналогичном вузе Казани занятия именно по инструментровке. Некоторые местные музыковеды в своих диссертациях исследовали особенности оркестрового письма Жиганова. В истории музыки известно, что в переложении для такого состава инструменталистов обычно нуждались незавершенные чужие сценические произведения. Но оперу «Джалиль» Н. Жиганов дописал до конца, и это было далеко не первое его произведение в данном жанре.

Запретов на сценическую трактовку театральных произведений, отличающихся от оригинальной версии, на наш взгляд, быть не должно. Как уже говорилось, во всем мире приветствуется новое прочтение оперных и балетных спектаклей, имеющих продолжительную историю сценической жизни. Проблема в отношении татарской музыки заключается в следующем. Если большинство русских и зарубежных опер и балетов можно услышать или увидеть так, как их задумал автор, есть необходимые для этого записи, то этого нельзя сказать по поводу сценических произведений татарских композиторов. Так, в частности, оперу «Джалиль» Н. Жиганова на русском языке только в 1976 году записали на граммофонные пластинки в исполнении солистов Большого театра СССР. Хотя в театре оперы и балета им. М. Джалиля ведут съемку во время показа того или иного спектакля, однако добиться публичного распространения их в виде компакт- или DVD дисков, пока не удается. Может по этой причине таким съемкам не уделяют должного внимания, и записи предыдущих театральных постановок

находятся в крайне плачевном состоянии. Вот это положение давно пора бы уже изменить. Не случайно, один из молодых зрителей, узнав о том, что предложена постановка оперы «Джалиль», отличающаяся от авторского замысла, удивленно, несколько обиженно и даже возмущенно сказал: «А я то думал, что композитор так и задумал эту оперу». Полагаем, нужно создать условия для ознакомления с авторским оригиналом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ф. 101, оп. 3, д. 102, с. 2.

² Там же, с. 12.

³ Там же, с. 13.

⁴ Там же, с. 10.

⁵ Там же, с. 12.

⁶ Жәлилова Ә. Гадилик // Муса турында истәлекләр. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1964. – С. 99.

⁷ Центр письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ф.101, оп. 3, д. 102, с. 12.

⁸ Там же, с. 3.

Музыкальная культура и музейное пространство: Жигановские чтения – 2016: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Казань, 14 октября, 2016 г. Казан. гос. консерватория. – Казань, 2017. – С. 94–102

«МИЛАЯ ХАФИЗА» С. САЙДАШЕВА

(история создания и проблемы современной постановки спектакля)

В годы Великой Отечественной войны музыкальная культура Татарстана продолжала свое развитие. Военные события внесли свои коррективы в контент вербального и музыкального текста произведений композиторов Татарстана, концертную деятельность. С. Сайдашевым в эти годы были созданы песни «Вперед!» и «Когда увидимся» (стихи А. Кутуя), «Вернись с победой» (слова М. Максуда), «Салават» и «Сегодня праздник» (текст Т. Гиззата), «Походная песня» (стихотворение К. Наджми), марш «Родина» в двух вариантах – для духового и симфонического оркестров, а также музыка к спектаклям «Милая Хафиза» и «Священное пору-

чение». Пора военных событий не стимулировала его на создание многочисленных произведений. Причины этого явления кроются в особенностях душевного склада композитора, семейных неурядицах, усугубленных тревогой за сына, ушедшего добровольцем на фронт, проблемах, связанных с работой (а точнее – с ее отсутствием), критике его творчества, начатой накануне войны и продолженной в суровые годы баталий. Особенно непростым в этом плане оказался для С. Сайдашева 1943 год, хотя в это время происходило активное наступление Советской Армии на фронтах, что повлияло на все области жизни, в том числе и культуру. На страницах газеты «Кызыл Татарстан» – ведущего печатного издания республики – зафиксированы различные события в мире музыки, количество которых возросло и стало более разнообразным по сравнению с началом войны. Перечислим некоторые из них, отраженные в хронике и статьях газеты «Кызыл Татарстан». Так в 1943 году сбор средств, полученных от проведения литературно-музыкальных вечеров писателей и исполнителей, а также авторских концертов композиторов С. Сайдашева, М. Латыпова, направили в фонд красноармейцев. Певец У. Альмеев посвятил свой концерт организации танковой колонны «Советский актер». В республике вновь начали проводить культурные мероприятия характерные для спокойного мирного времени: смотры художественной самодеятельности, конференции (например, по национальным театрам РСФСР). Ведущие татарские артисты приняли участие в съемках фильма «Концерт – фронту». В связи с 25-летием Красной Армии были организованы специальные бригады артистов филармонии. В этом же году композиторы в нашей республике продолжали активно работать над сценическими произведениями, в частности, С. Сайдашев – над музыкальной комедией «Милая Хафиза» («Хафизэлэм иркэм»).

Эта комедия – малоизвестное произведение в творчестве С. Сайдашева. Оно редко упоминается в публикациях, посвященных композитору. Уделила внимание ему лишь Ф. Салитова [4, с. 258–263]. Во всех источниках нет указания на состав исполнителей, отсутствует или приведена неточно дата премьеры. Помогают восполнить этот пробел газетные и архивные материалы. Пьеса «Хафизэлэм иркэм» выдающегося татарского драматурга Г. Камала имеет два неполных рукописных варианта 1921–1922 и 1929 годов.

Она неоднократно ставилась на сценах Казани, Астрахани коллективами профессиональных и самодеятельных театров. Жанр пьесы указан в публикациях писателя как комедия, однако в некоторых исследованиях литературоведов, в работах, посвященных С. Сайдашеву ее относят к драме [8, с. 76; 3, с. 124]. Эта пьеса – единственный опыт драматурга в области создания музыкальных произведений. С. Сайдашев обычно работал над музыкой к спектаклям, контактируя с создателями литературного оригинала, но не в данном случае. Г. Камал к моменту создания музыкальной комедии уже покинул этот мир. Но музыканта С. Сайдашева он знал. Композитор Л. Хамиди вспоминал, что в 20-е годы XX века в казанские рестораны «Булгар» и «Амур» приходили слушать музыку писателя Х. Такташ, К. Наджми, Г. Камал и другие. Здесь в концертах, составленных по определенной программе, участвовали С. Сайдашев, А. Ключарев, скрипач М. Юсупов [7, с. 96]. В свою очередь и С. Сайдашев мог видеть премьерный спектакль «Хафизэлэм иркэм», т. к. он приехал в Казань и начал работать в театре как раз в 1922 году.

В период создания музыкальной комедии творчество С. Сайдашева подверглось критике со стороны деятелей искусств, живших за пределами республики. Итоговым в этом плане можно считать совещание в июне 1944 года, в котором приняли участие композиторы и музыковеды из различных регионов России, а также из Казани [6]. Видимо с целью некой защиты композитора от возможных нападков, к работе над музыкой к спектаклю «Милая Хафиза» был привлечен эвакуированный из Ленинграда в Казань профессор М. Юдин. Роль М. Юдина в создании этого спектакля до сих пор не освещена. Можно предположить, исходя из архивных документов, рукописи нот, что он занимался гармонизацией и оркестровкой, что, вероятно, и вызвало после премьерного показа критическое указание на некоторую «разностильность, заключающуюся в расхождении мелодии с гармонией и это естественно, каждый автор имеет свой стиль» [2, с. 3]

Первые упоминания о подготовке спектакля «Милая Хафиза» с музыкой С. Сайдашевым относятся к 1943 году. В анонсе газеты «Красная Татария» отмечали, что пьеса включена в репертуар музыкального ансамбля, недавно организованного при Татарской государственной филармонии. Из приказов, хранящихся в музее

этой организации, известно, что руководителем так называемого «татарского музыкального театрализованного ансамбля» был назначен режиссер С. Валеев-Сулъва. В другом приказе указан список исполнителей премьерного спектакля. Некоторые из этих артистов работали в театре им. Г. Камала, остальные – в филармонии. Премьера музыкальной комедии прошла 23 февраля 1944 года на сцене клуба им. В. Менжинского. По всей видимости, из-за трудностей военного времени, это был единичный показ спектакля. Перед постановкой музыкальной комедии состоялось ее прослушивание и обсуждение, на котором присутствовали 50 человек. На совещании выступили: Я. Агишев (литературовед и педагог, председатель Института литературы, языка и искусства им. Г. Ибрагимова), писатели М. Гали, Т. Гиззат, Г. Иделле, Л. Заляй, композитор А. Ключарев, режиссеры Ш. Сарымсаков и С. Валеев-Сулъва. Замечания, высказанные в то время, и сегодня сохранили свое значение. В качестве недостатков отметили отсутствие новизны в теме пьесы, сходность сюжетных ситуаций с сочинениями других авторов, в частности «Галиябану» М. Файзи (любовный треугольник, где носителем зла стал соперник – сын деревенского богача). Все были единодушны: самое лучшее в прослушанной композиции – музыка С. Сайдашева, и она только выиграла бы с другой литературной основой. Режиссеру С. Валееву-Сулъве посоветовали смелее переделывать пьесу в либретто. Выступающие обратили внимание на проблемы, связанные с исполнителями. Так у Р. Измайловой отметили плохой русский акцент. Абканаевой (сейчас она известна как М. Абканаева-Маматова) предлагали «снять камерность исполнения и приблизить звук к оркестровому и сценическому исполнению» [2, с. 2]. Актера М. Сафина хотели видеть более мужественным в его роли. Еще раз к постановке пьесы «Хафизэлэм иркэм» в театре им. Г. Камала обратилась в 1949 году режиссер К. Тумашева. В ней были задействованы известные музыканты, например, певица З. Басырова и баянистка Р. Ибрагимова. Исследователи татарского режиссерского искусства посчитали эту работу постановщика неудачной [1, с.194].

Показ спектакля «Милая Хафиза» в наши дни (2010 год) состоялся благодаря оперной студии Казанской государственной консерватории (худрук – А. Запарова). Студийцы нередко показывают произведения, давно не идущие на сцене театра оперы и балета

им. М. Джалиля, ставшие раритетными, как и в данном случае. К сожалению, коллектив выступил в Большом концертном зале, не предназначенном для театральных постановок. Отсюда – ограниченные возможности сценического оформления, простота которого особенно была заметна в спектакле «Милая Хафиза». В связи с этим представлением возникли вопросы об отношении постановщика к авторскому тексту драматурга и композитора, т. к. в оригинал были внесены изменения. Они касались, в частности, персонажей пьесы. Неоправданным показалось объединение в одном действующем лице двух героинь: матери Хафизы и держательницы постоянного двора. Из комедии исключили такой персонаж, как красноармейцы. В результате исчезли их хоры и танцы, хорошие по музыке и написанные в любимом Сайдашевым жанре марша. Они привносили собой необходимый эмоциональный, жанровый и темповый контраст. Иначе в произведении возникает лирическое однообразие. Хотя, конечно, текст этих хоров о зорях Октября, заветах Ленина, воспринимается сегодня (особенно молодежью) как архаика. Композитор в определенной мере вернулся в этом произведении к опыту своих ранних спектаклей 20-х годов XX века. Их называли иногда национально-этнографическими из-за использования народных мелодий и воссоздания различных обрядов. Один из фольклорных напевов зачастую становился лейтмотивом спектакля и давал название всему произведению, как и в данном случае – это песня «Хафизэлэм иркэм». Ее мелодия использована в девяти из тридцати двух номеров, опубликованных в клави́ре. Есть в произведении и образец башкирского фольклора – «Сибай кантон». Еще во время предварительного обсуждения спектакля в 1944 году отмечали некоторые отклонения в музыке Сайдашева от татарского фольклора. Так, например, музыка Пляски (№ 9) напоминает русский напев «Барыня». Встречаются мотивы музыки этого народа и в других номерах (Пляска красноармейцев № 26). Музыкальный материал номеров довольно часто повторяется. Может быть, по этой причине, режиссер Ш. Сарымсаков в свое время посоветовал сократить некоторые номера, чтобы выделить лучшие из них.

Студенты консерватории исполнили немало номеров, которых нет в опубликованном клави́ре собрания сочинений С. Сайдашева [6, с. 80–158]. Был привлечен материал из других его композиций.

Среди них, например, песня «Просыпайтесь, нивы!», преподнесенная как ария Карима. Эта светлое и жизнерадостное сочинение не соответствует данному негативному типуажу. Известно, что и сам композитор привлек в музыкальное оформление пьесы свою «Походную песню» в «Песне красноармейцев». Но постановщикам все же необходимо ориентироваться на авторский замысел, а не вводить музыкальный материал из других произведений творца. Проблема воссоздания подлинной авторской композиции упирается в поиск полнотекстового оригинала нот. В упомянутом собрании сочинений С. Сайдашева, по всей видимости, опубликован первоначальный вариант клавира, т. к. в нескольких вокальных номерах отсутствует поэтический текст. Редактор сборников сочинений С. Сайдашева – композитор Р. Еникеев – при публикации клавира взял за основу авторский экземпляр, хранившийся у певца У. Альмеева. Надо было ознакомиться также с рукописью нот спектакля «Милая Хафиза», записанной М. Юдиным (хранится в личном архиве его внучки – преподавателя Казанской государственной консерватории О. Майоровой). Ее предварительный анализ показал некоторые существенные отличия от публикации. Необходимо найти рукописи нот всех произведений С. Сайдашева и издать их в максимально полном виде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсланов М. Татарское режиссерское искусство (1941–1956). – Казань, 1996. – 224 с.
2. Протокол совещания при Татарском отделении ВТО. Архив СТД РТ, ф.7, папка 29.
3. Салих Сайдашев: Материалы и воспоминания. – Казань, 1970. – 127 с.
4. Салитова Ф. Салих Сайдашев. Жизненный и творческий путь. – Казань: Издательство «Бриг», 2011. – 332 с.
5. Стенограмма обсуждения творчества татарских композиторов. НА РТ. Ф. 7057, оп. 1, д. 11.
6. Сәйдәшев С. Әсәрләр: 3 томда. Т. 2. – Казан, 2002. – 232 б.
7. Хамиди Л. Надо изучать народную музыку // Салих Сайдашев: Материалы и воспоминания. – Казань, 1970. – С. 96–98.
8. Ханзафаров Н. Татарская комедия: истоки и развитие. – Казань, 1996. – 268 с.

Материалы Международной научно-практической конференции «XIII Бусыгинские чтения». – Казань, 2020. – С. 256–261

МИРАС: 2-й КОНЦЕРТ

В пятый раз в Казани прошел фестиваль татарской музыки «Мирас», носящий имя Назиба Жиганова, – композитора и первого ректора Казанской государственной консерватории. Надо признать, что это действительно удачный проект в области татарской преимущественно симфонической музыки, предложенный и воплощенный в жизнь благодаря двум организаторам и одновременно практикам в одном лице – дирижеру А. Сладковскому и арт-директору, музыковеду В. Дулат-Алееву. Первый из них обеспечил исполнительские силы фестиваля (оркестр), второй – подбор репертуара, ноты для которого порой приходится искать в архивах. За неделю до концертов выяснилось, что билетов уже нет. Поэтому мой рассказ пойдет только об одном из трех музыкальных вечеров, который удалось посетить. Каждому концерту присвоили название, своего рода девиз. Широкое толкование некоторых из них позволило включить в программу произведения композиторов разных поколений. Особенно это касается второго концерта (18 января), о котором идет речь в этой рецензии.

Все первое отделение концерта и начало второго было отдано на исполнение музыки композиторов старшего поколения. Большинство из них – юбиляры, чьи дни рождения пришлось на прошлый (А. Валиуллин, А. Луппов) и нынешний год (Р. Белялов, А. Монасыпов). Возможно по этой причине включили повтор произведения из 4-го фестиваля «Мирас», а именно – Концерт-каприччио для скрипки с оркестром Р. Белялова. Отметим множественность критерий, положенных в основу отбора произведений в программу данного вечера. Здесь учитывался и молодой возраст композиторов (Л. Абдуллина, И. Камалов, Э. Низамов, Э. Галимова), тематика произведений, нашедшая отражение в их названии (Молодежная увертюра, Юность Камаза), жизнерадостный характер музыки из-за ее стилевой направленности (Концерт-каприччио), причастность к начальному этапу развития какого-либо жанра (симфония А. Валиуллина), юные или молодые адресаты произведений (фрагменты симфонической сюиты С. Зорюковой, финал вокально-симфонической поэмы А. Монасыпова).

Открытием этого фестиваля, «гвоздем» программы его второго музыкального вечера стала симфония А. Валиуллина. В анонсах

(в частности, в интервью с В. Дулат-Алеевым, заметках СМИ), а также в пояснении ведущей концерта внимание обращали на то, что сегодня трудно найти тех, кто слышал и знает это произведение, т. к. оно было создано в 1956 году. Пожалуй, можно сказать, что вряд ли кто вообще хорошо знает творчество композитора, за исключением его песни «Атня», бытующей как народная. Почему сложилась такая ситуация? Аллагияр Гарифуллович прожил короткую жизнь. Ему было всего 48 лет, когда он покинул этот мир. Он недолго занимался творчеством. Сначала Великая Отечественная война отняла у него – участника этой битвы – силы, время и здоровье. А затем надо было получить музыкальное образование. В связи с этим он находился в разъездах: учился в Казани, Ташкенте. Заинтригованная анонсом об этой симфонии, я посмотрела дело А. Валиуллина из фонда музыковеда, первого секретаря СК РТ – З. Хайруллиной, хранящееся в Центре письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова. Дела почти всех композиторов состоят из двух папок: в первую входят публикации о них (чаще всего самой З. Хайруллиной), во вторую – автобиографические материалы и документы творцов, а также ноты произведений. Но в папке А. Валиуллина из этого фонда имеются всего несколько рукописей вокальных произведений интересных тем, что ряд из них написан на слова татарских народных песен, т. е. автор дал свою музыкальную версию народному вербальному тексту. Обычно отмечают, что симфония с успехом была показана на декаде татарского искусства и литературы в Москве в 1957 году. Однако не обошлось без критики со стороны главного редактора журнала «Советская музыка» (современное название «Музыкальная академия») Ю. Корева. Музыка симфонии, исполненная на концерте фестиваля «Мирас», удивила прежде всего своим современным звучанием, хотя в ней есть конечно традиционно решенные разделы (особенно это касается заключения с его длительным клишированным кадансированием). Произведение это оригинальное, своеобразное. Причем, эти качества придают ей именно то, что Ю. Коров отнес к недостаткам симфонии: большое участие медно-духовых инструментов, тематическое развитие. Каждая часть симфонии оказалась разнообразной. Судя по реакции зала, любителям музыки особенно понравилась задорная, светлая, выдержанная в народном духе музыка третьей части (скерцо). Симфония и ее автор, его творчество в целом

(симфоническое, вокальное и камерно-инструментальное, другие виды деятельности) достойны не только отдельного разговора, но и изучения.

В концерте преобладала жизнерадостная музыка. Его подзаголовки – Яшьлек (Молодость), формат мероприятия (фестиваль, основа слова которого – «фест», т. е. праздник), видимо, определили господство такого настроения. И сами произведения имели соответствующие названия. Вот некоторые из них: Праздничная увертюра «Нардуган» Э. Низамова (стихия новогоднего торжества), «Молодежная увертюра» Л. Хайрутдиновой, «Юность Камаза» А. Луппова, «Булгарский танец» Л. Абдуллиной. Пьесе с таким же названием, но для другого исполнительского состава (виолончель и фортепиано) Л. Абдуллина продемонстрировала на концерте камерной музыки фестиваля «Европа-Азия» осенью 2019 года. В связи с этим возникли вопросы. Если это новое произведение, то почему тогда одинаковое название? Если это оркестровка уже имеющегося танца, чем она вызвана: не устроил прежний исполнительский состав или это замысел более крупного сочинения? Творчество Л. Хайрутдиновой с самого начала тяготело к молодежной тематике. Среди таких ее произведений, получивших большую известность, – «Молодежная увертюра». Стремительность, приподнятость звучания в музыке Л. Хайрутдиновой – от комсомольского накала, задора. Так и хочется сказать о героях ее произведения: комсомольцы – беспокойные сердца. Она и сама не утратила подобные качества. Подтверждение тому – прекрасно сыгранный ею фортепианный цикл «На Камских просторах» во время проведения 14-го Международного фестиваля новой музыки «Европа-Азия» в сентябре прошлого года. Менталитет советской эпохи ясно ощущался и в другом аналогичном по жанру произведении концерта. Это – «Юность Камаза» А. Луппова. Фанфарность и громкая динамика в ней нашли проявление в особо усиленном виде, что вызвано, безусловно, темой грандиозных строек Советского Союза: Камаз (строительство завода и города Набережные Челны), БАМ (Байкало-Амурская магистраль). Но есть в увертюре и островки лирики. Брызжащая светом радость в Концерте-каприччио для скрипки с оркестром Р. Белялова связана со стилем эстрадно-джазовой музыки, которой он увлекался. Вряд ли можно согласиться с ведущей второго фестивального вечера с тем, что джазовые эле-

менты в творчестве композитора появились в связи с созданием мюзикла «Джесси Найсленд». Как и сам Концерт-каприччио, так и некоторые другие произведения автора в таком стиле (например, Фольклор-сюита для скрипки и фортепиано) написаны значительно раньше. Сочетание остроумной шутки (скерцозности), игры характерно для этих сочинений (сюда добавим еще и Рапсодию для двух фортепиано). В Концерте-каприччио сначала последовательно следуют две народные мелодии: Яңа сигезле (Новая восьмерка) – танец, движения и напев которого записаны известным хореографом Г. Тагировым в 1952 году в деревне Бизяки РТ и «Апипа». Затем происходит их весьма оригинальный синтез. Эффект каприза (а слово «каприччио» переводится именно так), как говорится, налицо. Хочется отметить игру очень хорошего исполнителя этого произведения Р. Белялова – Адилю Ибушеву. Для меня мастерство скрипача особенно важно в кантилене. И здесь ей все удалось в равной степени: тема лирической народной песни «Тафтиляу» прозвучала проникновенно.

В музыкальном вечере удачно подобранной (с точки зрения восприятия слушателей) оказалась последовательность музыкальных номеров. Несмотря на преобладание сочинений для симфонического оркестра, фанфарной, динамичной и громкой музыки, разнообразие создавалось за счет исполнительских средств (включение финала из вокально-симфонической поэмы А. Монасыпова), произведений с различными солирующими инструментами (скрипка, кыл-кубыз). Единственным номером, в котором выступил певец (баритон Рустем Зарипов), оказалась заключительная часть из вокально-инструментальной поэмы А. Монасыпова «В ритмах Тукая». На татарском языке ее название принято записывать как «Тукай аһәңнәре». Однако в том же упомянутом выше фонде З. Хайруллиной имеется рукопись клавира этого произведения (с дарственной надписью композитора) с другим обозначением: «Тукай ритмнарында». Об этом сочинении различные музыковеды неоднократно высказывались. Однако хотелось бы обратить внимание еще на некоторые особенности финала. Его содержание очень актуально и символично для нашего времени. В 1910 году поэт Г. Тукай написал стихотворение «Молодежь». В нем он, обращаясь к юношам, отметил отсутствие у них сил (которых, видимо, уже и не будет) для свершения дел. Однако спустя два года,

пообщавшись с прогрессивно мыслящими молодыми людьми в Петербурге, он меняет свои взгляды. Под впечатлением от этих встреч Г. Тукай пишет стихотворение «Татарская молодежь», использованное А. Монасыповым в финале поэмы. Композитор переделал произведение поэта. Одну из его строк он повторяет в начале каждого двустушия. Она становится своего рода лейтмотивом 7-й части, в которой выражена надежда и вера на светлое будущее: «Уйдет эта мрачная туча с верхушки гор, прольется дождь». Однако само музыкальное решение поэтического текста – трагическое. Здесь использован ритм пассакальи – траурного шествия. Создается впечатление, что ведущая строка проникнута печальной надеждой, а ее повтор – это своего рода заклинание.

Произведения, показанные на концерте, в той или иной мере можно отнести к программным (за исключением симфонии А. Валиуллина). Скрытая или явная программа помогает как самому композитору при создании сочинения, так и слушателю для понимания замысла творца, облегчает восприятие музыки. Содержание произведений оказалось связано с конкретными событиями из прошлой страны (а когда-то это был непосредственный отклик на происходящее событие, например, строительство Камаза), определенной литературной основой (опера «Сны Батыра», сказка «Алтын каурый»), проведением конкретного праздника (Нардуган), легендой о реально существующим объекте на территории современного Татарстана (Чатыртау). Особенности музыкальных жанров также диктуют свои правила написания произведения. Они порой конкретизированы каким-либо прилагательным, указывающим, например, на его национальную принадлежность (Булгарский танец). Наиболее тесно связанной с литературным сюжетом оказалась Сюита из симфонической сказки «Алтын каурый» («В родном доме», «Побег», «Морская царевна», «Воспоминания о родном доме», «В царстве падишаха») С. Зорюковой. Находящиеся в зале слушатели, даже неискушенные в музыкальном плане, почувствовали ее яркую театральность («она будит фантазию» – высказывание одного из зрителей). Специфика сюиты: короткие по протяженности части с разным музыкальным решением в зависимости от сюжета. Акцент сделан на разнообразии, красочности и характеристичности оркестровки.

В программных произведениях композиторы осознанно или неосознанно апеллируют к аналогичным или близким по тема-

тике произведениям других авторов. Фрагменты, похожие на музыку иных композиторов или стилей, можно было обнаружить и в сочинениях, прозвучавших на данном концерте. Интересно было услышать в увертюре к опере «Сны Батыра» Ильдара Камалова как татарские пентатонические обороты окрашиваются в тона вестерна. В то же время возникли ассоциации и с 5-й симфонией А. Дворжака, написанной, как известно, под впечатлением поездки в США. Невольно вспомнился и А. Каримуллин со своей книгой о вероятном генетическом родстве тюркских языков с индейскими языками Америки. Неизвестно, какой материал будет в дальнейшем в опере И. Камалова, но в увертюре эта связь на музыкальном уровне ощущалась, тем более, что ладовая общность безусловно есть. Отметим, что современные оперы отличаются от произведений этого жанра предшествующих столетий. Они значительно короче по масштабам, меньше действующих лиц, стилевое решение выбрано чаще всего в эстрадном духе. И все же опера пока по-прежнему остается самым большим и сложным жанром музыкального искусства.

Первый концерт фестиваля «Мирас» состоялся 15 января. Этот день принят за дату рождения Назиба Жиганова. В доме-музее композитора собрались почитатели его таланта. Молодые и совсем еще юные музыканты из разных учебных заведений исполнили произведения Н. Жиганова. С первых тактов каждого сочинения было понятно, слышно, что это его музыка. Так же нельзя ошибиться при прослушивании сочинений, например, Р. Яхина. Сейчас же все иначе. Порой кажется, что под тем или иным произведением современного композитора можно поставить любую фамилию и не будет возражений. Возможно понятие о стиле творца – явление, канувшее в лету. Динамика нашей жизни приводит к тому, что фактически творчество сегодня – это эксперименты в области музыки, поиски новых звучаний. Надо произвести впечатление на слушателя, привлечь его внимание разными, порой немзыкальными средствами (особенно это характерно для театров оперы и балета) даже просто для того, чтобы он пришел на концерт. Опять же существует конкуренция между собратями по профессиональному цеху. К одному из таких ярких приемов во втором вечере фестиваля можно отнести использование старинного инструмента кыл-кубыза в Риваяте (тюркский эквивалент слову «легенда») «Чатыр тау» Э. Галимовой.

Невольно пришел на память эпизод из жизни знаменитого оперного композитора Глюка, когда он зазывал публику, указывая в некоторых афишах, что берется сыграть в концерте любое произведение на 26 рюмках, настроенных с помощью воды, налитой в них. Симфоническая легенда «Чатыр тау» создана под впечатлением об одном из живописных мест Азнакаевского района Татарстана, где композитор побывала в фольклорной экспедиции летом прошлого года как ее участник (собиратель-музыковед) и руководитель. Усиленное анонсирование кыл-кубыза в качестве солирующего инструмента в риваяте привело к концентрации внимания преимущественно на нем. Но не надо забывать, что приемы исполнения, инструменты и многое другое в канве произведений – это только средство достижения художественного эффекта, воплощения необходимого замысла, но не конечная цель и результат. Такой акцент на инструменте уместен при исполнении фольклорной музыки. Поэтому от прослушивания риваята осталось двойственное впечатление. Задача привлечения внимания к фольклорному инструменту вроде бы успешно выполнена. Но музыка, ее замысел остались в тени. Вслушивание в звучание кыл-кубыза отвлекло от ее целостного восприятия. Между тем, лишь риваят наряду с финалом поэмы А. Монасыпова оказались в концерте драматическими сочинениями. Само звучание кыл-кубыза не произвело должного впечатления, не оправдало радужных ожиданий. У него есть свои достоинства в виде своеобразной окраски, низкого тембра. Однако нормально он звучал лишь в отдельных фрагментах, связанных с кантиленой или тремоло. В других местах его едва было слышно, а нестройное звучание в самом начале произведения просто покорило. На этом инструменте играла скрипачка Дина Закирова, известная многим, пожалуй, не столько по работе в оркестре театра им. Г. Камала или за звание лауреата Всероссийского конкурса, а в связи с участием в ансамбле телепередачи «Давай-ка споем» (Жырлык эле). Ей, наверно, было сложно выступать с кыл-кубызом, ведь в данном случае на нем удобней играть было бы виолончелисту, привыкшему к вертикальному положению своего инструмента. Многие старинные инструменты уже ушли из быта татарского народа. Поэтому при их воссоздании, реконструкции необходимо достоверное обоснование. В связи с этим желательнее привлечь к такому делу как можно более широкий круг любителей фольклора, собирателей из числа

руководителей и участников ансамблей народной музыки. Много инструментов, например, находил и привозил из деревень руководитель ансамбля «Сорнай» Р. Гилязов. Стоит активней вести поиск описания старинных инструментов татарского народа в трудах зарубежных ученых. Есть в некоторых их работах примеры картинок кыл-кубыза с указанием точных замеров всех сторон корпуса инструмента. Представители других народов России (например, Кабардино-Балкарии) считают, что дано рассмотрение кыл-кубыза, принадлежащего им. Однако подпись на немецком языке под одной из картинок гласит: татарский музыкальный инструмент. Хотя, как известно, многие народы в России до революции 1917 года называли татарами. Подводя итог разговору о риваяте «Чатыр тау», отметим, что примеры использования народных инструментов (например, курая) в татарской симфонической музыке уже были. Но пока приходится констатировать, что идея включения национальных народных инструментов в канву симфонического оркестра не совсем удачна. Они уступают профессиональным по динамике, техническим возможностям и качеству звучания.

В заключении рецензии отмечу, что необходимо издавать компакт-диски фестивальных сочинений «Мираса». Проблема отсутствия записей татарской музыки продолжает по-прежнему остро стоять. К тому же не хотелось, чтобы все опять свелось к единичным фактам исполнения отдельных сочинений. Желательно также оформить произведение С. Зорюковой в виде анимационного фильма. Возможность исполнения его с костюмами (как когда-то на премьере), тем более целиком, и в дальнейшем вряд ли удастся.

P.S. Неожиданно обнаружила для себя, что впервые написала о музыкантах, с которыми непосредственно контактировала в профессиональной деятельности в период преподавания в Казанском музыкальном колледже им. И. В. Аухадеева. Среди них: коллега (С. Зорюкова) и бывшие студенты этого учебного заведения, посещавшие и мои занятия (Л. Абдуллина, И. Камалов, Э. Галимова, А. Кашаев). Сокурсники А. Кашаева при встрече с гордостью сообщают о его карьерном росте: блестящее завершение обучения в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, работа в качестве дирижера Большого театра России. Его дирижерским искусством и на этом концерте публика осталась весьма довольной.

БАШМАГЫМ: РЕМЕЙК

(к 110-летию со дня рождения Дж. Файзи)

2020-й год – юбилейный для тех людей, чьи даты рождения оканчиваются на цифры «ноль» и «пять». Среди творческой интеллигенции Татарстана, например, композиторов много таких деятелей. Назову только некоторых из них (в алфавитном порядке) с «нулевыми» окончаниями годов рождения: Э. Бакиров, Р. Белялов, Р. Гатауллин, Л. Мавлиева, С. Сайдашев, Ш. Тимербулатов, Б. Трубин, З. Хабибуллин, И. Шамсутдинов, Дж. Файзи. Большинство из них уже покинуло этот мир и не смогут лично предпринять какие-то действия для празднования своего юбилея, да и нынешняя ситуация поменяла многие планы. Но все же надо бы постараться отдать им дань памяти. Что касается Дж. Файзи, о музыке которого идет речь в этой рецензии, то музей татарской книги успел провести вечер, посвященный этому композитору, а Оперная студия Казанской консерватории готовила постановку спектакля «Ходжа Насреддин».

У Дж. Файзи есть разные, весьма популярные произведения. Среди них прежде всего назовем несколько песен: «Урман кызы» («Лесная девушка»), «Бэйрэм бүген» («Сегодня праздник»), «Гөлшәһидә жыры» («Песня Гульшагиды), которая связана с романом «Белые цветы» Абсалямова, «Гайнавал жыры» (песня Гайнавал из спектакля «Потоки»), но особую известность он получил благодаря «Башмагым» («Башмачки») – первой музыкальной комедии в татарской культуре и в творчестве самого композитора. Из созданных им трех произведений этого жанра (кроме названной это еще и «Акчарлаклар», «Идел буенда»), она оказалась самой удачной, имеющей долгую сценическую жизнь. Спустя 22 года после ее премьеры (в 1964 году) в печати сообщили, что она выдержала уже 700 постановок. Либреттистом «Башмачков» стал известный драматург Т. Гиззат. Он, воспользовавшись одноименной пьесой башкирского писателя и самодеятельного композитора Х. Ибрагимова, создал свое музыкально-театральное произведение. Х. Ибрагимов обратился к сюжету народной песни «Башмагым»: в ней девушка просит юношу вернуть башмачки, за пропажу которых ее бранят родители. Отметим, что и после создания произведения Дж. Файзи пьесу Х. Ибрагимова в Татарстане продолжали ставить, во всяком

случае вплоть до конца 70-х годов XX века, причем порой силами самодельных коллективов (например, в Набережных Челнах).

Несмотря на то, что музыкальная комедия Дж. Файзи создавалась в трудный для нашей страны период Великой Отечественной войны композитор довольно быстро завершил работу над своим детищем, вероятно и потому, что привлек многочисленные напевы татарских народных песен, используя их целиком (в измененном или близком к оригиналу варианте) или в виде отдельных оборотов. Были выбраны преимущественно такие песни, которые придают динамичность спектаклю: подвижные по темпу, небольшие по масштабу и простые в мелодическом отношении. Возможно, что обратиться к народным песням Дж. Файзи подтолкнул замысел Х. Ибрагимова, т. к. тот отметил в своей пьесе названия народных песен, которые должны исполнять персонажи по ходу действия. Из намеченных им песен в комедии Дж. Файзи остались две: «Башмагым» (лейтмотив не только украденных башмачков, но и всего спектакля), а также «Жизнэкэй» («Зятек»). Премьеру спектакля «Башмагым» осуществили силами музыкантов оперного театра Казани 1-го марта 1942 года. Позднее, помимо Казани комедию поставили на театральных подмостках других городов (Киев, Харьков, Свердловск, Ташкент, Фрунзе, Омск, Улан-Удэ) и на разных языках. Часто она звучала по Всесоюзному радио. Спектакль транслировали по радиовещанию на русском и некоторых европейских языках на соответствующие страны (на мой взгляд, интересная информация, которой до сих пор почему-то не уделили должного внимания). На комплекте из двух пластинок фирмы «Мелодия» есть запись этого произведения в исполнении артистов Московского театра оперетты и театра им. Станиславского и Немировича-Данченко (монтаж 1953 года) на русском языке. Среди солистов: В. Канделаки, Н. Рубан, Л. Исаева и другие. В 1974 году осуществлена запись фрагментов комедии театра оперы и балета им. М. Джалиля фактически в исполнении премьерного состава певцов спектакля военных лет: Ф. Насретдинов (Галимжан), Ш. Кутдусова (Сарвар), М. Рахманкулова (Джихан), А. Сайфутдинов (Зия Гафуров). С этими раритетными пластинками в нашем городе можно ознакомиться в отделе искусств Национальной библиотеки РТ. К сожалению, на более современных звуковых носителях – компакт-дисках – представлены

единичные номера музыкальной комедии (в т. ч. и в фонохрестоматии, выпущенной для учебных целей Министерством культуры РТ), а записей спектакля целиком, имеющиеся в радиофонде, в свободном доступе нет. Пора бы выложить в интернет произведения татарских композиторов, тем более, что оцифровка этого фонда была сделана за счет специально выделенных государственных средств. Надо дать возможность профессионалам и любителям музыки слышать сочинения и исполнителей разных лет, чтобы знать татарскую музыкальную культуру. В 1965 году в Москве был издан клир с текстом на русском языке, ставший библиографической редкостью. С тех пор он не переиздавался, а на татарском языке ноты до сих пор не опубликованы. Поэтому возникает немало проблем в учебном процессе, а также при постановке комедии коллективами не из оперного театра, т. к. в его библиотеке есть рукопись произведения на татарском языке.

В связи с юбилеем Дж. Файзи хотелось посмотреть, где и как сегодня исполняют его главное детище – музыкальную комедию «Башмагым» («Башмачки»). Оригинал в последний раз, видимо, поставила в 2010 году Оперная студия нашей консерватории со своими студентами, а сегодня уже известными певцами (А. Исламов, Ф. Кагиров, А. Хайри, И. Хузина). Переделанный же вариант «Башмачков» сегодня находится в репертуаре двух культурно-зрелищных учреждений: в Татарском государственном театре драмы и комедии им. К. Тинчурина и Казанском татарском государственном театре им. Г. Кариева. Так получилось, что разговор сегодня пойдет только о спектакле под названием «Башмагым – jazz» тинчуринского театра. Он в анонсах по-прежнему указан как премьерный, т. к. впервые был поставлен летом прошлого года и успели показать небольшое количество представлений. Рецензии на спектакль опубликованы, но на его музыкальную часть стоило бы обратить большее внимание, тем более, что реакции музыковедов пока еще последовало.

Даже если в городе была бы постановка музыкальной комедии Дж. Файзи в своем оригинальном виде, спектакль «Башмагым – jazz» все равно может успешно продолжать оставаться в репертуаре тинчуринского театра прежде всего благодаря его музыкальной составляющей. В афише, программе представления «Башмагым – jazz» указаны его музыкальные особенности: стилевые (джаз)

и жанровые (мюзикл). Молодой композитор Ильяс Камалов, выступивший в качестве аранжировщика и дирижера, представил эстрадную версию сочинения Дж. Файзи с корректным отношением к оригиналу особенно в начальном акте спектакля. Во 2-м же действии оказалось меньше музыкальных номеров, а имеющиеся подверглись довольно значительным изменениям. Это касается, например, заключительного дуэта главных героев, ариозо Галимджана, которое в начале спектакля и было спето более точно и приближенно по мелодике к оригиналу. Но самое главное, несмотря на иное стилевое решение, в своей работе И. Камалов сумел сохранить «моц», – глубинную национальную суть, дух татарской музыки. Ставить или аранжировать сегодня музыкальное произведение для драматических театров – большая проблема. Комедия Дж. Файзи рассчитана на вокалистов театра оперы и балета. В ней большое количество музыкальных номеров для вокала соло, хоровых и ансамблевых. Артисты оперного театра – это профессиональные певцы, получившие соответствующее специальное образование. Хотя в истории постановок этой музыкальной комедии были случаи исполнения ее силами самодеятельных коллективов, причем даже на ответственном показе в Москве во время проведения декады татарского искусства и литературы в 1957 году, но все же надо констатировать, что в немусыкальных театрах, исполнителей соответствующей квалификации (за редким исключением) нет. Когда оперный театр в Казани еще не открылся, то профессиональные вокалисты работали в составе театров драмы и комедии. Ряд известных татарских певцов прошлого, вошедших в труппу указанных театров, учились в Казанском театральном техникуме, где давали хорошую певческую подготовку, например, Г. Кайбицкая, С. Садыкова, У. Альмеев. Но с течением времени таких артистов в театрах на постоянной основе становилось все меньше. А в нынешних труппах только единицы обладают хорошим вокалом и культурой пения. Такое же положение и в современном театре им. К. Тинчурина. Но несмотря на проблемы с исполнительскими кадрами И. Камалов справился со своей музыкальной задачей. В то же время отметим, что в театре сегодня есть свой молодежный оркестр (его правильней назвать ансамблем, исходя из количества инструментов), который занимает половину оркестровой ямы. Во многом благодаря именно ему создана эстрадно-джазовая

атмосфера спектакля. Ее атрибуты проявились в привлечении не только в ансамбль, но и в виде соло на театральной сцене инструмента, считающегося одним из основных в джазовой и эстрадной музыке, – саксофона (отметим хорошего исполнителя). Возросла роль хореографических номеров и эпизодов в ритмах различных танцев (рок-н-ролл, танго) и, соответственно, ударной установки. Танцевать приходится всем персонажам. Большая динамичность спектакля в этом плане – дополнительная нагрузка для актеров. Артист в роли Карима (Р. Шамсутдинов) особенно поразил своей энергичностью, подвижностью, что было удивительно для возраста персонажа и, отчасти, самого артиста (а вернее, его комплекции). Он ловко танцевал.

Инструментальному ансамблю поручили исполнение фрагментов и не из музыки Дж. Файзи: отдельные одноголосные начальные фразы (бис, гимн России), шумовые эффекты, часто ритмически организованные. Среди последних интересным, остроумным показалось оформление сцены со стуком стульев, которые принесли друзья Галимзяна. Можно только посетовать, что в постановке мюзикла нет дивертисмента из 3-го действия музыкальной комедии Дж. Файзи. Впрочем, из этой сюиты давно уже и в постановках оперного театра включали только пару номеров, о чем с сожалением в личной беседе с автором этой рецензии говорили инструменталисты старшего поколения, в частности, представитель известной династии музыкантов (и не только) Казани – Рудольф Бренинг. Если бы И. Камалову и другим оркестрантам удалось послушать хотя бы Адажио из дивертисмента в записи прекрасного скрипача Г. Ходжаева (фонд радиокомитета Татарстана), возможно они постарались бы включить эту замечательную музыку в спектакль.

«Башмагым – jazz» – это ремейк музыкальной комедии Дж. Файзи. Уже сложился стереотип в сознании многих реципиентов связывать этот термин исключительно с кинопродукцией. Однако данное понятие относится и к музыке. В случае с «Башмачками» Дж. Файзи здесь действительно имеет место переделка (перевод слова «ремейк») произведения в соответствии с канонами этого явления. Представлена новая версия музыкальной комедии с ее видоизменением, добавлением характеристик в соответствии с трактовкой создателями спектакля. Новое и актуальное содержа-

ние, но «с оглядкой» на оригинал, традиционно вводимое в «ремейковые» сочинения, проявилось прежде всего в сохранении основной темы пьесы Т. Гиззата – Дж. Файзи: любовь – главная ценность, за нее надо бороться. Напомним сюжет пьесы Т. Гиззата. Галимжан – студент (в клавире – молодой человек, окончивший учительскую школу), влюбленный в Сарвар (младшую дочь казанского купца Карим-бая), забирает башмачки, являющиеся подарком старого жениха Зия Гафурова, чтобы отсрочить свадьбу. Отец настаивает на браке, т. к. задолжал сибирскому купцу большие деньги. С помощью хитроумной старушки Джихан Галимжану удается жениться на Сарвар. Сегодня эта тема не утратила своей актуальности. В спектакле театра им. К. Тинчурина действие происходит в СССР. В связи с этим возникла некоторая неувязка. Отец главной героини по-прежнему настаивает на браке с Зией Гафуровым, т. к. тот очень состоятельный человек (в данной постановке – председатель Татпотребсоюза), а потому – не стареющий («такие люди не стареют», – выражение Карима), хотя в советское время родители в этом вопросе уже перестали «давить» на своих детей. Если с исторической точки зрения внимательно рассматривать некоторые сценические костюмы и аксессуары актеров, то временной диапазон рамок спектакля оказывается довольно большим: конец 40-х – начало 70-х годов XX века. Факты, подтверждающие это вывод: пестрый, яркий разноцветный вид одеяния друзей Галимзяна (характерно для движения стиляг 2-й половины 40-х годов XX века), юбки солнце-клевш подруг Сарвар (60-е годы), парики (мода на них возникла в нашей стране в 70-е годы, вспомним фильмы «Романс о влюбленных», «Иван Васильевич меняет профессию»). Экипировка в мюзикле играет большую роль. Она как лакмусовая бумажка, выступает в качестве указателя маски героя. Так, например, Карим – состоятельный человек – одет в костюм советского чиновника 50-х годов XX века, а его жена Фахрия напоминает пуделя своей одеждой и поведением (она даже твякнула в какой-то момент действия для пущей убедительности). Такой домашней собачонке можно дать и под зад, чтоб живее шевелилась, выполняла команды, что и происходит в спектакле, правда, бесконтактно. В постановке есть приметы многих периодов минувшего и, отчасти, нынешнего века, что дает возможность заинтересовать и привлечь в театр разновозрастного зрителя. Особую динамичность,

экспромтную неожиданность постановочной и музыкальной части (особенно в первом действии) придает насыщенность всевозможными фишками, имеющим символическое значение. Они большей частью заимствованы из других зрелищных и музыкальных явлений, в основном, кинопродукции (фильмы, мультфильмы) вплоть до имитации приемов замедленной съемки. Чтобы разобраться в этом детально (особенно в плане режиссерского решения), потребуется значительное время. В связи с этим начинаешь понимать какую кропотливую работу проделали создатели спектакля. Эти фишки часто построены на аллюзиях, апеллируют к различным ассоциациям. Включенные в контекст действия они усиливают, как правило, комедийный оттенок, а порой и напоминают об актуальных проблемах современности, в частности, языковых. Например, фраза: «Я не ел шесть дней» Кисы Воробьянинова из фильма «12 стульев», вложенная в уста Фахрии (жены Карима), сопровождается репликой ее мужа: «говори по-русски, все равно они (т. е. зрители) по-татарски не понимают».

В разговоре о постановке музыкальной комедии Дж. Файзи приходится сравнивать предложенную версию с оригиналом и в первую очередь обрисовку и положение персонажей. В соответствии с жанром ремейка они все подверглись различной степени изменениям. Предварительно отмечу, что деление на главные и второстепенные персонажи в музыкальных и литературных произведениях несколько отличаются. В первом случае критерием является количество и качество (разнообразие) номеров (прежде всего сольных) в партии героя, а не только его постоянное присутствие и даже участие в сценах. В этом плане основными героями в произведении Дж. Файзи являются Сарвар, Галимзян и Джихан. У других персонажей (Карим, Зия Гафуров, сыщики) – сольный номер сочинен только в одном жанре – куплеты. Но несмотря на такое количественное и качественное распределение музыкального материала второстепенные персонажи тоже яркие и запоминающиеся. В их сольных номерах в произведении Дж. Файзи есть особенность, которая почти отсутствует в музыкальной части мюзикла, а именно: комедийность. Хотя слово «мюзикл» и переводят как «музыкальная комедия», однако комическое начало в нем (имеется в виду спектакль «Башмагым – jazz») находит проявление в разговорной части. Исключение составляет номер, отсутствующий

щий у Дж. Файзи: Карим напевает на мелодию народной песни «Күбәләгем» («Бабочка») слово (слоги?) «увотя, увотя». Сюда же можно отнести номер друзей Галимзяна, когда один из них выбивается из общей массы, исполняя фальцетом в высоком регистре известную музыкальную фразу из зарубежного мультфильма. Такой прием нередко встречается в разных представлениях, вспомним хотя бы песню стражников из мультфильма «Бременские музыканты» с сияющим голосом солиста («Ох, рано, встает охрана»). В музыкальной же комедии Дж. Файзи куплеты З. Гафурова (у него их один) и сыщиков (особенно первый) вызывали смех даже при «слепом» прослушивании в аудиозаписи без видеоряда, когда слушатели не знали татарского языка! Срабатывал комплекс средств, одним из важных компонентов которых являлся голос исполнителя. Фактически указание на тембр певца в национальных спектаклях приведен только в «Словаре музыкально-сценических произведений татарских композиторов» Ю. Н. Исанбет и то – только премьерных постановок. Там голос З. Гафурова, например, обозначен как тенор. Однако в последующих постановках музыкальной комедии выступали преимущественно обладатели низких мужских голосов – басы и баритоны. Тип такого голоса был выбран неслучайно. Распределение партии голосов (во всяком случае, в оперном произведении) обычно не происходит произвольно. Есть критерии, по которым их выбирали. К ним относится, прежде всего, возраст персонажа: чем моложе герой – тем выше тесситура его голоса. То, что у З. Гафурова во многих постановках музыкальной комедии Дж. Файзи был бас – подтверждало его солидный возраст и положение в обществе (напомню – богатый сибирский купец), обрисовывало внешние данные (габариты тела) – громоздкий, грузный. Поэтому его куплеты пели приемом нон легато (отрывисто), даже маркато, т. е. подчеркнуто отделяя каждый слог-звук, в умеренном темпе. Самый яркий комический эффект возникал в припеве, где появляется путаница в тексте (герой мечтает о четвертой жене) и пение прерывается, сменяется на возглас. Комическое создавалось из-за снижения образа: солидный человек, солидный голос – и вдруг заплетается язык из-за того, что он находится навеселе. Низкие мужские голоса редко встречаются среди татарских певцов. По этой причине, видимо, исполнитель этой роли в мюзикле тоже тенор и этих куплетов в его партии нет.

В ремейке слишком большое внимание, на наш взгляд, уделено сыщикам. Заметно, что центральную комедийную часть в спектакле возложили на большую сцену с этими второстепенными персонажами, не занимающих ни в пьесе Т. Гиззата, ни в музыкальной комедии Дж. Файзи значительного места. Откровенно говоря, сцена с ними показалась затянутой. У них, как и у других героев мюзикла, своя экипировка, соответствующая профессиональной принадлежности. У всех персонажей в мюзикле есть в этом плане свои прообразы, о которых уже немного было сказано. Мне показалось, что одежда сыщиков – черные длинные блестящие плащи и очки – напоминала одеяние некоторых героев фильма «Матрица». Но, возможно, режиссер ориентировался на другие типажи. В музыкальном плане смешнее и интереснее было исполнение сыщиков (особенно 1-го куплета) в записях прошлых лет. В справочнике Ю. Исанбет их партии отмечены, как тенор и бас. Такая разница в голосах несколько удивительна, т. к. они поют в унисон. В одной из имеющихся в распоряжении автора этой рецензии записей прошлого тембр обоих исполнителей можно определить, как характерный тенор. Они смешно (гнусаво) пели в нос, изображая свою простуженность. Издержки профессии: в любую погоду выслеживают кого-то. В мюзикле это сопутствующее заболевание показано через хриплость голоса. Но комического эффекта она не произвела.

Среди главных героев самая насыщенная в музыкальном плане в произведении Дж. Файзи – это партия Сарвар. И вот как раз на ее роль приглашена солистка со стороны – Гульнара Байназарова – артистка татарской государственной филармонии им. Г. Тукая, лауреат Всероссийских и Международных конкурсов. Она превосходит всех участников спектакля по вокальным данным, в т. ч. и своего мужа Ильнура Байназарова (Галимзян) – еще одного обладателя профессионального вокального образования (в отличие от остальных участников действия). Личностные качества исполнителя тоже важны при исполнении партии. Неслучайно, например, Х. Бигичев вскоре после назначения его на роль Галимзяна сам от нее отказался, т. к. постепенно выяснилось, что его творческой индивидуальности и складу личности ближе драматические образы. Зато У. Альмеев (один из исполнителей премьерного военного спектакля) даже будучи в почтенном возрасте преобразался, выступая на концертах с куплетами Галимзяна. Он весело поблескивал глаза-

ми, пританцовывал, буквально «зажигая» зал. Сказалась, видимо, не только выучка актерскому ремеслу в театральном техникуме, но и свойства его личности. Сохранились, например, воспоминания о годах учебы в Татарской оперной студии при Московской консерватории (30-е годы XX века), когда многие студенты перед ответственными экзаменами волновались, находились в напряженном состоянии, а У. Альмеев вместе с С. Садыковой как ни в чем не бывало вели веселую беседу, смеялись.

Сложной в вокальном плане оказалась партия Джихан для ее исполнителя (Л. Махмутова). Если у создателей «Башмагым» (Дж. Файзи и Т. Гиззата) она записана как карчык (старушка), то в данном случае здесь апа (тетя), дама значительно более молодая. По манере поведения, голосу, отчасти экипировке она напомнила Елену Степаненко (экс-супругу известного артиста эстрады Е. Петросяна) с ее бойкими репризами. Вокального голоса у артистки роли Джихан нет, в некоторых моментах она почти совсем не поет, а проговаривает: такой своеобразный рэп получался, но высотно с оркестром не расходилась. В ее партии можно было обнаружить и некие другие свойства эстрадной музыки, например, снэп-музыки в виде прищелкивания пальцами (на словах «думай, Джихан, думай, Джихан»). Таким исполнителям (не сильным в сольном отношении) в спектакле есть два вида помощи: группы поддержки (подруги Сарвар и введенные в мюзикл друзья Галимзяна), которые им подпевают и таким дублированием усиливают основной голос, а также включением инструментальных проигрышей обычно танцевального плана между проведением вокальной темы и в конце номера.

Так получилось, что первое отделение мюзикла удалось посмотреть дважды: 15 января и 18 февраля. Заметила некоторые отличия в звучании музыки и сценическом решении, причем в лучшую сторону. Видимо, спектакль не застывшее явление, небольшие обновления в нем происходят, и этот момент можно расценивать как положительное явление. Желательно, чтобы музыкальная комедия Дж. Файзи все же ставилась в нашем городе в своем оригинальном авторском варианте или хотя бы была возможность в таком виде услышать ее целиком в записи.

*Звезда Поволжья. – 2020. – 28 мая (№ 28);
4 июня (№ 29); 11 июня (№ 30)*

VI. НАУЧНЫЕ И УЧЕБНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ. АРХИВЫ

Статьи. Рецензии. Заметки

«Я ВСПОМИНАЮ ТО ВРЕМЯ...»

(Казанское музыкальное училище в годы учебы в нем
Назиба Жиганова)

В последнее время открылись новые архивные материалы, касающиеся биографии Н. Г. Жиганова. Многие в ней тесно связано с очень интересным, хотя и сложным, драматичным периодом жизни училища, когда в нем обучался и в дальнейшем уже преподавал Назиб Гаязович.

Он получал образование в Казанском музыкальном училище в 1928–1931 годах. В первые годы его обучения оно называлось Казанским восточным музыкальным техникумом, а затем – Татарским техникумом искусств. В своем заявлении в приемочную комиссию (так именовали тогда приемную комиссию) на вопрос: «Кем командирован?» – он ответил, что приехал самостоятельно (напомню: из далекого Уральска). Позднее, вспоминая свое прибытие в наш город, Н. Г. Жиганов говорил: «В 1928 году я приехал в Казань, не имея никакой профессиональной подготовки, но испытывая неодолимое желание учиться музыке. В течение одной зимы, занимаясь со мной ежедневно, преподаватель по классу фортепиано Нина Александровна Шевалина сумела подготовить меня к поступлению в техникум. Сегодня с чувством глубокой благодарности я думаю о своей первой учительнице и считаю, что именно она заложила основы моей будущей деятельности. Позже Нина Александровна передала меня профессору Марии Александровне

Пятницкой, в классе которой я продолжил развитие своих пианистических навыков»¹.

Все выпускники музыкального училища, люди разных характеров и судеб, с большой теплотой отзываются о годах своего учения. Эти воспоминания объединяют прекрасные педагоги, любовь к музыке, интересная жизнь в училище. О том же говорил и Н. Жиганов: «Казанскому музыкальному училищу я обязан своим начальным музыкальным образованием. С волнением и теплотой я вспоминаю то время и своих замечательных педагогов, под руководством которых я делал свои первые шаги в большой музыке»².

Кипучей и деятельной натуре Н. Жиганова до всего было дело. Помимо фортепиано он учился играть на виолончели, фаготе. Но его интересовали не только музыкальные занятия: «В годы моей учебы в техникуме комсомольская жизнь была очень насыщенной. Я активно “вторгся” в общественную работу. Был секретарем комсомольской организации, ездил в составе агитбригады по районам Татарии, участвовал в различных концертах и вечерах»³.

Музыкальное образование в ту пору не было очень доступным. После революции 1917 года на протяжении нескольких десятков лет за обучение в Казанском музыкальном училище, как и прежде, требовалось платить. Правда, это не касалось тех, кто находился в тяжелых материальных условиях, прежде всего сирот – Н. Жиганова, З. Хабибуллина, Х. Фазлуллина и других учащихся. Порой создавалась парадоксальная ситуация: одни и те же учащиеся оплачивали свое обучение и одновременно получали стипендию как хорошо успевающие. Но занятия на дополнительном инструменте даже для малоимущих были платными. В заявлении в президиум Казанского восточного музыкального техникума Назиб Жиганов пишет: «Прошу дать возможность учиться на виолончели помимо моей специальности (рояль). Денег за обучение платить не придется, т. к. Рувим Львович (Поляков. – Г. Ю.) будет учить меня бесплатно. Вопрос лишь за инструментом. Инструмент в техникуме есть»⁴. На это заявление была наложена следующая резолюция: «Инструмент можно выдать, но об официальном зачислении не может быть и речи»⁵. Рувима Львовича Полякова, многолетнего директора Детской музыкальной школы № 1, до сих пор помнят многие музыканты в Татарстане и за его пределами.

О его необыкновенной доброте, человечности можно судить и по отношению замечательного педагога к этому заявлению Н. Г. Жиганова.

В музыкальном училище всегда было нелегко учиться, уж очень большая здесь нагрузка. Между тем Н. Жиганов, Ф. Яруллин, З. Хабибуллин, М. Ширинский и другие учащиеся в период учебы работали, да еще в нескольких местах – радиокомитете, театрах в качестве музыкантов. Как же они со всем справлялись? Н. Жиганов объяснял это тем, что спал всего три-четыре часа в сутки. Работать побуждала большей частью не жажда деятельности, а сложное материальное положение. Вот строки из нескольких заявлений учащихся, в которых они просят принять их в общежитие и выдать денежное пособие (Н. Жиганов: «ибо я круглый сирота и положение мое очень скверное»)⁶, оплатить частично отъезд к родным и перенести в связи с этим зачеты на осень (М. Ширинский: «так как не могу больше существовать»; «не хочу умирать голодной смертью»)⁷. Другие обращались за разрешением устроиться на работу (З. Хабибуллин: «так как крайняя материальная необеспеченность»)⁸ или даже просили отчислить их из техникума (Х. Губайдуллин: «стипендия в 10 рублей не дает возможность заниматься, приходится искать заработок»)⁹. Из этих заявлений – свидетельств трудностей того времени мы узнаем и о многом другом, например, о появлении новых творческих коллективов, в которых собираются работать учащиеся, об особенностях концертной жизни. Необычным показалось то, что концерты начинались «в 8½ часов вечера» (так в оригинале), а работа – в 21:00 (например, в секстете татарской музыки радиостудии, куда устроились З. Хабибуллин, М. Ширинский). В радиокомитете работали многие учащиеся, и педагоги музыкального техникума: здания обоих учреждений располагались недалеко друг от друга, основные музыкальные кадры находились в училище, где был создан «отдел по подготовке радиомузруков для радиоузлов»¹⁰.

Обстановка в музыкальном училище с конца 1920-х годов становится все более напряженной. Дают о себе знать политическая ситуация того времени, идейные установки Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ). Сейчас об этой организации мы узнаем из спокойных по тону работ современных музыковедов, но стоит хотя бы перечитать изданную в Москве в 1931 году брошюру

Л. Лебединского «Новый этап борьбы на музыкальном фронте», и ошеломят ярость отпора, выражения, которыми рапповцы действительно клеймят (точнее слова не подобрать) своих противников и якобы врагов лозунга «Искусство принадлежит народу!»).

Народный комиссариат просвещения начинает обвинять музыкальное училище, А. Литвинова и Р. Полякова в узурпаторских устремлениях по отношению к музыкальной школе им. Р. Гуммерта, в нацеливании выпускников только на поступление в вузы. Выдвигается требование провести чистку среди педагогического состава. В резолюции – ответе, подготовленном А. Литвиновым и его заместителем С. Габаши, отмечается, что техникум, в основном, готовит специалистов средней квалификации (педагогов и клубных работников). В отношении педагогического состава они обещали принять меры, если в Наркомпросе точно укажут, кого имеют в виду. Что же касается школы им. Р. Гуммерта, то о «поглощении» ее техникумом не могло идти и речи, так как работы хватало всем. Вскоре А. Литвинов ушел с поста заведующего (то есть директора) и уехал из Казани. То же произошло и с С. Габаши. Он был подвергнут жесткой, разгромной критике в Татарстане и, конечно, в самом училище.

За короткий срок с 1929 по 1935 год в техникуме поменяли десять директоров. Среди них: Тухватуллин, Минкин, Солдатов, Республиканец, Зайни (Зайнуллин). А преподаватели училища периодически заполняли анкету, сообщая в ней о том, где они были, чем занимались, в какой армии находились до, во время и после февральской революции, каков в данное время круг их общения. На фотографиях этих лет заклеены белыми квадратиками бумаги лица некоторых педагогов училища: так поступали с портретами репрессированных, объявленных врагами народа.

Музыкальный техникум был серьезно реорганизован: его объединили с художественным и театральным училищем. Так образовался Татарский техникум искусств, существовавший в 1930–1935 годы. Среди причин объединения назывались необходимость сокращения расходов на содержание этих учебных заведений и потребность в техникуме, совмещающем некоторые «отрасли учебы». И действительно, такие высокопрофессиональные педагоги по вокалу, как Е. Г. Ковелькова, стали обучать и студентов театрального отделения, например, У. Альмеева – известного впо-

следствии певца. Однако сокращение срока обучения до трех лет, ориентация на выпуск преимущественно руководителей художественной самодеятельности нанесли музыкальному образованию большой урон. Стали стремиться принимать в состав учащихся «исключительно рабочих без отрыва от производства»¹¹ (в так называемый «вечерний сектор»). С этой целью создали не только вечернее отделение, но и музыкальную студию, призванную за два года подготовить «к производственной деятельности трудящихся, имеющих данные в области музыкального искусства»¹². Язык документов дает возможность ярче представить, почувствовать то время, узнать, как тогда говорили о музыкальной культуре, образовании. Интересно то, что учебный план, смету, положение о музыкальной студии направил на утверждение в Татаркомпрос Х. К. Тухватуллин, возглавлявший тогда (в 1930 году) Татарский техникум искусств. Спустя несколько лет, как известно, он станет директором Татарской оперной студии при Московской государственной консерватории.

Итак, всего за два-три года из взрослых людей, поступивших в техникум без всякой музыкальной подготовки и продолжавших зачастую работать на производстве, надо было воспитать музыкантов. Неудивительно, что уровень образования стал падать. К тому же по некоторым специальностям, например, композиции обучения не проводилось. Во всяком случае, в автобиографии Н. Жиганов объясняет свой отъезд из Казани в Московский областной музыкальный техникум (сейчас это музыкальное училище при московской консерватории) именно этой причиной. О том, как это произошло, он рассказывал так: «Помнится, на одном из таких вечеров-капустников, когда я сидел за роялем и что-то импровизировал, подошел ко мне профессор К. А. Корбут и заинтересованно спросил: «Это ты сейчас сочинил?» И добавил: «Тебе нужно заниматься композицией».

В 1930 году (по документам в 1931 году. – Г. Ю.) по путевке обкома ВЛКСМ я поехал в Москву, где стал заниматься в музыкальном училище уже по классу композиции»¹³. Н. Жиганов официально обратился с просьбой направить его на учебу в Москву. Так же командировали в консерватории Москвы и Ленинграда Ф. Яруллина, В. Варшавского, Г. Баранова, Г. Рахимова и некоторых других учащихся. Но кое-кто уезжал в столицы, не

сказав никому ни слова. Потом в письмах, в частности к А. Литвинову, они просили прощения за свой поспешный отъезд, пытались как-то объяснить свое поведение. Скорее всего, на такое бегство их подтолкнуло прежде всего негативное отношение чиновников к желанию учащихся Казанского музыкального училища поступать в вузы. Видимо, приходилось порой скрывать свои намерения.

Получив диплом об окончании Московской консерватории, и вернувшись в Казань, Н. Г. Жиганов начал работать в училище преподавателем композиции. Он продолжал преподавать в нем и после открытия Казанской консерватории, которую возглавил. В приказах по училищу даже 1950-х годов встречается фамилия Н. Г. Жиганова.

Преподаватели училища сразу же поняли масштаб личности Н. Жиганова и увидели его искреннюю заинтересованность в развитии музыкальной культуры и образования в Татарстане. Назиба Гаязовича приглашали, например, в годы войны на заседания педагогического совета и на работу в училище в связи с возникшими проблемами в обучении. Причем Р. Л. Поляков – в те годы директор училища – был уверен, что из всех композиторов на такое приглашение откликнутся только М. Музафаров, М. Юдин и Н. Жиганов. Известный преподаватель теории музыки и хорового пения А. Ф. Бормусов в связи с этим заметил, что Н. Жиганов – «корабль большого плавания, но он пойдет»¹⁴.

Самое громкое имя среди учеников Н. Жиганова в годы его работы в Казанском музыкальном училище принадлежит Р. Яхину. В училище Рустем Мухаметхазеевич находился с декабря 1941 по сентябрь 1942 года, когда (как свидетельствует один из приказов) он выбыл из него в связи с призывом в армию. Р. Яхин по фортепиано был направлен в класс И. С. Миклашевской, а по композиции – к Н. Г. Жиганову. Как отличник учебы он получал соответствующую стипендию. Кроме того, его приняли на работу в училище в качестве педагога по общему фортепиано. Он был включен в состав так называемой «спецгруппы», в которую входили и другие студенты, только что поступившие, как и Р. Яхин, в Московскую консерваторию. Из-за начавшейся войны они были вынуждены вместе с некоторыми своими педагогами приехать в Казань. Среди таких студентов оказались, ставшие впоследствии профес-

сорами Московской консерватории Н. Николаева и С. Григорьев. Н. Николаева в одном из интервью высказала большую признательность преподавателям Казанского музыкального училища, диплом которого она получила еще до поступления в Московскую консерваторию. Завершу свое повествование строками из воспоминаний Н. Г. Жиганова, под которыми, уверена, подписались бы все музыканты – выпускники училища: «Размышляя о годах, проведенных в стенах Казанского техникума искусств, я, прежде всего, воскрешаю в памяти образы тех прекрасных музыкантов, которые там работали и сыграли огромную роль в жизни своих учеников, в частности и в моей жизни. Несомненно, что общение с ними – профессором М. А. Пятницкой, Р. Л. Поляковым, А. А. Литвиновым, профессором К. А. Корбут во многом определило мою дальнейшую творческую судьбу»¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

1, 2, 3. Воспоминания Н. Г. Жиганова. Архив Казанского музыкального училища.

4, 5, 6, 7. НА РТ. Ф. Р-2812, оп. 4, д. 509.

8, 9. НА РТ. Ф. Р-2812, оп. 4, д. 470.

10. НА РТ. Ф. Р-2812, оп. 4, д. 326.

11, 12. НА РТ. Ф. Р-2812, оп. 1, д. 33.

13. Воспоминания Н. Г. Жиганова. Архив Казанского музыкального училища.

14. НА РТ. Ф. Р-7353, оп. 1, д. 74.

15. Воспоминания Н. Г. Жиганова. Архив Казанского музыкального училища.

Казань. – 2004. – № 5. – С. 71–74

О КОЛЛЕКЦИИ АФИШ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХИВА РТ

Во многих музеях различных профилей в качестве атрибутов экспозиции представлены афиши и программы. Они являются, как правило, одним из интересных и ярких элементов, вносящих разнообразие и «оживляющих» всю композицию в целом. В то же время хотелось бы обратить внимание на то, что эти объекты – источник интересной и подробной информации в социокультурном отношении. Их изучение дает ориентир в дальнейшем поиске необходимых материалов в определенной области. С другой стороны, в них

содержатся сведения, которые можно почерпнуть только, пожалуй, из афиш.

Местонахождение афиш различно. Они хранятся в музеях: официальных, государственных, учреждений различных министерств, зрелищных и учебных заведений, предприятий, а также в личных архивах. Наиболее крупная коллекция этих материалов в Татарстане сосредоточена в Национальном архиве. Ее оформили в этом году. Особенно интересными показались хранящиеся здесь афиши дореволюционного периода (1801–1917 годы)¹. Эти афиши, в большинстве случаев не отличающиеся по размерам от современных, в то же время удивляют своей насыщенностью в информационном отношении. Не случайно, видимо, в связи с этим в афишах порой указывали на возможность их приобретения за определенную плату. В географическом плане эти афиши и программки, в основном, связаны с событиями в Казани. Лишь небольшая часть касается других городов России (Тулы, Малмыжа, Тамбова, Саратова). Казанские афиши сообщают о местных мероприятиях и о гастролях. Новости в них были весьма разные: об отплытии парохода «Горчаков», демонстрации микроскопа, фейерверка, сеансах магнетизма, выступлении канатоходца – черкеса и тому подобное. Но большая часть афиш посвящена спектаклям, концертам, представлениям в цирке братьев А. и П. Никитиных, фильмам кинотеатров «Олимп», «Пассаж» и «Пате». Из афиш становится известно: какие местные коллективы, театры, исполнители появлялись в Казани, их адреса, внешний вид зданий. А у гастролеров в афишах добавляли фотографии (например, балерины Е. Гельцер, «короля салонных куплетистов» П. Айдарова, танцоров А. Арабельской и Н. Ульриха, японской цирковой труппы) и порой с автографами знаменитостей.

Некоторая часть информации, содержащаяся в афишах, дублировалась и в газетных анонсах. Но в афишах она все же была более полной. Кроме того, некоторые сведения помещали только в афишах. К их числу можно отнести обозначение жанра произведения (мелодрама, феерия, с натуры, мифологическая картина и т. д.), различные сведения об авторе и исполнителях, краткое ознакомление со структурой произведения и его содержанием (по действиям, сценам, картинам). Выделяли не только исполнителей главных действующих лиц, но и печатали фамилии всего состава

труппы, указывая закрепленные за ними роли. Афиши театральных представлений пестрят также фамилиями парикмахеров, художников, портных, держателей мастерских, балетмейстеров, хормейстеров, дирижеров, обычных и главных режиссеров, а также солистов – инструменталистов, танцоров в каком-либо действии спектакля и т. д. Отмечали характер мероприятий: бенефис, музыкальное утро учащихся, утренние (детские) и вечерние спектакли или сеансы кинопрограмм. Очень часто показывали зрелища с благотворительной целью. Их устраивали, в основном, в пользу малоимущих представителей определенного сословия (учащиеся, студенты, представители какой-либо профессии, лица, пострадавшие сами или их родственники в каких-то катастрофах, войне и т. д.). Круг организаторов таких благотворительных акций был разнообразен и довольно широк. Он включал в себя, например, такие общества, как немецкое женское общество, человеколюбия, различных профессиональных объединений. Репертуар состоял из произведений не только широко известных авторов, но и ныне давно забытых. Поэтому знакомство с содержанием, персонажами таких произведений, тем более, местных сочинителей, – сегодня, вероятно, возможность, предоставляемая именно афишами тех лет. Вот какие театральные представления можно было увидеть в конце XIX века в Казани: «Дворцовый садовник или возвращение Пимперле на родину», «Морское дно или подводное царство русалок», «С левой руки», «Жених из Ножевой линии». Сказанное касается не только спектаклей, но и огромного количества музыкальных и литературных номеров, исполнявшихся в так называемых «антрактах», «дивертисментах», «заключениях» и «апофеозах», которые устраивали в перерывах между действиями спектакля или после его окончания. В афишах попадаются названия таких произведений, как «Машенька» и «Тигренок» (серенады), «Беднягачудак» (куплеты), «Веселый Мишутка» (юмористический марш), «Лиза и Колен», «Крестьянская свадьба в Ойцове» и «Разгул венгерских цыган» (одноактные балеты) и многие другие. Эти сочинения не известны сегодня даже специалистам.

Факты, зафиксированные в некоторых афишах, опровергают данные, приводимые в различных изданиях. Например, гастроль знаменитого трагика Т. Сальвини в Казани не состоялась. В связи с этим была выпущена специальная афиша, извещающая об этом².

Кстати, выпуск такого рода афиш – своеобразное явление тех лет. Судя по другой афише³, композитор А. Скрябин на концерте в нашем городе в 1912 году не полностью повторил программу своего январского выступления в Ростове, как об этом говорится в книге «Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина»⁴. Он сыграл и некоторые другие пьесы.

Действенным средством привлечения публики на различные представления оказалась музыка. Цирк братьев Никитиных, Комаровского и кинотеатры в своих афишах обязательно сообщали о собственных духовых или струнных оркестрах (например, под управлением Г. Ф. Штюльца, большого бального оркестра под управлением Г. Станека), концертном трио или знаменитом пианисте – импровизаторе, специально приглашенном для иллюстрирования немого кино (И. М. Бурлянд). В цирке выступали эксцентрические музыкальные клоуны с «новым изобретенным инструментом», музыкальные виртуозы (так указано в афишах) и даже ставили большой балет-пантомиму. Несмотря на то, что кино в то время было «Великим немым», в кинотеатрах показывали фильмы-балеты, оперетты («Веселая вдова»).

Многие афиши дореволюционной Казани привлекают внимание и своим художественным оформлением: расположением текста, своеобразием шрифта, цветовым решением, графическими рисунками. Афиши, в основном, не однотипны. У каждого театра, кинотеатра сформировался свой образец афиш, нередко варьируемый.

Большая часть афиш и программ музеев находится сегодня в запасах. Состояние некоторых из них настолько ветхое, что не позволяет выставлять их на обозрение. В связи с этим, может быть, следовало более широко использовать метод компьютерной реконструкции, позволяющий создать равноценную копию по формату, цвету. Такой способ был успешно использован при создании музея в Казанском музыкальном училище в 2002 году. Кроме того, желательно издать каталог всех учтенных на сегодняшний день афиш, хотя бы времен Казанской губернии. Такие издания есть в некоторых странах, например, во Франции. Каталог позволит обеспечить некоторую сохранность имеющихся афиш, даст возможность ознакомления и изучения их широкому кругу людей, тем более что афиши, особенно прошлых веков, безусловно, имеют эстетическую и познавательную значимость.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Национальный архив Республики Татарстан. Ф. 171, оп. 1, 2.
2. Национальный архив РТ. Ф. 171, оп.2, д. 23.
3. Национальный архив РТ. Ф. 171, оп.2, д. 86.
4. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. – М., 1985. – С. 207.

Современный музей как важный ресурс развития города и региона: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 1000-летию Казани и 110-летию Национального музея РТ. 12–17 сентября 2005 г. Казань. – Казань, 2005. – С. 62–65.

А НУЖНА ЛИ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА?

Лет десять тому назад на вопрос, поставленный в заголовок статьи, можно было еще однозначно сказать «да». Сегодня же такой ответ вызывает сомнения. Они связаны с тем, что само понятие «критика» подразумевает наличие замечаний по тому или иному поводу, явлению. Но коммерциализация, коснувшаяся и сферы искусства, в настоящее время сводит высказывания к дифирамбам. Имидж должен быть привлекательным. Ведь часть зрителей, слушателей и читателей действительно отвернется от определенного спектакля, концерта или книги в результате обнаруженных в них недостатков, что повлечет за собой некоторую потерю денежных средств. А нужно ли это, например, оперному театру, филармонии? Думается, что нет. Вероятно, неслучайно, что критические замечания «безнаказанно» позволяют высказать о представлениях театра оперы и балета им. М. Джалиля обычно московские критики, чьи мнения не выходят за пределы данного зрелищного учреждения. Об их суждениях порой можно узнать из столичной прессы, в частности, публикаций журнала «Музыкальная академия». И тогда становится заметна разница в оценках спектаклей, например, оперы «Любовь поэта» Р. Ахияровой местными и московскими музыковедами.

Музыкальную критику, а, пожалуй, особенно музыкальную журналистику в наши дни относят к прикладному музыковедению. Важнейшие задачи этих областей искусствознания сохраняют свою значимость до сих пор: они способствуют воспитанию слушателей, привлечению их к миру музыкальной культуры; побуждают музыкантов преодолевать отмеченные недостатки исполнения, таким образом, содействуя росту профессионального мастерства; обращают внимание композиторов на яркие или наоборот неинтересные мо-

менты в их произведениях. Музыкальная журналистика отличается от музыкальной критики формой своего повествования: она более демократична, доступна, так как обращена к читателям, не специализирующимся в области искусства. В ее распоряжении – широкий круг средств массовой информации. Что же касается музыкальной критики, то отметим: в нашей республике нет периодического издания для публикаций серьезных профессиональных статей или рецензий. Но хотя газет и журналов, на страницах которых можно поместить работы популяризаторского и просветительского характера, предостаточно, все же, музыкальной журналистики, во всяком случае, в Казани, сегодня нет. До перестройки она еще существовала: печатали обстоятельные рецензии на новинки книжной продукции, концерты и спектакли, фестивали и конкурсы. Некоторые газеты представляли обзор музыкальных событий недели. Изложение материала отличалось серьезным слогом. Читатель периодики являлся достаточно подготовленным любителем музыки. Сам текст по объему был довольно большим: он нередко занимал целую страницу газеты. Работы принадлежали, в основном, перу профессиональных музыкантов, отмеченных в публикациях как внештатные корреспонденты. Действительно, необходимый материал часто заказывали редакторы изданий. Даже большие по размерам статьи и рецензии создавались очень быстро. Письменный отклик на вечерний концерт утром уже лежал на столе редактора. В рассматриваемых явлениях акцентировали духовное начало. В публикациях раскрывали как положительные, так и отрицательные моменты. Горожане порой горячо обсуждали статьи, обращали внимание на их содержание, имеющиеся в них замечания. Это заставляло авторов ответственно работать над публикациями, тем более что и их самих могли подвергнуть критике.

Сегодня ситуация совершенно иная. Во многом из-за расцвета индустрии развлечений, шоу-бизнеса газеты и журналы перестали читать. Тираж их резко упал. Они оказались в трудном финансовом положении. В результате резко сократилось количество публикаций о музыке, их внешний объем. Сейчас жанр работ можно обозначить как «заметки» (и по внутреннему наполнению материала в том числе). Их создание, как правило, поручают своим же сотрудникам. Естественно, что отсутствие специального образования сказывается на содержании. Нередко допускают ошибки. Хотя речь идет о печатном слове о музыке, но нельзя не сказать

о грубых оплошностях телекомментаторов передач, освещающих новости дня. Они могут назвать Реквием Верди оперой, причислить Шаляпина к тенорам и т. д. Типичный образец журналистских опусов – это описание произошедшего события с пересказом мнений компетентных лиц, с вкраплением цитат из их рассуждений. Отличает все эти работы отсутствие собственного аргументированного взгляда на рассматриваемое явление. Вместе с тем бойкий, порой нагловатый стиль изложения с привлечением словесной атрибутики особенно из области секса импонирует довольно значительной части современных читателей, особенно молодых. Критиковать журналистов не стоит: с одной стороны – они не профессионалы, с другой – это занятие, зачастую бесполезное. Убедил в этом предпринятый однажды разговор по телефону с редактором и сотрудницей одной из казанских газет. Пыталась доказать, ссылаясь на буклет, что концерт, посвященный 100-летию С. Сайдашева в Большом концертном зале назывался «Музыкальное приношение Сайдашеву», а не «жертвоприношение», как указано в их заметке. Результат беседы привел к печальной мысли об отсутствии у некоторой части журналистов хотя бы элементарного здравого смысла.

Но вот недочеты, допущенные профессиональными музыкантами принципиально не должны оставаться вне поля зрения. Если систематизировать просчеты в их публикациях, то их можно свести к следующим видам: 1) плагиат; 2) выдвигание идеи (порой философски эффектно оформленной), но не опирающейся на достоверные реалии; 3) гиперболизация явления; 4) фактологические ошибки; 5) необоснованные заявления о новизне сделанных ими открытий; 6) утверждение о предоставлении исчерпывающей информации по какому-либо явлению. Обратимся к некоторым примерам. В учебнике «Музыка дәрәсләре» для 5–7 классов (Казань, 2004) Р. Сайфуллина заимствован материал книги композитора Дж. Файзи «Музыка кичәләре». «Онытырга мөмкин түгел» – это знаменитая песня Х. Валиуллина, а не Р. Яхина, как пишет об этом музыковед Р. Хусаинова, поставив это название в заголовок своей статьи. Удручает наличие ошибок в области зарубежной, русской и отечественной музыки в работах, связанных преимущественно с татарской культурой. Видимо, их создатели не отнеслись с должным вниманием к наследию других народов, известному во всем мире. Здесь имеется в виду, например, каталог-справочник фонодокумен-

тов Центрального государственного архива аудиовизуальных документов Республики Татарстан. Вот некоторые примеры из его содержания. Текст «Аве, Мария» Шуберта в нем назван каноническим. Напомним, что на самом деле композитор обратился к стихотворению В. Скотта. Авторы слов нескольких произведений Генделя (среди них знаменитый «Самсон»), Доницетти (опера «Анна Болейн») записали как «неизвестных» и т. д. Упомяну в связи с такими ошибками также и книгу писателя Р. Батуллы «Урыннары жәннәтә булсын!» (Казань, 2007), в которой обнаруживаем, что дата смерти такого музыканта как А. Гольденвейзер оказывается под вопросом. Литературы о музыке на татарском языке создано очень мало. Ее появлению способствовали и способствуют писатели, поэты, журналисты. И жаль, что невозможно порой воспользоваться их публикациями из-за недочетов. К числу таких книг приходится отнести «Жанга уелган уйлар» Р. Валеева. В ней есть раздел, посвященный композиторам и исполнителям. Он основан на записи телебесед поэта с музыкантами под названием «Бер алманы бишкә бүләк». Но материал передачи подвергнулся изменениям, вплоть до приписывания деятелям музыкальной культуры, например, Ф. Ахметову слов, сказанных самим Р. Валеевым. Перечень публикаций, имеющих просчеты можно продолжить. Как и в других областях музыки, печатные труды о ней давно уже встречают только хвалебными речами. А ведь когда-то, педагоги Казанской консерватории, объединившись, написали, например, рецензию на книгу воспоминаний Садрижиганова Дж., указав на наличие в ней плагиата и невозможности некоторых встреч этого дирижера с композитором С. Сайдашевым в указанные им годы. Но молодых компетентных музыковедов не видно, а представители более старшего поколения предпочитают заниматься изданием книг или статей научного характера.

Появятся ли новые молодые музыковеды, оперативно, открыто и аргументированно откликающиеся на музыкальные события; будет ли у них возможность публиковать работы на страницах периодической печати или интернет-сайтов; окажется ли востребованной их продукция читателями, создателями и исполнителями музыкальных произведений; сумеют ли они повлиять своим творчеством на процесс развития музыкальной культуры – вот вопросы, на которые хотелось бы получить положительный ответ.

СЕКТОР МУЗЫКИ В ИЯЛИ им. Г. ИБРАГИМОВА: СОСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Развитие музыкознания в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова началось в 60-х годах прошлого века. Именно в это время в институте приступили к работе представители данной отрасли науки. Подразделения, в которых указанные специалисты первоначально занимались изучением фольклора и профессиональной музыки, менялись в связи с открытием новых структурных единиц или преобразованием имеющихся. Среди них: отделы народного творчества и этнографии, искусствоведения. Деятельность музыковедов в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова на данном этапе закреплена за двумя отделами: театра и музыки, а также Центром письменного и музыкального наследия. У каждого из них своя специфика, круг проблем и приоритетов. В общей сложности в институте, начиная с 60-х годов XX века и по сей день, на поприще музыкознания были заняты 16 сотрудников. В каждом последующем десятилетии в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова происходило обновление состава таких искусствоведов. В целом их количество обычно не превышало трех человек. Однако на самом деле круг людей, вовлеченных в эту деятельность в ИЯЛИ, по нескольким причинам оказался значительно более широким. Так большую роль в развитии музыковедения в Татарстане, появлении национальных научных кадров сыграла аспирантура, открытая в свое время в институте по соответствующей специальности. В разное время к ней оказалось прикрепленным большинство музыковедов татарской национальности. А кроме них – весьма известные впоследствии в республике деятели музыкальной культуры: композиторы (Л. Хайрутдинова, Р. Ахиярова), дирижеры (Л. Кустабаева, Р. Сулимов), певцы и инструменталисты (Р. Ильясов, Р. Халитов), хореограф (З. Мулюкова) и другие. Основная же работа многих аспирантов проходила в иных организациях. Это были учебные заведения Казани (консерватория, музыкальная школа, институт культуры, педагогический институт) и Москвы (ГИТИС), творческие объединения (Союз композиторов), художественные коллективы (Государственный ансамбль песни и танца РТ), зрелищные, информационные и научные учреждения (Татарская государственная филармония, Комитет по телевидению и радиовещанию, Марийский НИИЯЛИ). Таким образом, в музыкальной орбите ИЯЛИ им.

Г. Ибрагимова в течение нескольких десятилетий вращались представители почти всей палитры этого вида искусства Татарстана и даже других республик. Опыт работы в институте, обучение в его аспирантуре способствовали в дальнейшем успешному развитию профессиональной карьеры (уже вне стен альма-матер) фактически почти всех деятелей в различных учреждениях Казани, других городов России (С.-Петербург, Тюмень) и дальнего зарубежья (Амстердам, Стамбул). Поэтому восстановление сегодня в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова аспирантуры по специальности музыкантов – 17.00.02. – необходимое условие для формирования новых кадров в этой области искусствоведения и развития музыкальной культуры Татарстана в целом. Не все научные изыскания завершались защитой диссертации. Однако публикации статей, а позднее иногда и книг по заявленной проблематике, безусловно, внесли свой новый вклад в дело изучения татарской музыкальной культуры. Темы отдельных научных работ, ракурс исследований оказались весьма актуальными и для нашего времени. Это касается обращения к вопросам преломления ритмики народной музыки в наследии татарских композиторов, народному творчеству пермских, сибирских и тюменских татар, рассмотрения фольклора определенного региона, конкретной группы информантов, истории фольклористики. Некоторые сходные по тематике работы после 30–40-летнего перерыва в последние годы вновь появились в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, а также в Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова. Отметим также, что и материалы, собранные, например, в фольклорных экспедициях, организованных институтом, позже некоторыми этномузыкологами (в частности, Н. Альмеевой, Г. Макаровым) использовались на других местах своей службы при выпуске разных изданий. Покинув институт, ряд музыковедов опубликовал также результаты своих диссертаций, подготовленных в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова («Татарская советская песня» З. Сайдашевой, «Исламские музыкально-поэтические жанры крымских татар. Мавлид и иляхи» Г. Туймовой). Поэтому практика учета трудов ученых ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова только в период их работы в нем не всегда соответствует объективному показу связи деятельности специалиста с институтом.

Татарское музыкознание постоянно (а в последнее время, пожалуй, особенно) испытывало и испытывает дефицит кадров,

способных вести разнообразную музыковедческую деятельность. Поэтому, несмотря на то, что фольклористика требует полной концентрации внимания только на ней, в поле зрения музыковедов Татарстана очень часто находятся и другие проблемы музыкальной культуры. Приходилось одновременно заниматься изучением народной и профессиональной музыки и ряду специалистам ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Особенно это касается М. Нигмедзянова и З. Сайдашевой. В то же время многих из них, например, И. Кадырова, Г. Макарова, Л. Ильясову (Сурметову), Э. Каюмову, Э. Галимову – интересовали исключительно лишь вопросы народного творчества. Постепенно сосредоточила свое внимание на разработку только фольклорной проблематики и Н. Альмеева. С другой стороны, явным тяготением к исследованию композиторской музыки отличались А. Алмазова, Ф. Салитова, Г. Губайдуллина. В целом публикации, подготовленные сотрудниками и аспирантами ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова в области профессиональной музыки, можно подразделить на две группы: 1) монографии; 2) статьи в различных сборниках, газетах и журналах. Среди первого типа трудов есть работы о певцах – И. Шакирове (принадлежит перу историка Р. Фахрутдинова), М. Булатовой (Г. Сайфуллиной), татарской музыкальной культуре в целом («Музыкальный Татарстан» М. Нигмедзянова) или об отдельном ее этапе («Звуки времени» Г. К. Вайды-Сайдашевой – кандидата исторических наук, имеющей диплом Казанской государственной консерватории). Что же касается создателей музыки, то некоторые книги посвящены конкретному произведению («Фарид Яруллин и татарский балет» А. Алмазовой), жанру («Музыкальные драмы Салиха Сайдашева» Ф. Салитовой) или в целом творчеству какого-нибудь композитора («Султан Габаши: Материалы и исследования»). Сюда же надо отнести монографию «Мансур Музафаров» К. Тазиевой, созданной и опубликованной ею на основе диссертации, правда, уже по завершении учебы в аспирантуре ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Эти книги до сих пор остаются наиболее значительными трудами в области изучения наследия упомянутых музыкантов. Среди музыковедов института (и не только его) в 90-е годы XX века по количеству публикаций в периодике, охвату явлений музыкальной жизни, выходящих порой за пределы Татарстана, отличалась Г. Губайдуллина. Ее работы, включавшие в себя информативный, оценочный, популяр-

зиторский моменты, нередко публиковали в центральной (московской) печати. Активно работала в жанрах музыкальной критики и журналистики также Г. Сайфуллина. Обращались к этой области музыкознания и представители иных специальностей ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Среди них: искусствоведы (Х. Губайдуллин), фольклористы (Р. Ягафаров, Х. Ярми, Ф. Урманчиев, И. Надиров), филологи (А. Ахмадуллин, Р. Ахметов), языковеды (Х. Курбатов, Г. Якупова), историки (Г. Вайда-Сайдашева, Р. Фахрутдинов), археологи (Е. Казаков), текстологи (Ф. Ганиев, Ф. Кадырова) и другие. Информацию об их публикациях в период с 1939-го по 1986-й год можно почерпнуть из «Указателя трудов ученых Института языка, литературы и истории Академии наук Республики Татарстан» (Казань, 1997). Благодаря статьям и книгам указанных специалистов создается более полная картина музыкального мира Татарстана определенных лет. Кроме того, некоторые из их работ (особенно в жанре творческого портрета) до сих пор являются основными и весьма существенными материалами по некоторым исполнителям. Все перечисленные выше сотрудники восполняли своими публикациями определенную лауну в музыкознании, вызванную дефицитом музыковедов.

Собирание и изучение фольклора стало одним из приоритетных направлений деятельности института с первых же лет его существования. В связи с этим стали организовывать и проводить комплексные выездные экспедиции по отбору образцов народного творчества, этнографического, исторического материала преимущественно среди татар, живущих как в самой республике, так и за ее пределами – в различных областях России. Не остались в стороне от этой деятельности и музыковеды. На основе собранных образцов музыкального фольклора ими были созданы и опубликованы следующие труды: 1) книги и статьи по различным вопросам этномузыкологии; 2) сборники народных песен. Наибольший вклад в развитие татарской музыкальной фольклористики внес М. Нигмедзянов. За результаты своей плодотворной работы он был удостоен Государственной премии Татарстана им. Г. Тукая, став не только первым, но пока и единственным музыковедом, получившим эту награду. Его деятельность отличала большой географический диапазон экспедиционных поездок, количество и качество собранного музыкального материала. Из наиболее значимых

публикаций этого этномузыколога следует назвать три сборника татарских народных песен разных регионов и этнических групп, а также исследования «Татарская народная песня в обработке композиторов» и «Народные песни волжских татар». В комментариях к конкретным песням в собраниях М. Нигмедзянова проявилось не только его хорошее знание народного творчества. Высказанные им мысли по поводу отдельных произведений вполне могут стать основой для интересных и развернутых исследований.

Музыкальная фольклористика считается во всем мире одной из самых молодых отраслей музыкознания. В России, по мере своего развития, введения в научный оборот новых материалов, она постоянно претерпевает различные изменения, касающиеся даже ее наименования. Все чаще, например, вместо терминов «фольклористика», «фольклористы» используют: «этномузыкология», «этномузыкологи». В других, более разнообразных ракурсах проводят исследования, отмечая порой (иногда довольно категорически) аспекты научных изысканий прошлых лет. Некоторые эти веяния коснулись и фольклористики Татарстана. Свое отражение они нашли и в деятельности музыковедов ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, но условия проведения экспедиций, состояние региональной науки в данной отрасли внесли свои коррективы. Вектор направления фольклористических исследований российских ученых был направлен от изучения конкретных жанров к обзору народного творчества в целом определенного региона. В связи с тем, что экспедиции института всегда планировались в районы компактного проживания татарского населения, работы, посвященные рассмотрению народной музыки какой-либо группы татар по географическому или этническому признаку возникали как нечто само собой разумеющееся с самого начала деятельности музыковедов в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Это были разработки фольклора следующих групп татар: волжских (М. Нигмедзянова), пермских (Н. Муштариевой, позднее Э. Галимовой), сибирских и тюменских (И. Кадырова, Л. Ильясовой), крышен (М. Нигмедзянова, Н. Альмеевой), мишар (М. Нигмедзянов). В изданиях нот народной музыки это тоже нашло отражение. Здесь можно назвать, например, «Татарско-мишарские песни» З. Сайдашевой и Х. Ярми с прилагающей к этому сборнику пластинкой. А к исследованиям, посвященным изучению определенных жанров музыкального

фольклора относится прежде всего книга Э. Каюмовой «Татарская народно-песенная культура Нового времени», в которой она на основе анализа жанров «авыл көе» («деревенская песня»), такмака и игровых песен проводит некоторые обобщения, касающиеся народного творчества татар в целом. Постепенно в круг научных интересов ученых особенно постсоветской России, включая и Татарстан (в т. ч. аспирантов и сотрудников ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова) входили вопросы специального углубленного рассмотрения народного инструментария (диссертация «Татарские народные музыкальные инструменты и татарская инструментальная музыка» Р. Халитова, книга «Традиционные духовые музыкальные инструменты татар Волго-Камья» Г. Макарова), песнопений различных конфессий («Музыка Священного Слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре» Г. Сайфуллиной, «Исламские музыкально-поэтические жанры крымских татар. Мавлид и иляхи» Г. Туймовой).

В Центре письменного и музыкального наследия – в одном из отделов института – хранятся его различные материалы, в том числе, касающиеся и музыки. По виду фиксации их можно распределить на три группы: 1) бумажные; 2) аудиозаписи; 3) видеоматериалы. К первым из них относятся книги разного содержания и формата, а также ноты. Есть среди них как опубликованные, так и рукописные экземпляры. Они находятся, в основном, в делах различных деятелей культуры, которые, к сожалению, не все до сих пор описаны, что затрудняет пользование ими. Записи фольклорных экспедиций (1958–1990-х годов) также хранятся на бумажных, а кроме того, – и на аудиовизуальных носителях. На первых из них сосредоточены отчеты руководителей поездок, вербальные тексты народных произведений, этнографические и исторические заметки, оформленные ее участниками.

Народная музыка была, большей частью, записана в полевых условиях, преимущественно на катушечных лентах портативных магнитофонов. Кроме того, были сделаны копии с различного рода других носителей: пластинок, фонограмм Пушкинского дома С.-Петербурга, а также произведены записи в студийных условиях уже на специальных стационарных больших по размерам магнитофонах. С учетом этих материалов самая ранняя дата записи относится к 1911 году. Примерное количество катушек сегодня достигло

около 1300 экземпляров. В основном все они оцифрованы и перезаписаны на компакт-диски в формате Wav. Эту работу проделали сотрудники другой организации. Для удобства работы напрямую с жестким диском записи были переведены в формат MP3. Сейчас ведется работа по составлению электронной описи-каталога оцифрованных произведений. Материал, имеющийся в фонде, по содержанию весьма разнообразен. Помимо фольклорных произведений, здесь есть записи концертов из различных залов, радиопередач, интервью с деятелями культуры, проведения конференций. Хотелось бы также отметить, что небольшая часть фольклорных произведений была записана непосредственно от представителей других народов, а также с пластинок. Кроме того, некоторые татары исполнили инациональные песни и инструментальные наигрыши. Среди них попадаются очень интересные образцы, вероятно, уже не встречающиеся в наше время и поэтому представляющие собой особую ценность. В архивах организаций других народов есть записи татарской музыки. Желательно установить с ними контакты с целью создания базы данных по фольклору татар, а также и других представителей тюркских этносов (возможно с дальнейшим включением и объединением их в контент какого-либо сайта, например, «Туран») и, наконец, реализации совместных научных проектов. Весьма актуальным представляется проведение по аналогии с лингвистикой научных изысканий в области обнаружения некоего интонационного единства музыкального мира тюркских народов, а также выявления корпуса общераспространенных у них напевов. Пока в этом плане лидером является мелодия «Вейс-ал-Карани», известная в России многим любителям музыки благодаря использованию ее в Персидском хоре из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила». В связи с выше сказанным необходимо наладить обмен опубликованными и, вероятно, архивными материалами, аудиозаписями по фольклору тюркских народов, а также организацию совместных экспедиций. В свое время венгерские этномузкологи предприняли поездку по районам проживания некоторых народов бывшего Советского Союза, в т. ч. и татар с целью выявления древних корней своего музыкального языка, т. к. первоначально их родина находилась на территории современной России. Кроме того, их старинные песни созданы в пентатонике, правда, гемитонной, в отличие от ангемитоники татар. Позднее известный

венгерский фольклорист Ласло Викар издал большой том нотировок записанных им в этой экспедиции татарских народных песен и выпустил компакт-диск с некоторыми из них. Эту музыку можно сегодня послушать и скачать в свободном доступе в интернете.

Помимо катушечных магнитных пленок в фонде Центра письменного и музыкального наследия имеются другие экспонаты, оцифровка которых еще не произведена и пока вызывает затруднения. Среди них различного типа пластинки начала XX века (особенно французской фирмы «Патэ») и более позднего времени: граммофонные, патефонные, виниловые, а также металлические. Последние из них предназначены для проигрывания на музыкальных ящиках «Мира» и «Стелла» зарубежного производства. К этим музыкальным ящикам прилагался комплект металлических пластинок с записью произведений зарубежных композиторов. В архиве Центра письменного и музыкального наследия есть несколько музыкальных ящиков, отличающихся по размерам корпуса и пластинок. В рабочем состоянии находится один из них. Поэтому проигрывать можно только пластинки с записью татарской музыки из принадлежащей ему коллекции. Считается, что в дореволюционной России среди инородцев только татары сумели организовать выпуск подобных пластинок со своей национальной музыкой. Это стало возможно благодаря деятельности энтузиаста мастера-самоучки Гилязутдина Сайфуллина (1873–1946). В Центре письменного и музыкального наследия находится, наверно, самое большое количество пластинок Г. Сайфуллина – 299. В публикациях о нем подчеркивается уникальность его работы, т. к. он изобрел специальный станок для фиксации татарских мелодий (их насчитывали несколько сотен – по разным данным от 400 до 600). Обращает на себя внимание также его приспособление для увеличения продолжительности звучания произведений, о котором он сообщал в объявлениях газет начала XX века. Это являлось существенным исправлением главного недостатка этих носителей. Известно, что записи металлических пластинок, где бы они не производились, были по времени очень короткие – всего 30–40 секунд. Г. Сайфуллин освоил нотную грамоту и благодаря этому зафиксировал отдельные мелодии, а также их обработки для фортепиано. Некоторые из них были опубликованы. Давно пора уже издать книгу об этом мастере с приложением его нотных рукописей и аудиозаписей

народных напевов. И, наконец, в нашем фонде есть фонограф Эдисона и его фоновалики. На них композиторы Дж. Файзи и С. Габаши, фольклорист Х. Ярми сделали в свое время записи татарских народных песен во время проведения экспедиций.

Перед Центром сегодня стоят несколько задач. Это: 1) пополнение фонда; 2) хранение и сохранение имеющихся экспонатов; 3) составление описи накопленных образцов; 4) предоставление для пользования имеющихся в архиве артефактов по музыкальной культуре; 5) введение новых документов, аудиозаписей в научный оборот; 6) популяризация архива, его базы данных в целом. Остановимся на некоторых из них подробнее. Указанное выше число катушек в Центре – не итоговое, т. к. в фонд продолжают поступать коллекции личных архивов разных деятелей, среди которых попадаются и магнитные пленки с записью. Остро стоит вопрос о получении записей, сделанных во время фольклорных экспедиций института его сотрудниками, но не сданными ими по разным причинам в архив. Среди них есть как продолжающие работать и сегодня в нашем учреждении, так и ушедшие на заслуженный отдых. Хранятся аудиозаписи и рукописи нот татарского фольклора в различных учреждениях России. Надо попытаться получить их хотя бы в виде копий. Необходимо пополнять фонд материалами, связанными и с профессиональной музыкой. Желательно, чтобы любой человек, интересующийся музыкальной культурой Татарстана мог здесь познакомиться, получить копию опубликованного (в республике или за ее пределами) произведения татарского композитора или образца его родного фольклора. Пока нет такого учреждения, где это осуществимо. В связи с перечисленными выше раритетами возникает несколько задач. Среди них: 1) обеспечение надлежащих условий хранения и ухода за ними. 2) восстановление нескольких музыкальных ящиков и фонографа, которые из-за неполной комплектации, сломанных деталей находятся в нерабочем состоянии; 3) осуществление перезаписи произведений с этих музыкальных экспонатов на современные носители аудиоинформации и дальнейший выпуск компакт-дисков с этой музыкой.

На первый взгляд, металлические пластинки Г. Сайфуллина кажутся наиболее прочными. Однако это не совсем так. Они подвергаются коррозии, гнутся. Рекомендации по их хранению любезно предоставили (после обращения к ним) сотрудники

Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Эти инструкции не носят разового характера. Поэтому требуется специальный сотрудник по уходу за такими и другими объектами фонда, которые предстоит еще и оцифровать. Так как сотрудничество с организацией, выполнявшей оцифровку завершилось, то для Центра письменного и музыкального наследия крайне необходимо приобретение простой аппаратуры (катушечно-го и кассетного магнитофонов и прилагающих к ним кабелей) хотя бы для предварительного переноса записей вновь поступивших катушек на жесткий диск с последующей в дальнейшем работой над обработкой и реставрацией звука. Наибольшую сложность в плане оцифровки представляют фоновалики. Процедура эта весьма непростая и дорогостоящая, если совершать ее в фонограммархивах Вены и Берлина (в России этим не занимаются). Проще было бы осуществить данную операцию, обратившись в Академию наук Украины, сотрудники которой создали специальный аппарат, не разрушающий фоновалики. Такой прецедент уже есть: перезапись с этих носителей была выполнена ими для фонда Московской государственной консерватории. Что же касается небольшого количества пластинок фирмы «Патэ», имеющих в нашем фонде, то возможно их и не придется переносить на современные носители, т. к. сами французы выполнили оцифровку пластинок указанной фирмы и выставили эти записи для свободного скачивания в интернете на сайте Национальной библиотеки Франции. Здесь представлена музыка разных народов. Попутно отметим, что в свободном доступе на этом сайте имеются также тексты, например «Азиатского журнала», издававшегося в свое время в Париже. В одном из его номеров за 1926 год попала, в частности, статья о татарских народных песнях на французском языке.

В научный оборот в связи с музыкальной культурой необходимо вводить различные материалы, имеющиеся в Центре. Это может быть публикация документов, касающихся фольклора и профессиональной музыки, сборников нот. В планах – издание антологии народной музыки татар разных регионов. Желательно наладить выпуск публикаций, связанных с музыкальными инструментами. В каждом случае обязательно предусмотреть приложение в виде компакт-дисков с записью образцов, зафиксированных во время проведения экспедиций.

Название отдела – Центр письменного и музыкального наследия – ко многому обязывает. Если исходить из его значения, то должна быть разработана и осуществлена масштабная стратегия развития музыкальной культуры татарского народа. Пока ни одно учреждение республики этим не занимается.

Научный Татарстан. – 2014. – № 4. – С. 25–32

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ГИЛЯЗЕТДИНА САЙФУЛЛИНА

В начале XX века происходит активизация деятельности в области татарской музыкальной культуры. У людей, не получивших музыкального образования, пробуждается стремление к созданию композиций, выступлениям на сцене. Сочинением музыки стали заниматься, в основном, музыканты-исполнители: Фаттах Латыпов (певец), Файзулла Туишев (гармонист), Загидулла Яруллин (пианист-тапер). Они периодически обращались к сочинению музыки. Поэтому ими написано небольшое количество произведений. Род их основного занятия обусловил и область сочиненной музыки: вокальная, фортепианная, хотя у Ф. Туишева есть и песни. Исключением стал Султан Габаши, чье имя в истории татарской музыки сохранилось именно в качестве композитора. Его творчество отличалось разнообразием областей музыки, жанров, к которым он обращался, количеством и объемом созданных произведений. В то же время надо отметить, что Султан Габаши известен не только как композитор, но и дирижер хора, музыковед, создавший в области теории музыки, педагогики и фольклористики. Отдельные его работы по татарскому народному творчеству (записи напевов, статьи) были изданы лишь в начале XXI века. Можно выделить два крупных собрания расшифровок мелодий татарского народа, выполненных С. Габаши. Композитору С. Габаши принадлежит два крупных собрания, выполненных им расшифровок мелодий татарского народа. Среди них: «Төрки моңнар кейләре» (1910–1920). Он состоял из двух частей. Первая из них была утеряна. Сохранившийся же материал весьма разнообразен в плане источника записей. Среди информаторов указаны родственники С. Габаши (отец и мать), певцы, жители деревень, куда он

приезжал. Необычным и нетрадиционным хранителем напевов, к которому он обратился в своих расшифровках, следует признать будильник с мелодиями. С него, например, композитор услышал песню «Замана». Кроме того, среди механических агрегатов, чьи мелодии композитор ввел в свой сборник, – металлические пластинки музыкальных ящиков. Под нотами некоторых фольклорных произведений сохранились его пометки об их источнике: пластинках музыкального мастера Г. Сайфуллина («Кала алынган көй») или из коллекции Бадри («Габди көе»). Есть сведения о том, что С. Габаши и Г. Сайфуллин были лично знакомы. По всей видимости, и пластинки, принадлежавшие Бадри Назирову, являлись изделием Г. Сайфуллина, т. к. в одном из таких случаев С. Габаши упомянул музыкальный ящик под названием «Стелла», для которого мастер их тоже изготавливал. В первой (несохранившейся) части сборника «Төрки моннар көйләре» также содержались напевы, расшифрованные С. Габаши со звучащих мелодий пластинок Г. Сайфуллина («Питсул көе») и фонда Бадри Назирова.

Сам Г. Сайфуллин (1873–1946) и прежде всего его производство пластинок для музыкальных ящиков, были весьма известны и популярны в среде татарских городских жителей. Вот что написал по этому поводу С. Габаши: «Пока же я хочу сказать о том, что, несмотря на глубоко [негативную] реакцию фанатичных мулл, музыка все же бытовала и среди городского населения, хотя и в пассивной форме, в виде использования разных видов музыкальных ящиков, а позднее граммофона.

Каждый более или менее состоятельный мещанин считал нужным обзавестись каким-либо музыкальным механизмом. Самым распространенным среди татар был музыкальный ящик «Stella» маленького формата, 25-ти тоновый, в большинстве случаев фирмы «Мюллер». Менее состоятельные имели еще меньшие ящики под названием «Аристон» или «[...]», так что долгое время среди татар сохранялось это слово «аристон» как нарицательное название всякого музыкального механизма. Все эти инструменты имели жестяные пластинки различного формата, наподобие граммофонных, приблизительно от 15 до 60 см в диаметре, в зависимости от системы и марки самой машины.

Подобные механизмы распространялись среди татарского населения исключительно [благодаря] деятельности музыкального

мастера Гилязетдина Сайфуллина и его предшественника Гарифа Минкина» [3, с. 47].

К сожалению, сегодня не так много сохранилось материалов для проведения исследования наследия этого мастера, его жизненного пути. Они находятся в архиве Национального музея РТ и Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Необходимо привлечь публикации периодических изданий того времени. И в том, и другом случае для современного исследователя возникают дополнительные трудности в связи с изложением материалов на татарском языке на основе арабской графики.

Г. Сайфуллин – уникальная личность в истории музыкальной культуры татарского народа. По всей видимости, он учился в школе всего один год. В графе образование в его личном листке по учету кадров записано: низшее. Несмотря на это, Г. Сайфуллин впоследствии плодотворно занимался разнообразной деятельностью в области музыкальной культуры, самоучкой осваивая необходимые знания, в частности, нотную грамоту и, приобретая навык записи народных мелодий и авторских произведений. Толчком для начала производства Г. Сайфулиным металлических пластинок стала служба (1888–1893 годы) у часового мастера (по другим источникам – купца) Гарифа Минкина, где приходилось чинить и музыкальные ящики. Писатель Г. Исхаки считал большой заслугой Г. Минкина перед народом то, что он перекладывал татарские мелодии на ноты.

Музыкальное наследие Г. Сайфуллина состоит из нескольких различных материальных объектов. Это прежде всего металлические пластинки для различных музыкальных ящиков иностранного производства («Стелла», «Мира», «Аристон» и т. д.), которые поставлялись с комплектом готовых записей музыки зарубежных композиторов. Считается, что в дореволюционной России среди инородцев только татары благодаря Г. Сайфуллину и Г. Минкину сумели организовать выпуск подобных пластинок со своей национальной музыкой. Записи русской музыки осуществлялись сначала за рубежом, а затем их производство сумел наладить Ю. Г. Циммерман. На пластинках Г. Сайфуллина представлены мелодии разных народов (но преимущественно татар), произведения композиторов. Тираж изготовленных им пластинок был огромен (по некоторым данным он достигал миллиона) и распространял-

ся не только по всей России, но и за рубежом. В архиве Центра письменного и музыкального наследия есть несколько музыкальных ящиков (два из них находятся в рабочем состоянии), отличающихся по габаритам. На каждом из них можно проигрывать только пластинки соответствующего размера. В этом же отделе ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова находится, пожалуй, и самое большое количество существующих пластинок Г. Сайфуллина – 299. В публикациях об этом музыкальном мастере подчеркивается уникальность его работы, т. к. он изобрел специальный станок для фиксации татарских мелодий (их насчитывали по разным данным от 400 до 600). Пока нигде не дано описание этого станка, его устройства, принципа действия, материала изготовления и т. д. Обращает на себя внимание также изобретение Г. Сайфуллиным приспособления для увеличения продолжительности звучания произведений, о котором он сообщал в объявлениях газет начала XX века. Музыкальные ящики, по существу, представляют собой разновидности музыкальных шкатулок. Звук их искусственный. Поэтому они во всем мире были вытеснены граммофоном и фонографом. Г. Сайфуллин тоже записывал голоса татарских певцов на эти более совершенные аппараты. Но данная сторона его деятельности, видимо, была не продолжительной.

К числу бумажных носителей продукции Г. Сайфуллина относится «Школа игры на мандолине». Такого рода учебные пособия были изданы и другими авторами, например, Г. Садыковым. В исследовательской литературе работе последнего уделено, в отличие от труда Г. Сайфуллина, большее внимание. Однако, например, Г. Сайдашева-Вайда отметила [2, с. 67], что в 20-е годы XX века участники татарских струнных ансамблей пользовались именно «Школой» Г. Сайфуллина.

Мастер самоучкой освоил нотную грамоту и благодаря этому записал мелодии разных народов и произведения композиторов. Часть татарских народных напевов в обработке для фортепиано были им опубликованы. В Казани удалось найти только пару таких изданий. В 5-м томе «Татарской энциклопедии» написано [4, с. 206], что в библиотеках России имеются лишь 4 публикации обработок Г. Сайфуллина.

Каждый из перечисленных объектов музыкального наследия мастера интересен и достоин отдельного исследования. Обратим

внимание на его рукописное нотное собрание. Свои нотные записи, в большинстве случаев, Г. Сайфуллин, по всей видимости, оформлял в связи с изготовлением металлических пластинок или публикацией фортепианных обработок. Подтверждением этого предположения служит, например, прикрепленная нотная строка песни на одном из картонных трафаретов пластинки, имеющейся в Национальном музее РТ. Нотные рукописи Г. Сайфуллина хранятся в разных организациях. Судя по ссылкам, среди них была и библиотека радиокомитета Татарстана. Но в данный момент рукописного сборника народных песен Г. Сайфуллина там нет. Как он выглядел, из каких материалов был составлен – сегодня, знают только те, кому удалось его видеть и держать в руках. Но довольно большая часть нотного наследия Г. Сайфуллина находится в Национальном музее РТ, меньше – в Центре письменного и музыкального наследия ИЯЛИ. Часть мелодий из собрания Г. Сайфуллина была опубликована в свое время композитором А. Ключаревым в сборнике «Татарские народные песни». В предисловии он отметил [1, 207 с.], что не все записи, имеющиеся в архиве Г. Сайфуллина, выполнены им лично. Он упомянул там в связи с этим фактом имя скрипача Гали Зайпина. Более того, в фонде А. Ключарева из того же музея есть список и рукописи нот этого инструменталиста из архива Г. Сайфуллина. Таким образом, точное количество народных напевов татар и других народов, положенных на ноты мастером, пока неизвестно. В музейном фонде хранятся рукописи 474 произведений, рассредоточенные в трех описях. Сочинения даны в разном фактурном изложении: одноголосном, для голоса в сопровождении фортепиано, хора и в обработке для фортепиано. Среди нот имеются образцы народной музыки татар и других народов (русских, арабов, чуваш, туркмен, узбеков), произведений композиторов Татарстана, Советского Союза в целом, Турции. Встречаются примеры церковной музыки, например, «Великое славословие». Обратили на себя внимание рукописи двух нотных примеров из собрания Г. Сайфуллина, связанных с событиями и правителями Турции (Национальный музей Республики Татарстан. Ф. 194 б, оп. 3, д. 18). Оба произведения написаны в жанре марша, который являлся ведущим на определенном этапе музыкальной культуры Турции. Неслучайно военные оркестры Османской

империи, их репертуар оказали влияние на европейцев, включая творчество некоторых очень известных композиторов (Бетховен, Моцарт, Доницетти). Оба номера в рукописях Г. Сайфуллина, по всей видимости, связаны с младотурецкой революцией 1908 года. Первый марш как раз датирован этим же годом. В пояснении к нему так и написано: «к событиям в Турции». Его название: марш «Турецкая конституция». Вероятно он имеет отношение к одному из событий указанной революции. Как известно, сторонниками движения была поставлена задача возврата конституции Турции 1876 года. Автор этого музыкального сочинения не указан в рукописи. Как и второй марш он записан в фортепианном изложении. Возможно, это оригинальная версия произведения. Но есть также вероятность того, что это переложение Г. Сайфуллина, т. к. перед фиксацией музыки на пластинки он нередко записывал их фортепианные обработки в нотах. Второе произведение названо «Марш Абдул-Гамиду». В комментариях на полях нот отмечено, что он посвящен султану Абдул-Хамиду (современное написание его имени в русском языке) и пользуется большим успехом в Турции. Автором данного марша указан Аугусто Сельвели. Информацию об этом композиторе пока не удалось найти.

На многих нотах в рукописном собрании Г. Сайфуллина указаны даты их записи. Это важно для выявления корпуса старинных напевов, прослеживания развития фольклорного процесса, обновления мелоса в имеющихся напевах, а также появления новых песен. Судя по годам расшифровок некоторых песен, можно сделать вывод, что они были созданы раньше появления на свет самого Г. Сайфуллина или в момент их записи он был еще ребенком. Вероятно, эти рукописи перешли к нему от Г. Минкина. Большую ценность представляют комментарии Г. Сайфуллина к некоторым народным песням. Приведем в пример песню «Ай, балам, кызганам». Благодаря Г. Сайфуллина стало известно, что первоначально эта песня являлась колыбельной. Комментарии мастера близки к пояснениям фольклорных образцов певицы М. Рахманкуловой, отчасти композитора Дж. Файзи. В них акцент сделан на вопросе происхождения и распространения артефактов народного творчества.

В этой статье указаны некоторые материалы наследия Г. Сайфуллина и фонды, в которых они находятся. Затронуты вопросы

исследования деятельности музыкального мастера и связанные с этим проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ключарев А.С. Татар халык жырлары. – Казан: Татар. кит. нәшр., 1986. – 488 б.
2. Сайдашева-Вайда Г.К. Звуки времени. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1991. – 126 с.
3. Султан Габаши: Материалы и исследования / Сост., вступит. статья, коммент., публ., прил. Г. Б. Губайдуллиной. – Казань: Фикер, 2000. – 240 с.
4. Татарская энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. М. Х. Хасанов, отв. ред. Г. С. Сабирзянов. Т. 5. – Казань: Институт татарской энциклопедии, 2010. – 736 с.

II. ULUSLARARASI ŞİGABUTDİN MARCANİ TATAR KÜLTÜRÜ, TARİHİ VE EDEBİYATI SEMPOZYUMU. 11–14 Kasım 2018 ANKARA. İksad Publications – 2018. – С. 156–167. Ссылки <https://www.iksadsummit.com/sempozyum-kitaplari> https://docs.wixstatic.com/ugd/614b1f_3f125c6cb1914f6fb2b0204e1b2da13c.pdf

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» ИЯЛИ

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук РТ, начиная с 15-го февраля, провел неделю «круглого стола» в связи с Годом родных языков и народного единства в Республике Татарстан и Международным днем родного языка. Основной акцент в заседаниях был сделан на ознакомлении присутствующих в Малом зале Академии наук представителей научных кругов республики и журналистов с некоторыми итогами работы и печатной продукции сотрудников всех отделов этого научно-исследовательского учреждения. Третий день повестки недели был посвящен фольклору и этнокультурной идентичности. Эта тема стала особенно актуальной в связи с предстоящей переписью населения народов России. Уже несколько лет она активно разрабатывается в русской фольклористике, в отличие от татарстанской. Как участник этого «круглого стола» я хотела бы поделиться некоторыми своими размышлениями и предложениями в аспекте заявленной темы по вопросу татарского музыкального фольклора.

Надо заметить, что в татарском музыкознании имеются статьи целиком или частично рассматривающие проявление межнацио-

нальных отношений в фольклоре, опубликованные прежде всего по причине муссирования в СССР постулата о взаимообогащении и взаимовлиянии народов. Здесь в связи с вопросом директора института на этом «круглом столе», адресованным одному из докладчиков о воздействии на фольклор сибирских татар инонационального окружения, приведем в пример хотя бы статью А. Абдуллина («Тематика и жанры дореволюционной татарской народной песни»), в которой говорится о влиянии на баит сибирских татар об утопленнице Гайше музыкальной культуры других жителей этого региона. Вопрос же о внутринациональной общности различных этнических групп татар и осознания ими своей идентичности на основе музыкального фольклора не ставился. Между тем работа собирателей и исследователей татарского народного музыкального творчества в настоящее время продолжает все дальше отходить в сторону от этого явления. При сборе фольклорного материала, его публикации и изучении акцент делается на уникальности и неповторимости зафиксированного контента. Общетатарский пласт, как правило, не привлекает внимания. В результате это порой приводит исследователя народного творчества к поддержке выбора гипотезы об исконной самобытности рассматриваемого этноса, а не принадлежности его к татарской нации.

Выявление этномузыкальной общности различных групп татарского народа возможно с помощью сравнительно-сопоставительного метода изучения фольклора. При этом возникает вопрос: на музыкальной основе какой группы татарского народа проводить такие исследования? Вывод напрашивается один: живущих в Татарстане, преимущественно казанских татар. Поскольку постоянно наталкиваюсь в комментариях к статьям авторов различных интернет-изданий типа «Бизнес-онлайн» на ошибочные представления о данной группе татарского народа (мол, это люди, проживающие в Казани), то приходится напомнить – это жители поволжско-приуральского региона. В Татарстане в связи с местом их проживания обычно называют Заказанье. Попутно отмечу, что на ошибочные комментарии следует обращать внимание. Для специалистов, особенно таких как социологи, историки (в заседании принимали участие доктор социологических наук Г. Ф. Габдрахманова, доктор исторических наук Д. М. Исхаков) – это не только материал исследований, но и повод для проведения научно-популярных

лекций-разъяснений. В связи с необходимостью проведения изучения фольклора разных групп татарского народа с помощью сравнений, сопоставлений высветилась парадоксальная ситуация: меньше всего записаны, опубликованы и изучены фольклорные образцы музыкальной культуры именно жителей Татарстана (за исключением кряшен). Даже в ходе проведения этого «круглого стола» в Малом зале Академии наук данный факт нашел свое яркое проявление. О татарах, живущих за пределами Татарстана говорили фактически все шесть докладчиков полностью (Закирова И. Г. *Роль фольклора в духовной жизни татарского народа (на примере материалов экспедиции, посвященной изучению фольклора сибирских татар)*; Мухаметзянова Л. Х. *Национальный эпический фольклор в регионах России (на примере архивных и современных экспедиционных материалов по Челябинской области)*; Фазлетдинов И. К. *Национально-исторические мотивы в фольклоре татар Башкортостана*; Умеров Д. И. *Факторы формирования культурной идентичности астраханских татар*) или частично (Габдрахманова Г. Ф. *Этническая идентичность татар: методология и результаты исследований*; Давлетшина Л. Х. *Обрядовая культура татар в общекультурном контексте: к вопросу типологии обрядов вызывания дождя*). Видимо, по причине легкой доступности собственной территории республики, фольклорные экспедиции старались и стараются направлять прежде всего за пределы Татарстана. В результате сегодня имеются нотные публикации в формате энциклопедий по астраханским, сибирским, оренбургским (напевы деревни Татарская Каргалы) татарам, сборники музыкального фольклора мишарей различных регионов России, кряшен Бакалинского района Башкортостана и всего две куцые брошюрки по Нурлатскому и Балтасинскому районам Татарстана (к ним с большими оговорками можно отнести также издание по Сабинскому району руководителя одного из самодеятельных ансамблей). Исключение составляют масштабные публикации нот по народному музыкальному творчеству кряшен различных районов республики Н. Альмеевой. Все перечисленные выше сборники большей частью – результат работы над кандидатской диссертацией определенных авторов. К ним примыкает еще исследование, посвященное традиционной музыкальной культуре пермских татар. Из всех сборников нот татарской народной музыки предшествую-

щего столетия, касающиеся нашей республики, наиболее серьезными в научном плане являются работы М. Н. Нигмедзянова и Р. А. Исхаковой-Вамбы. В них есть отдельные примеры фольклорных образцов из некоторых районов Татарстана, но этого недостаточно и на полноту представления они все же не тянут. Поэтому сегодня стоит задача выполнить и опубликовать транскрипции нотного и вербального текста как можно большего количества аудиозаписей народной музыки Татарстана, хранящиеся в различных государственных и личных архивах (в частности, в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, хотя их там тоже немного, Республиканском центре развития традиционного искусства РТ и других), увеличить количество экспедиций в районы республики и запланировать соответствующие темы в качестве научно-исследовательских работ.

Общая основа в народной музыкальной культуре татар находит свое проявление в его музыкальном языке. Он (согласно теоретическим установкам) состоит из ряда элементов. В их числе: лад, мелодика, ритм, тембр и т. д. Определяющими, на наш взгляд, в плане исследования этномузыкальной идентичности татарского народа являются жанр, лад и мелодика. Исследование одного конкретного жанра народной музыки позволяет выявить типологические особенности его образцов, зафиксированные на разных территориях. Приведу в связи с этим только один пример. Удалось послушать и положить на ноты ряд колыбельных песен сибирских татар – потомков обских и томских чатов. Они, безусловно, имеют общие моменты с образцами аналогичного жанра татарского народа, прежде всего, живущих в Татарстане. Это касается и названия песни сибирских татар – бишек еры (колыбельная песня), бала йоклату (убаюкивание ребенка) и, конечно, музыкальных особенностей. Некоторые образцы обских и томских чатов показали в музыкальном плане более архаичными, древними вариантами колыбельных напевов казанских татар.

Ладовая основа татарской народной музыки неоднородна, хотя широко бытующее представление о господстве в ней ангемитоники в виде пентатонного звукоряда (в целом это означает бесполутоновое пятизвучие) справедливо. Особняком в этом плане находится музыкальный фольклор крымских татар. В силу ряда причин, этномузыкологи Татарстана не занимались собиранием и изучением его образцов (исключение – диссертационная работа одной из

сотрудниц ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, посвященная мавлюду). В целом, несмотря на имеющиеся опубликованные научные изыскания ангемитонной пентатоники, необходимо еще продолжить проведение широкомасштабных исследований в этой области в плане сравнения, сопоставления музыкального фольклора разных групп татарского и других народов, использующих такой лад, с целью выявления национального колорита, «татарскости» в нашем случае. Нотные примеры даже из учебных пособий (например, «Ладовое сольфеджио» Блока) ярко показывают насколько по-разному звучат напевы тюркских и славянских народов, базирующихся на одном и том же пентатонном звукоряде.

Изучение фольклорной мелодики может вестись по двум направлениям: рассмотрение ее интонационной сферы на микро- и макроуровнях и комплекса распространённых напевов. Первый вопрос весьма сложен, разговор о нем в рамках газетной статьи пока не представляется возможным. В связи же с общетатарскими мелодиями возникает вопрос о причине их распространения. По отношению к некоторым из них можно выдвинуть достаточно убедительное предположение. Это касается напевов книг «Бадавам», «Ахырзаман». Они получили распространение у татар, проповедующих ислам, и закреплены за напевным чтением этих и других книг (например, «Койле иман»). Кроме того, их можно встретить в образцах других жанров (например, в колыбельных песнях). Широкая распространённость других мелодий в татарском фольклоре еще ждет своего объяснения. К ним относятся, например, напевы байта «Сак-Сок», рассказывающего о двух мальчишках, невольно проклятых матерью за шалости и в результате превратившихся в птиц. Одной из самых популярных мелодий этого байта считается напев русской песни «Хасбулат удалой». Но так ли это – предстоит еще выяснить.

СЛОВО ОБ АВТОРЕ

*Характеристики. Отзывы. Рецензии. Благодарности
(фрагменты)*

Юнусова Гузель Файзрахмановна родилась в Казани. Окончила теоретико-композиторский факультет Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова по специальности музыковедение (диплом с отличием). Работала преподавателем музыкально-теоретических дисциплин (высшая квалификационная категория) в Казанском музыкальном колледже им. И. В. Аухадеева (1982–2010), редактором музыкальных программ в комитете по радиовещанию Татарстана (1982), заместителем главного редактора журнала «Leitmotiv» (2010–2011). С 2011 года работает в Институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова (научный сотрудник). Основные направления ее научных исследований: татарский музыкальный фольклор (преимущественно детский, особенно колыбельные песни), татарская профессиональная музыка, музыкальная культура Татарстана, разработка электронного каталога архивных аудиозаписей фольклора.

Г. Ф. Юнусова – автор 100 научных, научно-популярных статей и рецензий, опубликованных в республиканской, российской и зарубежной печати, передач каналов Татарстанского и Всесоюзного радиовещания, выступает с докладами на конференциях различного статуса.

Г. Ф. Юнусова удостоена звания лауреата Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2018 года в номинации «Гуманитарные науки» за монографию «Фольклор татар Саратовской области: Путеводитель по фондам Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. (Ч. 1. Материалы аудиофонда. Казань: ИЯЛИ, 2018.)

Г. Ф. Юнусова является членом исследовательской группы по изучению музыки тюркоязычного мира Международного Совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО.

Награды: нагрудный знак «За достижения в культуре» Министерства культуры РТ (2004 г.), медаль «В память 1000-летия Казани» (2008), Почетные грамоты, благодарности различных организаций, учебных заведений и министерств РТ и РФ.

О НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. Ф. ЮНУСОВОЙ

К. В. Зенкин – профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского:

Ректорат Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Оргкомитет Международной научной конференции памяти профессора А. В. Рудневой «Народная музыка и современный мир: диалог культур» выражают благодарность научному сотруднику отдела театра и музыки Гузели Файзрахмановне Юнусовой за выступление на конференции с докладом «Бестекстовые вокальные напевы в татарском музыкальном фольклоре».

06.12.2018

Ю. С. Карпов – проректор по науке Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (2010–2020):

Особый интерес представляет статья старшего научного сотрудника ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ Г. Ф. Юнусовой «“Славься” Глинка или знаменный распев? (Истоки одной татарской колыбельной песни)», в которой известная тема из «Ивана Сусанина» обрела неожиданные и любопытные параллели не только со знаменным распевом, но и с татарскими народными мотивами.

Карпов Ю. С. Чтения памяти С. В. Смоленского в Казани // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2014. – № 3(14). – С. 102

М. И. Ахметзянов, доктор филологических наук, гл. н. с. Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ:

Юнусова Гузель Файзрахмановна разработала свою форму электронного каталога компакт-дисков, апробированного на вы-

ступлениях различных конференций (например, на 3-м Конгрессе фольклористов в Москве), в публикациях (журналах ВАК). В связи с разным качеством записи и недостаточно полным оформлением собирателями так называемого «паспорта» звукового материала автору путеводителя пришлось приложить немало усилий для выяснения ряда вопросов: определения текста и содержания фольклорных образцов, их информаторов и т. д. Научно-исследовательская деятельность нашла свое проявление в поиске первоисточника (авторского или народного происхождения) записанных произведений фольклора, установления их жанра, связей с другими образцами, сосредоточенными на разных компакт-дисках архива или опубликованных в различных изданиях. Все это нашло отражение в предложенном к публикации путеводителе. Он состоит из двух частей, в которых представлена информация о материалах, собранных сотрудниками ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова в 1963 году во время проведения экспедиции в Саратовскую область. К изданию подготовлена его первая часть, знакомящая с записями этномузыколога М. Н. Нигмедзянова. К достоинствам путеводителя отнесем также и то, что Г. Ф. Юнусова решила ввести в свою работу информацию о сотрудниках института той экспедиции. В первой части путеводителя приведены факты о деятельности этномузыколога, характеристика его вклада в музыкальную науку Татарстана и обширный список опубликованных трудов.

*Из рецензии на работу «Фольклор татар Саратовской области (путеводитель по фондам ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)»
Г. Ф. Юнусовой. 01.10.2018*

Л. И. Сарварова, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, доцент, декан факультета татарского музыкального искусства Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова:

Вторая часть путеводителя «Фольклор татар Саратовской области» завершает обзор материалов экспедиции сотрудников ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова к татарам-мишарям Саратовской области в июне 1963 года. Если в первой части труда была представлена информация об аудиозаписях этого региона этномузыколога

М. Нигмедзянова, то в данном разделе нашли отражение результаты собирательной работы пяти филологов: Ф. Ахметовой, Т. Галиуллина, Х. Гатиной, И. Надирова и Ф. Урманчеева. Это полностью оригинальный труд, не имеющий аналогов. Разработку структуры издания и его контент, описание рукописей, характеристику и сведения о деятельности участников экспедиции – все это и многое другое автору пришлось создавать самому без опоры на какие-либо труды. Книга состоит из ряда автономных указателей, каждый из которых может стать объектом локального исследования. Во всех его разделах содержится новая информация по различным вопросам, представляющая интерес для исследователей в области этнографии, истории, народного и профессионального творчества татар. Включение участниками экспедиции сведений исторического, этнографического и мемориального характера, лингвистические пояснения на полях страниц или внутри текста, обусловили появление новых по содержанию (в отличие от первой части путеводителя) указателей материалов приложения. Издание адресовано специалистам в области фольклористики, литературоведения и лингвистики, краеведения, истории, музыкознания, архивоведения, пользователям фондами ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, т. к. оно совмещает в себе две функции: указателя и справочника по вопросам различных специальностей. Путеводитель, созданный только по одной, весьма сложной области человеческой деятельности, – фольклору – является изданием нового формата в нашей республике.

*Из рецензии на работу «Фольклор татар Саратовской области (путеводитель по фондам ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ)»
Г. Ф. Юнусовой. 12.11.2018*

Н. И. Жиганова, директор Мемориального музея-квартиры Назиба Жиганова (1991–2009):

– Мы давно знаем Юнусову Гузель Файзрахмановну. Высоко-профессиональный музыкант, она отдает много сил, времени на развитие музыкальной культуры Татарстана, воспитание и обучение молодого поколения. Мы признательны Гузель Файзрахмановне за ее публикации, посвященные Н. Г. Жиганову. Привлекает ее ува-

жительное и бережное отношение к личности и творчеству этого крупнейшего музыканта.

Г. Ф. Юнусова занимается поиском необходимых материалов в архивах, отслеживает поступление новой книжной продукции. В результате именно она сообщила об обнаруженных ею в Национальном архиве РТ делах Н. Г. Жиганова и его родственников, познакомила нас с книгой «Опера. Путеводитель. От истоков до наших дней» итальянского музыковеда Г. Маркези, содержащей раздел об опере «Джалиль», а также с другими материалами».

М. А. Мударисова (Таминдарова), директор музея А. М. Горького (2000–2007), заслуженный деятель искусств РТ, доцент Казанской государственной консерватории:

– Юнусова Гузель Файзрахмановна на протяжении многих лет сотрудничает с нашим музеем. Она участвует в Шаляпинских чтениях, выступает на них с глубокими, всегда новыми и интересными сообщениями. Большая работа была проделана ею в связи с систематизацией архивного наследия дирижера Н. Рахлина, музыковеда Г. Кантора, виолончелиста В. Варшавского, находящихся в запасниках нашего музея. Обратило на себя внимание скрупулезность, научная добросовестность, проявленные музыковедом в работе с этими и другими документами, особенно при создании музея Казанского музыкального училища.

Сотрудники музея А. М. Горького периодически обращаются к этому высоко эрудированному музыковеду за консультацией по различным вопросам музыкального искусства.

О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. Ф. ЮНУСОВОЙ

Р. Г. Сабитовская, директор Казанского музыкального училища им. И. В. Аухадеева (1989–2009):

– Юнусова Гузель Файзрахмановна закончила с отличием в 1982 году Казанскую государственную консерваторию и с тех пор работает в Казанском музыкальном училище. Г. Ф. Юнусова – ведущий преподаватель этого учебного заведения, признанный в республике специалист в области музыкальной культуры Татарстана. Она обладает широкой эрудицией в различных

областях музыки, других видах искусства и литературы. К ней часто обращаются за консультацией представители самых разных организаций и коллективов.

Г. Ф. Юнусова отличается активной и разносторонней деятельностью. Она разработала авторские программы (включая спецкурсы) по татарской, зарубежной музыкальной литературе, татарскому музыкальному фольклору, расшифровкам народных песен на русском и татарском языках. Ею созданы оригинальные контрольно-измерительные материалы по различным учебным дисциплинам. Компьютерные тесты по татарскому музыкальному фольклору были показаны на конкурсе «Учитель года – 2003». Республиканский методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства Министерства культуры Республики Татарстан опубликовал «Хрестоматию по татарской музыкальной литературе» (в двух частях), программу «Татарское народное музыкальное творчество», подготовленные Г. Ф. Юнусовой. Этими пособиями активно пользуются преподаватели музыкальных училищ и училищ искусств, детских музыкальных школ и многие другие музыканты. Программа «Татарское народное музыкальное творчество» за короткий срок времени уже выдержала два издания. Г. Ф. Юнусовой опубликовано более 30 статей и рецензий в газетах, журналах («Республика Татарстан», «Шәһри Казан», «Казань», «Мәгариф», «Эхо веков»), различных сборниках. По заказу театра оперы и балета им. М. Джалиля ею был создан и опубликован буклет к юбилею певца А. Аббасова. Г. Ф. Юнусова успешно выступала на международных, всероссийских и региональных конференциях (Москва, Казань) по вопросам образования, истории культуры Татарстана, татарского фольклора, компьютеризации в области культуры. Г. Ф. Юнусова сотрудничает с представителями телерадиовещания. Она создала 10 радиопередач для каналов местного и центрального радиовещания, а также приняла участие в новостях канала «ТНВ» и в съемках передачи «Аура любви» с рассказом о музее Казанского музыкального училища и творчестве Ф. Яруллина. Юнусова Г. Ф. выступает по различным вопросам музыкального искусства перед самой разной аудиторией в качестве лектора-музыковеда в Союзе композиторов Республики Татарстан, музеях С. Сайдашева, А. М. Горького, Национальной библиотеке Республики Татарстан, в клубе лю-

бителей оперы. В связи со столетием Казанского музыкального училища ею был создан музей истории этого учебного заведения. Большой резонанс в мировом сообществе вызвал мультимедийный диск «Татарский музыкальный фольклор», созданный совместно с Р. Валитовым и показанный на международной конференции в Москве. Он зафиксирован в каталоге международной музыкальной компьютерной продукции.

Юнусовой Г. Ф. накоплен огромный видео, аудио и другой иллюстративный материал (в том числе и собственные фольклорные записи), позволяющий еще более интересно и полно раскрыть на занятиях и других лекциях, выступлениях ту или иную тему. Она пользуется уважением коллег и учащихся за высокий профессионализм работы. Ее можно увидеть с учащимися в музеях, на концертах, в центре светомузыки «Прометей». Она в курсе новинок литературы, касающейся различных областей музыки, искусства в целом и знакомит с ними учащихся. Ее собственные методические работы, а также дипломные работы ее учеников неизменно получают высокую оценку экспертов лицензионной комиссии во время проведения Государственной аттестации Казанского музыкального училища. Большое количество учеников, подготовленных Г. Ф. Юнусовой, продолжили обучение в высших музыкальных учебных заведениях Москвы, Нижнего Новгорода, Казани.

Л. А. Куйбышев, председатель оргкомитета конференции, зам. директора Центра ПИК:

– Со 2-го по 7-е декабря в Москве прошла юбилейная 5-я международная конференция, на которой преподаватель Казанского музыкального училища Г. Ф. Юнусова успешно выступила с докладом «Мультимедийная программа по татарскому музыкальному фольклору». Кроме того, компакт-диск по этой программе неоднократно демонстрировался на выставке «Мультимедиа в культуре, искусстве, образовании». Мультимедийная программа по татарскому музыкальному фольклору обратила на себя внимание многих участников данного форума из России, стран СНГ и дальнего зарубежья. Она была, пожалуй, одной из самых интересных, показанных на конференции. В прениях после доклада присутствовавшие в зале отметили большой объем и яркость информационного

материала этого доклада. Многие участники конференции – представители самых разных областей искусства – выразили пожелание приобрести данный компакт-диск, который, безусловно, заслуживает тиражирования».

Макаров Г.М., кандидат искусствоведения, преподаватель Казанской государственной консерватории:

– Юнусова Гузель Файзрахмановна постоянно публикует статьи по вопросам татарской музыки в различных органах печати. Таким образом, используя эти и другие свои собственные разработки в данной области (анализ произведений, в целом творчества татарских композиторов, сбор архивных материалов, художественных и литературных иллюстраций, видео и аудиозаписей, компакт и DVD-дисков), работы различных музыковедов, она подготовила довольно большую программу по татарской музыкальной литературе. Это первая такого рода разработка для музыкальных училищ. Она охватывает период со второй половины XVIII века по XX век включительно.

О НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ И ЛЕКТОРСКОЙ РАБОТЕ Г. Ф. ЮНУСОВОЙ

Ю. А. Балашов, главный редактор журнала «Казань» (1992–2020):

– Юнусова Гузель Файзрахмановна периодически публикует статьи в журнале «Казань», обычно связанные с определенными юбилеями: С. Сайдашева, Ф. Яруллина, Казанского музыкального училища. Автор придерживается определенных критериев при написании своих работ. К ним следует отнести научную достоверность, аргументированную обоснованность приведенных фактов. В ее статьях всегда содержится новая информация. В то же время она учитывает, что журнал «Казань» рассчитан на читателей разной социальной и профессиональной принадлежности. В связи с этим Г. Ф. Юнусова стремится излагать материал своих статей в доступной и увлекательной форме. Все эти качества придают своеобразие ее работам, привлекают внимание и высоко

оцениваются как профессиональными музыкантами, так и другими читателями нашего журнала.

Г. П. Бердников, Председатель Комитета ветеранов войны и военной службы Вахитовского района г. Казани, полковник:

– Комитет ветеранов войны и военной службы Вахитовского района г. Казани к 60-летию Победы над фашистской Германией подготовил и издал книгу «Казанцы – Победе. Вахитовский район». В процессе работы над ней возникло стремление, как можно более полно рассказать об участии в Великой Отечественной войне людей разных профессий. В связи с этим мы, в частности, обратились к различным специалистам с просьбой создать очерки о деятелях культуры. Проблема возникла с освещением деятельности предстателей музыкального искусства. Нас выручила Г. Ф. Юнусова. Она за короткий срок времени написала интересную и содержательную статью под названием «Композиторы Казани» и предоставила замечательные материалы (фотографии, рукописи нот) в качестве иллюстраций.

Н. А. Камбеев, директор Национальной библиотеки РТ (2000–2015):

– Юнусова Гузель Файзрахмановна регулярно проводит в Национальной библиотеке РТ заседания видеосалона «Волишебный мир оперы».

Видеосалон существует с 2000 года в отделе искусств НБ РТ. Его заседания, как правило, приурочены к предстоящим премьерам в театре оперы и балета им. М. Джалиля, фестивалям им. Шаляпина, различным юбилеям. Основные посетители видеосалона – члены Клуба любителей оперы.

Клуб является ассоциативным членом клубов ЮНЕСКО. Члены Клуба на протяжении многих лет имеют возможность слушать выступления известных музыковедов-лекторов, таких как Г. Кантор, И. Бэлза.

Сегодня с большим желанием члены клуба слушают лекции Г. Ф. Юнусовой, их привлекает интересная форма проведения заседаний, блестящая эрудиция, собственные оригинальные наблюдения, высокий профессиональный уровень лектора. Выступления

Г. Ф. Юнусовой всегда сопровождаются видеоматериалами, предоставленными отделом искусств национальной библиотеки РТ, а также из обширной личной видеотеки Г. Ф. Юнусовой.

Национальная библиотека Республики Татарстан благодарит Г. Ф. Юнусову за прекрасно проведенные лекции и надеется на дальнейшее творческое сотрудничество.

О. Г. Иглина, Президент Казанского клуба любителей оперы:

– Казанский клуб любителей оперы при ТАТООиБ им. М. Джалиля много лет сотрудничает с Г. Ф. Юнусовой.

В клубе любителей оперы за многолетнюю историю существования сложилось много традиций, одна из самых интересных – знакомство с оперным произведением задолго до его театральной премьеры. И в этом нам очень помогает глубочайшим знанием материала, профессионализмом Юнусова Гузель Файзрахмановна. «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» Моцарта, «Искатели жемчуга» Бизе, «Трубадур» Верди – вот только несколько опер, рассказ о которых проходил в видеосалоне отдела искусств Национальной библиотеке Республики Татарстан. История создания оперы, самые яркие мировые постановки, лучшие исполнители главных партий – вот о чем говорит Гузель Файзрахмановна с членами клуба. Великолепное знание материала, уникальная подборка фильмов, увлекательное повествование, уважение к слушателю – все это отличает выступление Г. Ф. Юнусовой перед членами клуба любителей оперы. Особенно хочется отметить ежегодные встречи, посвященные нашему великому земляку Ф. И. Шаляпину. Интереснейшие литературные материалы, в том числе и новые фильмы о Ф. И. Шаляпине воспринимаются благодарным слушателем – членами клуба любителей оперы с большим вниманием и интересом.

ХРОНИКА ВЫСТУПЛЕНИЙ Г. Ф. ЮНУСОВОЙ

2022

1. Круглый стол по проблемам сохранения и развития культурного наследия Татарстана (в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, театра, музыки). 24.02. Малый зал АН РТ.

2. V Всероссийский конгресс фольклористов. Рязань, 16–20 марта. Тема доклада: Макам как метод музыкальной настройки представителей анимального мира. Выступление в онлайн режиме.

3. Встреча с татарским композитором, членом Союза композиторов РТ и РФ (1982), заслуженным деятелем искусств РТ (1993), Масгудой Исламовной Шамсутдиновой. 24.03. Конференц-зал ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова.

4. III Международная научно-практическая конференция «Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование». – Казань, Казгуки, 19 мая 2022. Тема доклада: Трактовка образа поэта и интерпретация его наследия в музыке (стендовый доклад). Заочное участие.

5. Выступление на семинаре «Секреты напевного чтения в исламском искусстве» («Ислам мәдәниятендә көйләп уку серләре»). 26.05.2022.

6. Музыка тюркоязычного мира. 8-й симпозиум. – Бишкек, 7 сент. 2022. Тема доклада: Тембровое колорирование текста в татарском фольклоре.

2021

1. Выступление Юнусовой Г. Ф. на Круглом столе «Фольклор и этнокультурная идентичность», Малый зал Академии Наук Республики Татарстан, 17 февраля 2021 г.

2. Участие и выступление Юнусовой Г.Ф. в дискуссии «Габдулла Тукай в интермедиаальном пространстве татарской культуры» в рамках международной конференции, посвященной 135-летию Г. Тукая. Литературный музей им. Г. Тукая, Организаторы: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии Наук Республики Татарстан и Литературный музей им. Г. Тукая, 23 апреля 2021 г.

3. Участие и выступление Юнусовой Г. Ф. на Семинаре из серии «Татары: стратегия действия» на тему «МОҢ – зеркало души народа». Институт истории им. Ш. Марджани Академии Наук Республики Татарстан, 27 апреля 2021 г.

4. X Европейский конгресс по анализу музыки (МГК, 20–24 сентября, Москва). Тема доклада: Адаптация авторского текста в татарском музыкальном фольклоре.

5. 7-й Симпозиум исследовательской комиссии по изучению музыки тюркоязычного мира Международного Совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО (4–7 октября, Алмата). Тема доклада: Проблемы исследования напевов книги «Мухаммадия».

6. XI Симпозиум исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке (ICTM) при ЮНЕСКО (11–13 ноября. С.-Петербург). Тема доклада: Понятие «макам» в татарской культуре.

2020

1. Музей-квартира Н. Жиганова. Тема выступления: Наследие Н. Жиганова в контексте музыкальной культуры Татарстана 15.01.2020.

2. Музей-квартира Н. Жиганова. Тема выступления: Проблемы изучения жизненного и творческого пути Н. Жиганова. 20.02.2020.

3. Международная научно-практическая конференция «Международный фестиваль татарской песни имени Рашида Вагапова и татарское песенное искусство: эволюция, современное состояние и перспективы развития» (г. Казань, 17 марта 2020 года. Малый зал АН РТ). Тема доклада: Переводы поэтического текста в татарской вокальной музыке: итоги и проблемы.

4. Музыка в диалоге культур. Музыкальная культура Татарстана: традиции, современность, перспективы. Международная научная конференция. – Казань, Казанская государственная консерватория, 18-20 ноября, 2020. Тема доклада: Структура и контент рукописного собрания нот Мирасханы (фонд певца Ф. Насретдинова).

5. Международная научно-практическая конференция «XIII Бусыгинские чтения». – Казань, Казанская государственная консерватория, 11 декабря, 2020. Тема доклада: «Милая Хафиза» С. Сайдашева (история создания и проблемы современной постановки спектакля).

2019

1. Этнорелигиозная идентичность татарского народа в условиях глобализации. II Международная научно-практическая конференция. 18–20 сентября. Зал Академии наук РТ. Организатор проведения: Центр исламоведческих исследований АН РТ. Тема доклада: «Музыкальный контент поэмы «Кыйссаи Юсуф» Кол Гали». 19.09. 2019.

2. Международная этномузыкологическая конференция «Гиппиусовские чтения – 2019: Исследование жанров музыкального фольклора в современном этномузыкознании». Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 21–23 марта, 2019. Тема доклада: «Трактовка фольклорных жанров в этномузыкологии и народной практике татар: история и современность».

3. Презентация книги «Фольклор татар Саратовской области. Путеводитель по фондам. 1-я часть». Зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ. 25.02. 2019.

4. Танцовщик Фрэд Астер. Выступление в видеосалоне клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля. 15.04.2019. Зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ.

5. Композитор Н. А. Римский-Корсаков: 175 лет со дня рождения. Выступление в видеосалоне клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля. 07.11. 2019. Зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ.

6. Проблемы современной татарской фольклористики. Зал Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Участники: И. Гумеров, И. Кадыров, Г. Гилемьянова, Г. Ф. Юнусова. 08.04.2019.

7. Участие в обсуждении стратегии развития татар. Конференц-зал ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Февраль 2019.

8. Особенности музыкального фольклора крымских татар: круглый стол. Зал Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Участники: Ф. Арсланова, З. Рамеев, В. Усманов, Г. Юнусова. 2019.

9. Рассказ о музыкальном мастере Г. Сайфуллине. Новости ТНВ канала. 11.07.2019. На русском и татарском языке. Съемка в зале Центра письменного и музыкального наследия ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова.

2018

1. IV Всероссийский конгресс фольклористов, посвященный 210-летию П. В. Киреевского и 180-летию А. Н. Веселовского, организованный Государственным центром русского фольклора ФГБУК «Центр культурных стратегий и проектного управления (Роскультпроект)» Министерства культуры Российской Федерации, ФГБУК «Государственным Российским Домом народного творчества им. В.Д. Поленова». Мероприятия прошли в Туле с 1 по 5 марта 2018 года. доклад «Звукоподражания щебету птиц в татарском музыкальном фольклоре».

2. Традиционный Ислам в России и выдающийся башкирский ученый-теолог просветитель мусульманского мира, шейх Зайнулла Расулев. Международная научная конференция, посвященная 185-летию со дня рождения выдающегося башкирского религиозного и общественного деятеля Зайнуллы Расулева (1833–1917). Уфа, 4–7 июля 2018 г. (заочное участие). Выступление включено в программу. Доклад: Исламский аспект татарских народных колыбельных песен. Выступление включено в программу.

3. Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Международная научная конференция. Казань, 14–16 ноября 2018 г. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Доклад: Конфессиональный контент в татарских колыбельных песнях.

4. Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Международная научная конференция: круглый стол. Казань, 14–16 ноября 2018 г. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова.

5. VI международная научная конференция памяти профессора А. В. Рудневой. Москва, 22–25 ноября 2018. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Доклад: Бестекстовые вокальные напевы в татарском музыкальном фольклоре.

6. Мария Каллас. Выступление в видеосалоне клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля. 13.12.2018. Зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ.

2017

1. Лермонтов, Тукай и татарская колыбельная песня // Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: теория и практика. Международная научно-практическая конференция. Казань, КГК, 17–18 октября 2017 года.

2. Султан Габаши и музыкальное наследие Гилязетдина Сайфуллина // Международная научно-практическая конференция «Минтимер Шаймиев и

диалог культур XXI века: консолидирующая роль лидера в многонациональном и поликонфессиональном российском обществе». Уфа, БашГУ, 24 ноября 2017 года.

3. Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: теория и практика. Международная научно-практическая конференция. Казань, КГК, 17–18 октября 2017 года. Доклад: Лермонтов, Тукай и татарская колыбельная песня.

4. Татарское рукописное наследие: изучение и сохранение. Всероссийская научно-практическая конференция. Казань-Болгар, 19–20 октября 2017 года. Доклад: Рукописи колыбельных песен как источник по татарской культуре.

5. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «Жизнь и творчество Ф. Шуберта (к 95-летию со дня рождения)». 2017, 28 февраля. Литературное кафе Национальной библиотеки РТ.

6. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «Жизнь и творчество М. Музафарова (к 115-летию со дня рождения)». 2017, 16 марта. Литературное кафе Национальной библиотеки РТ.

7. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «140 лет со дня премьеры балета “Лебединое озеро” Чайковского». 2017, 13 ноября.

8. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «80 лет со дня рождения композитора Р. Еникеева». 2017 год, 5 декабря.

2016

1. Жигановские чтения. III Всероссийская научно-практическая конференция. Казань, Национальный музей РТ, 14 окт. 2016 г. Доклад: Опера «Джалиль» Н. Жиганова: авторский замысел и современная постановка.

2. Султан Габаши и музыкальная культура Татарстана. Казань, КГК, 28 октября 2016 г. Доклад: Султан Габаши и музыкальное наследие Г. Сайфуллина.

3. Жизнь и творчество А. Ключарева (к 110-летию со дня рождения). Зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ. 31 марта 2016 г.

4. 95 лет со дня рождения Р. Яхина. Литературное кафе Национальной библиотеки РТ. 6 октября 2016 г.

5. 105 лет со дня рождения Н. Жиганова. Литературное кафе Национальной библиотеки РТ. 11 ноября 2016 г.

2015

1. Классики татарской литературы в музыке устной и профессиональной традиции. Всероссийская научно-практическая конференция. Казань, КГК, 24 ноября 2015 г. Доклад: Колыбельная Дж. Файзи – М. Джалиля и ее фольклорные варианты.

2. Выступление с докладом на тему «О музыковедении в ИЯЛИ им. Г. Брагимова (к постановке вопроса)». Итоговая научно-практическая конференция ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ (Казань, 24 февраля, 2015 г.).

3. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «Х. Бигичев. Жизненный и творческий путь». 27.03. 2015 (зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ).

4. Выступление в видеосалоне перед членами клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля на тему: «175 лет со дня рождения П. И. Чайковского». 21.10.2015 (зал отдела искусств Национальной библиотеки РТ).

2014

1. Третий Всероссийский конгресс фольклористов. Москва, МК РФ, ГРЦРФ, 3–7 февраля 2014 г. Доклад: Работа над фондом аудиозаписей фольклорных материалов: проблемы, решения, предложения.

2. Фольклор Большой Волги. Всероссийская научная конференция. Саратов, Саратовский государственный университет, 13–15 октября 2014 г. Доклад: Записи музыкального фольклора татар Саратовской области в фонде Академии наук Татарстана.

2013

Музыкальная культура кряшен в полиэтническом пространстве Поволжья и Приуралья. Всероссийская научно-практическая конференция. Казань, КГК, 19–20 сентября 2013 г. Доклад: О фонде музыкального фольклора татар-кряшен в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова.

2012

Чтения памяти С.В. Смоленского: Хоровое искусство в XIX–XXI вв. – тенденции и перспективы». Международная научная конференция. Казань, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 23–25 октября 2012 г. Доклад: «Славься» Глинки или знаменный распев? (истоки одной татарской колыбельной песни).

2011

1. Колыбельные песни Г. Тукая и татарский фольклор. Выступление на международной научно-практической конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Г. Тукая. 25 апреля 2011 г.

2. Рахманинов и Казань. Выступление по телеканалу «KZN Звезда» в передаче «Столица. Итоги недели» 28 мая 2011 г.

3. Юбилей Моцарта. Выступление в видеосалоне клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля 15 марта 2011 г.

4. Возникновение и развитие старинной оперы. Выступление в видеосалоне клуба любителей оперы при театре оперы и балета им. М. Джалиля 8 апреля 2011 г.

5. Жиганов и его творчество в моей жизни. Выступление в музее им. Н. Г. Жиганова 17 июня 2011 г.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ Г. Ф. ЮНУСОВОЙ

1. Слагает народ (Ленинская тема в татарской музыке) // Советская Татария. – 1980. – 19 апреля.
Перепечатка: Советская Каракалпакия. – 1980. – 19 августа.
2. Что может арфа // Советская Татария. – 1981. – 31 мая.
3. Яркие краски концертов // Советская Татария. – 1982. – 21 декабря.
4. Сольный концерт студентки консерватории // Советская Татария. – 1983. – 13 марта.
5. С высокой ноты // Вечерняя Казань. – 1987. – 28 сентября.
6. Слушая хор // Советская Татария. – 1987. – 17 мая.
7. В программе – сонаты // Вечерняя Казань. – 1988. – 15 января.
8. Что может хор // Вечерняя Казань. – 1988. – 12 апреля
9. Яна төсмерләр // Социалистик Татарстан. – 1988. – 2 апрель.
10. Все для виолончели // Вечерняя Казань. – 1989. – 19 октября.
11. Нить, связующая людей // Вечерняя Казань. – 1990. – 1 февраля.
12. В зрительном зале – дети // Вечерняя Казань. – 1990. – 6 апреля.
13. Лариса Маслова // Советская Татария. – 1990. – 8 июля.
14. Из истории татарского виолончельного исполнительства и виолончельной музыки // Страницы истории татарской музыки. – Казань, 1991. – С. 43–52.
15. Хрестоматия по татарской музыкальной литературе. В 2-х вып. – Казань, 1991. – 150 с.
16. Возвращение «Алтынчач» // Известия Татарстана. – 1995. – 6 января.
17. Яна ижат унышлары сиңа, Әнвәр! // Шәһри Казан. – 1995. – 18 март.
18. А. Аббасов. Народный артист СССР: Буклет. – Казань, 1995.
19. Татарское народное музыкальное творчество. Программа для теоретических отделений музыкальных училищ и училищ искусств. – Казань, 1998. – 23 с.
20. Татарский музыкальный фольклор на уроках слушания музыки и музыкальной литературы в ДМШ № 7 «Идель» // Внедрение национально-регионального компонента в деятельность учреждений образования. Тезисы научно-практической конференции. Казань, 1999. – 27–28 апреля.
21. Жажда совершенства (судьба первого татарского профессионального виолончелиста) // Казань, 2000. – № 12. – С. 75–82.
22. Мөжам аһәңе // Шәһри Казан, 2000. – 27 октябрь.
23. Мультимедийная программа по татарскому музыкальному фольклору // ...Eva 2002. Москва... Материалы международной конференции. 2–7 декабря 2002 г. – С. 6-9-1 – 6-9-4.
24. Татарское народное музыкальное творчество. Программа для татарских отделений музыкальных училищ и училищ искусств. – Казань, 2003. – 31 с.
25. Музыкальная информатика: роль компьютерных технологий в процессе обучения и профессиональной деятельности музыканта [Электронный ресурс] // Культура: от информации к знанию. Материалы международной

конференции. Румянцевские чтения; проект фонда Меллона – РГБ; проект Cultivate-Russia. Москва, 7–9 апреля 2003 г. (CD-ROM).

26. Приложения и проблемы применения компьютерных технологий в области музыкальной культуры. // ...Eva 2003. Москва... Материалы международной конференции. 1–5 декабря 2003 г. – С. Д-3-1 – Д-3-2.

27. Мультимедийный проект диска «Татарский музыкальный фольклор» //Перспективы развития современного общества: искусство и эстетика. Материалы Всероссийской научной конференции (10–11 декабря 2003 г., г. Казань). – Казань: Издательство Казанского государственного технического университета, 2003. – Ч. 4. – С. 134–135.

28. «Я по-новому спою...» // Казань. – 2004. – № 4. – С. 84–88.

Перепечатка: Композитор Яруллин: фэнни популяр жыентык. – Казан: Жыен, 2021. – С. 379–386.

29. «Неправильное» рондо // Казань. – 2004. – № 5. – С. 101–104.

30. «Я вспоминаю то время...» (Казанское музыкальное училище в годы учебы в нем Назиба Жиганова) // Казань. – 2004. – № 5. – С. 71–74.

31. Композиторы Казани // Казанцы – победе. Вахитовский район. – Казань: «Книга памяти», 2005. – С. 446–447.

32. О коллекции афиш Национального архива РТ. //Современный музей как важный ресурс развития города и региона. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 1000-летию Казани и 110-летию Национального музея Республики Татарстан. 12–17 сентября 2005 г. – Казань: «Школа», 2005. – С. 62–65.

33. Татар музыка культурасы үсеше тарихыннан // Мәгариф. – 2005. – № 8. – Б. 84–85.

34. Под знаком «Шурале» // Республика Татарстан, 2005. – 13 мая.

Перепечатка: Композитор Яруллин: фэнни популяр жыентык. – Казан: Жыен, 2021. – С. 387–393.

35. Первая татарская опера (к 80-летию со дня постановки оперы «Сания») // Эхо веков. – 2005. – № 1. – С. 197–201.

36. Казанские музыкально-театральные впечатления Федора Шаляпина. // Эхо веков. – 2005. – № 2. – С. 68–73.

37. Салих Сайдашев и театр // Эхо веков. – 2006. – № 2. – С. 156–159.

38. Вместе с Шаляпиным (к 135-летию со дня рождения Ф. И. Шаляпина) // Эхо веков. – 2008. – № 1. – С. 161–165.

39. О некоторых особенностях театральных постановок в Казани во второй половине XIX века//Казань в жизни и творчестве А. М. Горького и Ф. И. Шаляпина. Материалы научной конференции, посвященной 1000-летию Казани и 65-летию Литературно-мемориального музея А. М. Горького, состоявшейся в Казани 23 марта 2005 года, а также Шаляпинских чтений, прошедших 13 февраля 2006 года. – Казань, 2009. – С. 112–116.

40. В БКЗ украли... туфли // Leitmotiv. – 2009. – № 1. – С. 36–38.

41. А нужна ли музыкальная критика? // Leitmotiv. – 2009. – № 1. – С. 33–35.

42. О музыке и музыкантах Казани. – Казань: Отечество, 2009. – 108 с.
43. Кто напишет оперу за 8 дней? // *Leitmotiv*. – 2010. – № 3. – С. 31–34.
44. Отзвук юбилея // *Leitmotiv*. – 2011. – № 1. – С. 27–30.
45. Колыбельная песня д. Кочки-Пожарки // Фаизхановские чтения. Материалы седьмой ежегодной всероссийской научно-практической конференции «Фаизхановские чтения» / РНКАТНО, ДУМНО, НИИ им. Х. Фаизханова; под общ. ред. Д. В. Мухетдинова. – Нижний Новгород: Издательский дом «Медина», 2011. <http://www.idmedina.ru/books/materials/?3261>
46. Колыбельные песни Г. Тукая и татарский фольклор // Наследие Габдуллы Тукая в контексте национальных культур. Казань, 2011. – С. 290–292.
47. Әллү-бәллү бәбкәсе // Милли-мәдәни мирасыбыз: Түбән Новгород. (Фәни экспедициялар хәзинәсеннән): Научно-популярное издание. – Серия «Из сокровищницы научных экспедиций». Национально-культурное наследие. – Нижний Новгород; Казан, 2011. – С. 317–326.
48. 100-летие Жиганова // Звезда Поволжья, 2011. – 5–11 мая.
49. Загид Валеевич Хабибуллин // Гасырлар авазы – Эхо веков. – 2011. – № 1/2. – С. 79–82.
50. Хайдар Аббясович Бигичев // Народные артисты. – Казань, 2011. – С. 91–95.
51. Зиля Даяновна Сунгатуллина // Народные артисты. – Казань, 2011. – С. 52–55.
52. «...Счастье в сирени живет» (о международном фестивале им. Рахманинова в Казани) // Казань. – 2011. – № 7. – С. 33–35.
53. Фольклорная колыбельная песня татар: авторский и народный вариант // Татарская фольклористика. Исследования молодых. Вып. 4. – Казань, 2013. – С. 112–119.
54. Ты, папа, всегда впереди // Файзрахман Салахович Юнусов в воспоминаниях современников и фотографиях. – Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та, 2014. – С. 128–130.
55. Колыбельная песня Дж. Файзи – М. Джалиля и ее фольклорные варианты // Научный Татарстан. – 2015. – № 2. – С. 144–153.
56. О фонде музыкального фольклора татар-кряшен в институте языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ // Кряшенское историческое обозрение. – 2015. – № 1. – С. 174–177.
57. Принципы классификации татарских колыбельных песен // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12-3 (62). – С. 212–215.
58. Фольклор и композитор: профессиональная колыбельная песня в татарском народном творчестве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12-1 (62). – С. 212–215.
59. Фонозаписи народной музыки православных татар // Эхо веков. – 2015. – № 1–2. – С. 290–292.

60. История одной колыбельной // Республика Татарстан. – 2015. – 7 янв.
61. Тукай и русская колыбельная песня // Звезда Поволжья. – 2015. – 15–22, 22–29 янв.
62. Татар композиторлары сугыш вакытында // Мәдәни жомга. – 2015. – 10 апр.
63. О музыкальном фольклоре татар Самарской области // Милли-мәдәни мирасыбыз: Самара өлкәсе татарлары. – Казань, 2015. – С. 142–148.
64. Воспоминания о жизни Тукая в Астрахани // Духовное наследие. Поиски и открытия. Вып. 1. – Казань, 2016. – С. 162–168.
65. Фатих Амирхан и музыка // Духовное наследие. Поиски и открытия. Вып. 2. – Казань, 2016. – С. 282–289.
66. Взаимодействие профессионального и народного творчества // Актуальные проблемы современной татарской филологии. III-я Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, посв. 70-летию Р. И. Валеева. Уфа, 20 дек. 2016. – Уфа, 2016. – С. 259–263.
67. Рахманкулова // Звезда Поволжья. – 2016. – 22 дек.; 2017. – 12, 19 янв.
68. Особенности текста народной песни на слова Г. Тукая // Актуальные проблемы современной фольклористики. Вып. 1. – Казань: Ихлас, 2016. – С. 239–244.
69. Электронный каталог фоноархива Академии наук РТ // Эхо веков. 2017. – № 3/4. – С. 312–319.
70. Опера «Джалиль» Н. Жиганова: авторский замысел и современная постановка // III Всероссийская научно-практическая конференция «Жигановские чтения». 14 окт. 2016 г. – Казань, 2017. – С. 94–102.
71. Рукописи колыбельных песен как источник по татарской культуре // Татарское рукописное наследие: изучение и сохранение. Всероссийская научно-практическая конференция. Казань–Болгар, 19–20 октября 2017 года. Татарское рукописное наследие: изучение и сохранение: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 130-летию С. Вахиди – Казань: ИЯЛИ, 2017. – С. 204–214.
72. Галимджан Ибрагимов и музыка // Духовное наследие. Поиски и открытия. Вып. 3. – Казань, 2017. – С. 308–316.
73. Записи музыкального фольклора татар Саратовской области в фонде Академии наук Татарстана // Фольклор Большой Волги: сб. науч. ст. – М.: РОСКУЛЬТПРОЕКТ, 2017. – С. 505–512.
74. Салих Сайдашев и театр // Салих Сәйдәшев: фәнни-популяр жьентык. – Казан: Жыен, 2017. – Б. 545–545.
75. Музыкальное наследие Гилязетдина Сайфуллина // II. ULUSLARARASI ŞİGABUTDİN MARCANI TATAR KÜLTÜRÜ, TARİHİ VE EDEBİYATI SEMPOZYUMU. 11–14 Kasım 2018 ANKARA. Iksad Publications, 2018. – S. 156–167. ссылки <https://www.iksadsummit.com/sempozyum-kitapları> https://docs.wixstatic.com/ugd/614b1f_3f125c6cb1914f6fb2b0204e1b2da13c.pdf
76. Конфессиональный контент в татарских колыбельных песнях // Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское

и религиозное. Международная научная конференция. Казань, 14–16 ноября 2018 г. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Тезисы докладов. – Казань, 2018. – С. 38–39.

77. Генезис интернациональных связей в татарской колыбельной песне // Материалы Международной научно-практической конференции «Традиционная культура Поволжья и Приуралья: теория и практика». Казань, 2017, 17–18 октября. – Казань, 2018. – С. 63–78.

78. Исламский аспект татарских народных колыбельных песен // Традиционный ислам в России и выдающийся башкирский ученый-теолог просветитель мусульманского мира, шейх Зайнулла Расулев: Материалы Международной научной конференции, посвященной 185-летию со дня рождения выдающегося башкирского религиозного и общественного деятеля Зайнуллы Расулева (1833–1917). – Уфа: ИИЯЛ УФИЦ РАН, 2018. – С. 369–372.

79. Фольклор татар Саратовской области: Путеводитель по фондам Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ч. 1. Материалы аудиофонда. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – 152 с.

80. Музыкальный фольклор татар Ульяновской области // Милли-мәдәни мирасыбыз: Ульяновск өлкәсе татарлары. – Казан, 2018. – С. 493–519.

81. Аналогии в вербальном и музыкальном тексте колыбельных песен татар и чуваш // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2019. – № 2 (февр.). – С. 249–254. – URL: <http://e-koncept.ru/2019/195005.htm>.

82. «Хайльым» – народная песня на стихи Габдуллы ТУКАЯ // П. ULUSLARARASI ŞİGABUTDİN MARCANI TATAR KÜLTÜRÜ, TARİHİ VE EDEBİYATI SEMPOZYUMU. 11–14 Kasım, 2018. – S. 156–167.

83. Концерт памяти Хайдара Бигичева. К 70-летию со дня рождения артиста: Буклет. – Казань, 2019. – 14 июня. (ТГАТ оперы и балета им. М. Джалиля).

84. Татар музыка тарихыннан // Мәдәни жомга. – 2019. – 15 нояб.

85. Хайдар Бигичев: альбом: воспоминания, интервью, очерки, письма / [сост. З. Сахабиева (Бигичева)]. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2019. – С. 101.

86. Фольклор татар Саратовской области: Путеводитель по фондам Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ. Ч. 2. Материалы филологов. – Казань: ИЯЛИ, 2019. – 188 с.

87. Мирас: 2-й концерт // Звезда Поволжья. – 2020. – (№ 3); (№ 4).

88. Башмагым: ремейк // Звезда Поволжья. – 2020. – 28 мая (№ 28); 4 июня (№ 29); 11 июня (№ 30).

89. Систематизация фольклорного аудиофонда в формате путеводителя // Гуманизация образования. – 2020. – № 1. – С. 38–46.

90. «Милая Хафиза» С. Сайдашева (история создания и проблемы современной постановки спектакля) // Материалы Международной научно-практической конференции «XIII Бусыгинские чтения». – Казань, 2020. – С. 256–261.

91. Творчество Дж. Файзи сквозь призму жизненных событий (к 110-летию со дня рождения композитора) // Фәнни Татарстан. – 2020. – № 4. – С. 131–146.

92. Исламский контент в татарских колыбельных песнях // Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное: Материалы международной научной конференции. – Казань: КГК, 2021. – С. 214–222.

93. Адаптация авторского текста в татарском музыкальном фольклоре // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Тезисы докладов = Tenth European Music Analysis Conference: Abstracts. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 582–584.

94. Проблемы исследования напевов книги «Мухаммадия» // Preservation, integration and renewal of traditional music: theory and practice: Abstracts of the 7th Symposium of the International Council for Traditional Music Study Group on Music of the Turkic-speaking World /ed. G. Begembetova, Z. Sapenova, V. Nedlina. – Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, 2021. – С. 22–23.

95. Понятие «макам» в татарской культуре // Макамат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2021. – С. 47–48 (электронный вариант).

96. «Марш Тукая» З. Яруллина и его народные версии: проблемы исследования // Вестник Казгук. – 2021. – № 4. – С. 128–133.

97. Переводы поэтического текста в татарской вокальной музыке // Фэнни Татарстан. – 2021. – № 3. – С. 124–134.

98. О музыкальном фольклоре татар Самарской области // Милли-мэдэни мирасыбыз: Самара өлкәсе татарлары. – 2 нче басма. – Казань, 2021. – С. 181–193. – (Фэнни экспедицияләр хэзинэсеннэн).

99. Фольклор татар Ульяновской области // Милли-мэдэни мирасыбыз: Ульяновск өлкәсе татарлары. 2 нче басма. – Казань, 2021. – С. 513–539. – (Фэнни экспедицияләр хэзинэсеннэн).

100. Әллү-баллү бәбкәсе // Милли-мэдэни мирасыбыз: Түбән Новгород. 2 нче басма. – Казань, 2021. – С. 301–310. – (Фэнни экспедицияләр хэзинэсеннэн).

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (от автора)	3
I. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА	
<i>Статьи</i>	7
Татарские колыбельные песни в записи В. А. Мошкова	7
Колыбельная и игровая песня татар: генезис связи	16
«Славься» Глилки или знаменный распев? (истоки одной татарской колыбельной песни)	23
Фонозаписи народной музыки православных татар	31
Взаимодействие татарского профессионального и народного музыкального творчества	34
Принципы классификации татарских колыбельных песен	39
Фольклор и композитор: профессиональная колыбельная песня в татарском народном творчестве	46
Аналогии в вербальном и музыкальном тексте колыбельных песен татар и чуваш	54
Систематизация фольклорного аудиофонда в формате путеводителя	61
II. ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА	
<i>Статьи (аналитические и обзорные)</i>	69
Тукай и русская колыбельная песня	69
Особенности текста народной песни на слова Г. Тукая	78
Фатих Амирхан и музыка	84
Галимджан Ибрагимов и музыка	92
Переводы поэтического текста в татарской вокальной музыке: итоги и проблемы	99
III. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ	
<i>Статьи. Творческие портреты</i>	113
Яңа ижат уңышлары сиңа, Әнвәр!	113
«Неправильное» рондо	116
Под знаком «Шурале».	124
Композиторы Казани	132
Первая татарская опера (к 80-летию со дня постановки оперы «Саня»).	137
Салих Сайдашев и театр	143
Загид Валеевич Хабибуллин	151
Татар музыка тарихыннан	156

Творчество Дж. Файзи сквозь призму жизненных событий (к 110-летию со дня рождения композитора)	161
Особенности оригинала и версий «Марша Тукая»	179
IV. ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЕЙ	
<i>Статьи. Обзоры. Творческие портреты</i>	189
Из истории татарского виолончельного исполнительства и виолончельной музыки	189
Азат Аббасов (народный артист СССР)	195
Жажда совершенства (судьба первого татарского профессионального виолончелиста)	198
Казанские музыкально-театральные впечатления Ф. Шаляпина	206
Играет Лариса Маслова	213
Бигичев Хайдар Аббясович	216
Сунгатуллина Зилия Даяновна	222
Рахманкулова	228
V. КОНЦЕРТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КАЗАНИ	
<i>Рецензии</i>	237
Возвращение «Алтынчач»	237
Кто напишет оперу за 8 дней?	240
Опера «Джалиль» Назиба Жиганова: авторский замысел и современная постановка	246
«Милая Хафиза» С. Сайдашева (история создания и проблемы современной постановки спектакля)	254
Мирас: 2-й концерт	260
Башмагым: ремейк (к 110-летию со дня рождения Дж. Файзи)	268
VI. НАУЧНЫЕ И УЧЕБНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ. АРХИВЫ	
<i>Статьи. Рецензии. Заметки</i>	278
«Я вспоминаю то время...» (Казанское музыкальное училище в годы учебы в нем Назиба Жиганова)	278
О коллекции афиш Национального архива РТ	284
А нужна ли музыкальная критика?	288
Сектор музыки в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова: состояние и перспективы	292
Музыкальное наследие Гилязетдина Сайфуллина	302
«Круглый стол» ИЯЛИ	308
СЛОВО ОБ АВТОРЕ	
<i>Характеристики. Отзывы. Рецензии. Благодарности (фрагменты)</i>	313
Хроника выступлений Г. Ф. Юнусовой	323
Список публикаций Г. Ф. Юнусовой	328

Научное издание

Юнусова Гузель Файзрахмановна

МИР МУЗЫКИ

Сборник статей и материалов

Редактор Д. Р. Галиуллина

Корректор А. А. Давлетова

Компьютерная верстка Н. Т. Абдуллиной

Дизайн обложки А. В. Булатова

Подписано в печать 23.11.2022.

Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.

Усл.-печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 19,0. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20