

**Р.М. ШАРИПОВА  
Л.В. БРАЖНИК**

**ТАТАРСКАЯ ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА  
XX ВЕКА**

Набережные Челны – Казань – 2013

УДК 781.7 (470.4)  
ББК 85.313 (2) ТАТ  
Ш 25

## РЕЦЕНЗЕНТЫ

ЛУКЬЯНОВ В.Г., заведующий кафедрой хорового дирижирования, профессор Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова, заслуженный деятель искусств РФ и РТ

ЛЫЗЛОВА Н.А., директор Центра культуры и творчества студентов, доцент Набережночелнинского института социально-педагогических технологий и ресурсов, кандидат педагогических наук

### **Шарипова Р.М., Бражник Л.В.**

Татарская хоровая культура XX века: Монография / Шарипова Р.М., Бражник Л.В. / Набережночелнинский институт социально-педагогических технологий и ресурсов, Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Г. Жиганова. – Набережные Челны – Казань, 2013. – 213 с.

Исследование посвящено изучению хорового творчества татарских композиторов. В нем создана целостная картина татарской хоровой культуры XX века; рассмотрено развитие жанров татарской хоровой музыки.

Книга может быть использована в практической деятельности дирижеров-хоровиков, обращающихся к хоровому творчеству татарских композиторов, а также стать основой целого ряда учебных курсов для музыкальных вузов и средних учебных заведений.

УДК 781.7 (470.4)  
ББК 85.313 (2) ТАТ

С Р. М. Шарипова, 2013

С Л. В. Бражник, 2013

ISBN 5-85401-026-7

С Набережночелнинский институт  
социально-педагогических технологий и ресурсов,  
Казанская государственная консерватория  
(академия) им. Н. Г. Жиганова, 2013

Набережные Челны – Казань – 2013

## ВВЕДЕНИЕ

XX век вошел в историю нашего отечества как время бурных перемен в общественной жизни, смены социальных формаций, активных взлетов и вселенских катастроф в развитии человеческого сознания и бытия. Отечественная культура отразила основные вехи исторического развития прошедшего столетия. В жизни татар, как и других народов нашей страны, XX век стал эпохой коренного преобразования во всех сферах жизни. В культуре эти перемены связаны прежде всего с зарождением и развитием профессионального искусства во всех областях, в том числе в музыке. Появились новые творцы музыкального искусства, новые музыкальные жанры и новые условия функционирования этих жанров, такие, в частности, как исполнительские коллективы – хоры, оркестры.

Хоровая музыка и хоровое исполнительство, как и другие сферы профессионального искусства, оказали громадное воздействие на музыкальное мышление народа. Это было существенным преодолением многовековых религиозных и бытовых традиций, вхождением в новую сферу музыкального творчества. Прежде всего, укажем на появление в татарской музыке многоголосия. Татарская народная песня, будучи монодийной, то есть одноголосной по природе, остается таковой и в XX веке. Параллельно с ней складывалась и развивалась певческая культура иного склада и форм существования. Этот процесс был неоднозначным и непростым, в нем приняли участие многие татарские композиторы, привлекаемые желанием услышать татарский колорит в совместном звучании хоровых голосов. Более чем 90-летний срок существования татарской хоровой музыки, как и в целом татарской хоровой культуры в XX веке, дает основание судить о ее национальной характерности и специфике.

Вопросы татарской хоровой культуры освещены в ряде публицистических и научных статей. Однако отдельного исследования по татарской хоровой музыке до сих пор не существует. При этом названная тема требует такого же полного и широкого изучения, как и темы, связанные с проблемами татарской оперы, симфонии, инструментальных и сольно-вокальных жанров.

Структура данной работы обусловлена необходимостью рассмотрения заявленной темы в совмещении исторического ракурса с аналитическими разделами. В трех главах последовательно освещается история татарской хоровой культуры в первые десятилетия XX века, затем в 1930-х – 1960-х годах и далее – в последние десятилетия XX века. В этих же главах характеризуется музыкальный язык хоровых произведений татарских композиторов.



# **Глава I. ФОРМИРОВАНИЕ И НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО МНОГОГОЛОСИЯ В ТАТАРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА**

## **I. 1. Музыкальная культура Казани начала XX века. Первые опыты хорового пения как атрибут татарской городской культуры**

Прежде чем обратиться к изучению начального этапа становления татарской хоровой культуры, необходимо охарактеризовать музыкальную жизнь русской части Казани конца XIX – начала XX века. В Казани того времени происходили важные культурные события: работали русские театральные труппы, в том числе оперные антрепризы; открывались музыкальные классы в учебных заведениях, а затем и частные музыкальные школы; стало функционировать отделение Русского музыкального общества (РМО); была широко развита практика гастрольных выступлений как отдельных исполнителей, так и больших коллективов.

С публичными концертами выступал также хор оперного театра, чаще всего совместно с оркестром. Концерты этого профессионального коллектива всегда привлекали особое внимание публики. С конца XIX века в Казани гастролировали профессиональные хоры из Петербурга. Особую группу составляли хоры любителей музыки, в большом количестве действующие в Казани начиная с 70-х годов XIX века. Это были самые многочисленные (по составу участников) хоровые коллективы. Хоры существовали при разнообразных любительских кружках Казани. Таковыми были Кружок любителей музыки, функционирующий в 80-е годы, Кружок любителей совместного пения, Общество любителей изящных искусств и другие. Концерты хоровой

музыки проходили в Казани постоянно, о чем свидетельствуют заметки и рецензии в периодической печати. В Казани исполнялись: хоры Дж. Палестрины, Й. Гайдна, В.А. Моцарта («Реквием»), Ф. Мендельсона; оперные хоры М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.Г. Рубинштейна, светские и духовные хоровые произведения П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова. С концертной сцены звучали и произведения русских композиторов XIX века, забытых в настоящее время, а также хоровая музыка русских композиторов, живших в Казани.

В казанских светских учебных заведениях разных уровней – университете, гимназиях, Родионовском институте благородных девиц, в других учебных заведениях, в том числе реальных училищах, начальных школах, также существовали хоровые коллективы. Хоры были организованы и в Казанской инородческой учительской семинарии, где учились чуваша, мари, удмурты, крещеные татары, мордва. Открытие при Казанском музыкальном училище регентских курсов способствовало развитию хорового мастерства. Концертная деятельность учащихся под руководством директора училища Р.А. Гуммерта расценивалась как важная форма подготовки к профессиональной деятельности (103). Это относится также к тем представителям народов Поволжья-Приуралья, которые после окончания регентских курсов сами создавали хоровые коллективы, становились основоположниками своих национальных музыкальных культур (89).

Известные казанские музыканты – В.Н. Пасхалов, С.В. Смоленский, А.А. Орлов-Соколовский, Р.А. Гуммерт, И.С. Морев и другие, многие из которых были выпускниками Петербургской и Московской консерваторий, становились организаторами музыкального дела,

руководителями творческих коллективов, в том числе хоровыми дирижерами (капельмейстерами). Ряд из них – Р.А. Гуммерт, И.С. Морев – продолжили свою музыкальную деятельность в Казани и после 1917 года.

О татарской городской музыкальной жизни пишут, в той или иной степени углубляясь в проблему, практически все исследователи культуры Казани XIX – начала XX века. Вопросам татарской музыкальной культуры этого времени уделено значительное внимание в монографиях М. Нигмедзянова (95), Г. Вайды-Сайдашевой (33), Г. Сайфуллиной (111), З. Хайруллиной (126), В. Дулат-Алеева (44), А. Маклыгина (89), З. Сайдашевой (107).

Предысторией татарского хорового исполнительства следует считать многовековую культуру монодийного (одноголосного) пения – как в сфере крестьянской песенности, так и в духовных жанрах ислама, который исповедовало подавляющее большинство татар. Особый орнаментированный стиль татаро-мусульманского пения, ярким выражением которого был жанр протяжных песен – озын кёй, изначально не подходил для совместного исполнения, поскольку предполагал индивидуализированную манеру трактовки ведущей мелодической линии с интонационным украшением мотивов и фраз. И все-таки в татарских деревнях уже с конца XIX века стала наблюдаться практика одновременного исполнения мелодий несколькими поющими – отдельно девушками, парнями, рекрутами. Можно предположить, что это было унисонное исполнение тех жанров традиционной татарской песни, для которых мелизматика была менее характерна, то есть, скорых, деревенских напевов и других<sup>1</sup>. Становлению татарского

---

<sup>1</sup> Нотный материал, который бы свидетельствовал о наличии ранних форм совместного пения татар-мусульман, отсутствует.

хорового исполнительства в первые десятилетия XX века способствовал целый ряд факторов: расцвет татарского купечества и появление татарской буржуазии, представлявших те слои городского населения, которые готовы были воспринимать и воспринимали культуру, в том числе, музыкальную русской части Казани, появление в татарской среде прогрессивных идей джадидизма (от арабского – новый) – нового религиозного движения внутри ислама (120). Джадидизм распространился в татарской городской среде с 80-х годов XIX века. С одной стороны, джадидизм способствовал укреплению ислама в татарском обществе, подвергавшемся воздействию христианских миссионеров. С другой стороны, это направление смягчало суровые предписания мусульманского этикета и содействовало духовно-культурному пересмотру образовательных тенденций, складывающихся на рубеже веков. Носителями новых веяний в татарском обществе стали, прежде всего, шакирды – учащиеся джадидистских «новометодных» медресе (школ при мечетях). Следует отметить, что в Казани указанного периода, как и в сельской местности, функционировало большое количество учебных заведений, особенно медресе, что давало возможность приобщения татарской молодежи к овладению грамотой, а также искусству речитации (мелодизированного исполнения) текстов священной книги Коран, а также других религиозных книг. По словам Р.А. Исхаковой-Вамбы: «Это были грамотные, образованные люди, знающие арабскую графику, другие дисциплины... это были люди из народа. Наряду с религиозной ученостью в среде шакирдов бытовало и их собственное творчество: стихи, песни, баиты, перекликающиеся в силу указанных причин с народным творчеством» (55. С. 202). Среди татарских ученых и деятелей культуры начала XX века многие были выпускниками медресе

(или обучавшимися там). В их числе великий татарский поэт Г. Тукай, деятели татарской культуры и просвещения Ш. Марджани, Ф. Амирхан, Г. Ибрагимов и целый ряд других.

Шакирды совместно пели мелодии старинных татарских песен «Зилэйлүк», «Әллүки» (припевное слово), «Тәфтиләү», «Яз да була» («Придет весна») с новыми текстами, в том числе с текстами Г. Тукая. На татарские слова шакирды распевали и мелодии известных русских песен «Хасбулат удалой», «Из-за острова», «Варяг», студенческую песню «Как в Москве-городке». В мечетях новые песни шакирды не имели права петь и не пели. В их «официальном» репертуаре были религиозные жанры, которые шакирды исполняли в праздник Нәүрүз (день Нового года), во время постов рамазан и мәүлид, в собраниях-меджлисах духовенства и представителей торгово-промышленного сословия. В сущности, шакирды были первыми в среде татарского городского населения, кто запел совместно для себя и для слушающих. Из «Хроники музыкальной жизни татарского общества», составленной З.Ш. Хайруллиной (126. С. 209 - 241), известно о совместном исполнении шакирдами песен на литературно-музыкальных вечерах. Шакирды не знали европейской нотной грамоты, на первых порах у них не было и руководителей совместного пения. Качество звучания определялось слуховыми и голосовыми данными поющих, количество которых часто менялось. Такие спонтанно собирающиеся объединения певцов лишь условно можно было называть хорами. Необходимо также указать на специфику звукоизвлечения, присущую татарскому вокальному исполнительству. Традиционная манера исполнения народных песен была сугубо индивидуальной, «закрытой». Это, в свое время, отмечал еще Г. Тукай: «В пении и напевании нашего народа, как мне кажется, есть что-то лично ему свойственное. У нас совершенно не

принято петь с предельным напряжением, широко открытым ртом, низким и грубым голосом. Приемлемым у нас считается мягкое пение, близкое к инструментальному звучанию, и узкое раскрытие рта во время пения. Для примера, оказавшись в положении глухого и глядя на губы поющего татарина, я бы не подумал, что он занят пением, а представил бы себе, что он о чем-то быстро-быстро говорит... Еще в медресе у меня осталось в памяти, как один завоевавший симпатии шакирдов певец распевал протяжные и короткие песни и при этом у него губы были раскрыты лишь в толщину картонки. Такое пение «в усы» чрезвычайно подкупающе действовало на нас» (124. С. 228 - 229). Выступающим на публике участникам татарских хоров было непросто преодолевать существовавшую практику пения вполголоса. Собрать голоса поющих в одну мелодическую линию также было непросто.

Значительный скачок в развитии татарской культуры, в том числе, музыкальной, в первом десятилетии XX века был обусловлен созданием и деятельностью театральной труппы «Сайяр» (1907 – 1918) и функционированием в «Шэрык клубы» («Восточном клубе») литературно-музыкальных «Восточных вечеров» («Шэрык кичэсе»). Если обратиться к истории возникновения татарского театра, изложенной в труде В. Муртазина, Т. Чэнэкэй (91), то ростки его намечались еще в сельской среде с конца XIX века, в закрытых театральных постановках тех же шакирдов, в появлении первых татарских пьес. Уже на первых спектаклях труппы «Сайяр» в перерывах между действиями стали звучать татарские народные мелодии в исполнении инструментальных ансамблей. Поначалу татарские мелодии исполнялись в унисон, затем постепенно стали дополняться другими голосами. Руководили этими коллективами музыканты, оставившие свой след в истории татарской музыки – Г. Зайпин, В. Апанай,

И. Галиакбаров. Со временем в ансамблях стали работать молодые татарские музыканты – Ф. Биккенин, С. Сайдашев (1900 – 1954), М. Музафаров (1902 – 1966)<sup>1</sup>. Роль такого рода антрактов была очень важной по целому ряду причин. Татарская публика могла слушать национальные мелодии в новом тембровом звучании и с элементами многоголосия. Эти ансамбли исполняли не только татарские мелодии, но и марши, вальсы, мазурки, то есть знакомили татарскую публику с европейскими музыкальными жанрами. Позже в театре зазвучала и хоровая музыка. Так, в газете «Кояш» за 1913 год встречается неоднократное упоминание о мужском любительском хоре из двадцати двух человек, который исполнял татарские народные песни как перед спектаклями труппы «Сайяр», так и после. (126. С. 224).

Татарскому обществу в Казани предоставлялась возможность ознакомиться не только с первыми опытами татарской театральной сцены и татарской драматургии. Татарская публика начинает привлекаться (с 1905 года) в концертные залы, в оперный театр русской части Казани. Татары посещали также многочисленные концерты, где исполнялась вокальная и инструментальная музыка европейских и русских композиторов. Интересен такой факт: в русскоязычных газетах начала XX века давались объявления на татарском языке (с арабской графикой) о предстоящих концертах и гастролях исполнителей – для сведения татарских читателей. В рецензиях на состоявшиеся культурные мероприятия часто упоминалось о присутствии среди слушателей татарской публики.

С открытием «Восточного клуба» в нем, а также на других сценических площадках города стали проходить татарские литературно-

---

<sup>1</sup> Годы жизни татарских композиторов указываются при первом появлении в тексте их фамилий.

музыкальные вечера. Первый татарский литературно-музыкальный вечер состоялся в октябре 1907 года в зале Купеческого собрания. В программе значилось выступление хора, игра на кубызе. В газете «Казан мөхбире» («Казанский вестник») была опубликована рецензия на этот концерт, в которой содержались сведения об исполнении хором народной песни «Тәфтиләү», с воодушевлением принятой публикой. О составе хора и исполнителях ничего сказано не было, но, скорее всего, это были шакирды (126. С. 212). Подтверждением тому – уже следующая заметка в той же газете от 3 ноября 1907 года с указанием репертуара хора шакирдов – «Тәфтиләү», «Шәкертләр садасе» («Голоса шакирдов») (Там же). Внимания заслуживает сообщение о состоявшемся в читальне им. Некрасова этнографическом вечере в ноябре того же 1907 года, на котором русская публика знакомилась с татарскими мелодиями. В концерте, по сведению газеты «Йолдыз» («Звезда»), принимал участие татарский хор мальчиков (126. С. 212). В татарских газетах неоднократно упоминаются фамилии русских деятелей музыкальной жизни Казани, внесших свой вклад в развитие татарской городской музыкальной культуры, – скрипача И.А. Козлова, певицы Г.А. Трейтер, почтительно называемой Трейтер-ханум. Трейтер руководила татарским женским хором, что особенно восхищало публику, и сама исполняла татарские мелодии; хор под ее управлением пел известные татарские песни. В одном концертном выступлении могли звучать как женский, так и мужские хоры, притом не только шакирдов, но и, как отмечает газета «Йолдыз» от 12 марта 1908 года, любительский вокальный ансамбль из десяти человек. По мнению рецензента Г. Карама: «...песни исполнялись проникновенно, стройно» (Там же. С. 214). По образцу уже существовавшей в Казани традиции благотворительных концертов, ряд татарских музыкально-литературных



вечеров также был проведен с благотворительными целями в пользу учащихся, позже – в пользу раненых. Заслуживает внимания сообщение в газете «Бәян әлхак» («Разъяснение истины») от 20 августа 1909 года об объявлении Казанским музыкальным училищем приема татар на учебу (126. С. 216). Это был очень важный шаг в общем процессе профессионализации татарской музыкальной культуры.

Наряду с Казанью публичные литературно-музыкальные вечера стали проводиться и в других городах с компактным проживанием татар – Уфе, Оренбурге, Уральске, Троицке, Екатеринбурге, Томске. Так, весьма примечательно сообщение в газете «Сибирия» от 9 января 1913 года о проведении в Троицке вечера в медресе «Мухаммадия» («Прославленный»), на котором хор шакирдов исполнил татарские протяжные песни (Там же. С. 221). В Томске обществом «Развитие ислама» был организован «Шәрык кичәсе», в программе которого значилось исполнение татарской народной песни «Әллүки» мужским хором, сообщала газета «Тормыш» («Жизнь») от 23 февраля 1914 года (126. С. 227). В Уфе проведен детский утренник с участием хора девочек, спевших татарские народные песни, об этом писала газета «Кояш» («Солнце») от 8 апреля 1913 года (Там же. С. 223). Для детей стали проводиться концерты и в Казани. Так, 25 января 1914 года в Восточном клубе выступил детский хор, состоявший из пятидесяти мальчиков и сорока девочек с участием юных татарских певиц М. Рахманкуловой и Ф. Гумеровой (126. С. 226). Привлечение детей к совместному исполнению татарских песен было весьма продуманным шагом со стороны организаторов такого мероприятия, целью которого была, несомненно, подготовка будущих любителей и профессионалов национальной музыкальной культуры. Весьма важным событием для

татарской культуры стал выпуск в 1914 году грампластинок, на которых наряду с песнями певцов К. Мутыги и Ф. Латыпова были записаны песни в исполнении татарского хора.

С 1915 года в татарских газетах появляются сообщения о музыкальной деятельности, сначала в Уфе, затем в Казани, Султана Габяши (1891 – 1942), который стал известен благодаря фортепианным импровизациям на темы татарских песен. В Казани С. Габяши осуществляет руководство различными хоровыми коллективами. В газете «Йолдыз» от 8 сентября, от 23 декабря 1915 года печатаются заметки о выступлениях хоров учащейся молодежи под руководством Габяши, исполнявших песни «Салкын чишмә» («Холодный родник»), «Ямьле Агыйдел буйлары» («Прекрасны берега Белой») (126. С. 233). Большую работу Габяши проводил с хором татарской женской школы (с 1916 года гимназии) Ф. Аитовой. В том же году Габяши организовал в Татарском начальном училище смешанный детский хор для выступления на детском вечере.

В 1917 году в татарских газетах публиковались заметки, отражавшие бурные события того времени. В частности, газета «Аваз» («Голос») от 25 июля 1917 года сообщала о Всероссийском мусульманском военном съезде, на котором до официального начала съезда читались отрывки из Корана, а затем молодежь пела хором народные песни (Там же. С. 239). В дальнейшем татарская культура, в том числе музыкальная, стала развиваться в новых социальных условиях и новом обществе.

Следует отметить, что развитая песенная культура татар была связана с общей музыкально-певческой одаренностью народа. Возникновение новых жанров, способов исполнения свидетельствовало об открытости этой культуры, несмотря на наличие социально-

религиозных рамок. Период начала XX века прошел под знаком осознания первыми деятелями татарской музыкальной культуры возможности новой жизни татарских народных песен в условиях их коллективного исполнения. Татарская мелодика получила обновленный виток своего существования наряду с самобытными традициями сольного пения. Татарское общество начала века воспринимало это обновление как один из важных признаков преобразований в городской жизни.

Первые опыты татарского совместного пения не стали забытой страницей в истории татарской музыки XX века. Это был существенный шаг к многоголосной хоровой культуре татар, без которого сложно было бы понять преобразования в татарском хоровом исполнительстве, проявившиеся в творчестве первых классиков татарской музыки – Султана Габяши и Салиха Сайдашева.

## **I. 2. Татарские хоровые коллективы в послеоктябрьский период (1917 – 1930-е гг.)**

После октября 1917 года события в стране и в Казани, в частности, стали развиваться стремительно и бурно<sup>1</sup>. В первое время возникли государственные организации, своими названиями и предназначением не порывавшие связей с национальным менталитетом татар, – Научная коллегия Центрального мусульманского комиссариата Наркомнаца, Отдел народного образования мусульманского комиссариата Казанского Совета. Как пишет Г.К. Вайда-Сайдашева, они сыграли

---

<sup>1</sup> Развитие татарской культуры после 1917 года рассматривается в книге Г.К. Вайды-Сайдашевой (33), в монографиях А.Л. Маклыгина (89), З.Н. Сайдашевой (107), в статье В.Д. Булгакова (28).

важную роль в открытии татарских клубов, народных домов, библиотек в рабочих районах, в организации музыкальных кружков и концертов, на которых выступали известные татарские артисты (33. С. 13).

В 1920 году была образована Татарская автономная советская социалистическая республика (ТАССР). В числе других был создан Народный комиссариат просвещения ТАССР с входившими в него подразделениями – Политпросветом, Художественным отделом (с секциями). С этого времени деятельность клубов и других подобных учреждений строго контролировалась и регламентировалась. Тем не менее, клубы являлись важнейшей формой просвещения народа, его приобщения к культуре, в том числе музыкальной. Самой доступной формой такой работы стали хоровые кружки. В репертуар хоров включались революционные песни, разучивавшиеся на татарском языке (эти тексты в переводах публиковались в татарских газетах), к распространенным татарским мелодиям сочинялись новые слова. З.Н. Сайдашева называет эти песни: ««Халык өчен» («Для народа»), которую пели на городской напев «Каз канаты» («Гусиное перо»), «Яшәсен, эшчеләр!» («Да здравствуют рабочие!») – на напев песни «Күгәрчен» («Голубок»), «Без комсомоллар» («Мы комсомольцы») – на напев «Астрахан» и так далее» (107. С. 89). Участниками таких коллективов являлись, прежде всего, рабочие, поэтому хористы пели по слуху, одnogолосно. В отличие от индивидуального совместное пение обуславливало уже иной характер звучания – более открытый, насыщенный<sup>1</sup>. Существование хоров основывалось на энтузиазме участников. Тема обучения национальных кадров обсуждалась на различного рода конференциях и съездах.

---

<sup>1</sup> Об этом можно судить по существующим и в наше время самодеятельным хоровым коллективам – небольшим хорам, ансамблям – как городским, так и сельским. В таких коллективах любители татарской песни с большим удовольствием поют в унисон знакомые мелодии – народные, самодеятельных композиторов.

Концертная жизнь Казани в рассматриваемый период наряду с привычными формами приобретала и другой вид. С одной стороны, это были концерты традиционного типа, проводимые различными творческими коллективами. Таковыми являлись, например, концерты симфонического оркестра, организованного при клубе Татпрофсовета. Симфонический оркестр был создан и из музыкантов бывшего РМО (Русского музыкального общества). Перед широкой публикой он исполнял произведения русских композиторов-классиков. В тех случаях, когда в концертах принимали участие татарские музыканты – певцы Г. Альмухамедов, Ф. Латыпов, К. Мутыги и другие, эти концерты назывались «Вечера восточной музыки» – тоже традиция, продолженная с начала XX века. Вместе с тем, нередко концерты проходили в виде концертов-митингов в присутствии многих сотен собравшихся слушателей. О подобных мероприятиях Вайда-Сайдашева пишет: «В честь празднования Первого мая в 1920 году в Казани были организованы концерты-митинги для татарских рабочих на Юнусовской площади, где выступили Ш.Х. Усманов, В.С. Шафигуллин, а в Ново-Татарской слободе – М.Г. Конов, Х.З. Гайнуллин. В концертной части звучали революционные песни в исполнении хора под управлением молодого композитора С. Габяши» (33. С. 46). В конце 1930-х годов в ТАССР насчитывалось более ста тридцати самостоятельных хоров (татарских и русских).

Статус первого татарского композитора Султан Габяши имел в татарской общественной среде еще с 1917 года, когда сочинил музыку к драме Г. Исхаки «Зөләйха», по словам Габяши: «...музыкально иллюстрированную мною» (37. С. 38), затем в 1918 году – к драме Ф. Бурнаша «Тахир и Зухра». В «Моей краткой автобиографии» Габяши указывает, что к этой пьесе он: «...написал несколько номеров для

пения с хором. Один из этих номеров распространился, можно сказать, по всей России и известен под названием «Хан кызлары» («Дочери хана») (*Там же. С. 39*). В послеоктябрьский период С. Габяши активно участвует в формировании татарской музыкальной культуры нового государства. В 1918 – 1919-м учебном году он преподает хоровое пение и теорию музыки в школе имени М. Вахитова в Казани. С этого времени Габяши руководит татарскими хоровыми коллективами целого ряда учебных заведений. С 1919 года работает преподавателем Мусульманских педагогических курсов, впоследствии преобразованных в Педагогический техникум (ведет те же дисциплины). С начала 20-х годов Габяши преподает в главном музыкальном учебном заведении Казани – музыкальном училище, которое несколько раз меняет свой статус: Центральная восточная музыкальная школа, Высшая восточная музыкальная школа, Восточная консерватория, Восточный музыкальный техникум и позже, в 1930 году, – Татарский техникум искусств. Кроме занимаемых административных должностей, С. Габяши также ведет в этом учебном заведении хоровое пение и теорию музыки, организует в нем татарский хор, часто выступающий на концертных площадках города. По существу, этот хор становится первым татарским профессиональным хоровым коллективом смешанного типа (то есть с участием женских и мужских голосов), несмотря на свой ученический статус. Для этого и других «своих» хоровых коллективов Габяши пишет хоровые произведения, а также хоровые обработки народных песен, предназначенные для многоголосного исполнения. Хор названного учебного заведения под руководством С. Габяши принимает участие в постановке первых татарских опер «Сания» (женское имя) и «Эшче» («Рабочий»),

создателем которых наряду с Г.С. Альмухамедовым<sup>1</sup> и В.И. Виноградовым (1874 – 1948) он являлся. При этом именно перу Габяши принадлежат в этих операх вокальные партии действующих лиц и хоры. В 1923 – 1924-м годах (согласно сведениям из его «Биографии») Габяши является руководителем хора в Татарском коммунистическом университете, а также объединенного татарского хора студентов Казани. Наряду с указанными хоровыми коллективами Султан Габяши работает также хормейстером (в 1929 – 1932-х годах) в Татарском театре (ныне – Татарский государственный академический театр им. Г. Камала)<sup>2</sup>. С 1917-го по 1928-й год он пишет музыку к двенадцати спектаклям, в том числе и хоровые эпизоды. По словам М. Нигмедзянова: «Габяши явился первым в истории татарской музыки профессиональным музыковедом, композитором, хоровиком и общественным деятелем» (96. С. 44).

После 1917 года продолжилась творческая деятельность и младшего современника С. Габяши – Салиха Замалетдиновича Сайдашева. Как было отмечено, Сайдашев уже с юных лет (с пятнадцатилетнего возраста) пребывает в эпицентре городской татарской культуры, работая пианистом в инструментальном ансамбле труппы «Сайяр». По воспоминаниям М. Музафарова, С. Сайдашев уже в те годы вносил новшества в звучание татарской мелодики, оснащая ее поддерживающими голосами. С 1917 – 1922-й год Сайдашев занимается музыкальной деятельностью вне Казани. В Буинске он организует музыкальную студию, в том числе татарский хор, которым и руководит.

---

<sup>1</sup> Газиз Альмухамедов – башкирский и татарский певец; в 1922 – 1929-х годах жил в Казани.

<sup>2</sup> К автобиографии С. Габяши приложены сведения: «В этом театре существовала также музыкальная часть (которую в изданиях той поры именовали даже «оперой») – небольшой оркестр, певцы, силами которых были поставлены первые татарские оперы» (37. С. 30).

Будучи призван в Красную армию, принимает как музыкант участие в татарской драматической труппе Туркестанского фронта. Затем в Оренбурге работает в открывшейся Восточной музыкальной школе. В 1922 году становится дирижером и заведующим музыкальной частью Татарского театра. С этого года по 1930-й Сайдашев пишет музыку к тридцати четырем спектаклям. Это огромное количество произведений свидетельствует о творческом импульсе композитора, его высоком мастерстве, востребованности его музыки как профессионалами театрального дела, так и публикой, во многом привлекаемой в театр мелодиями Сайдашева, сразу становившимися широко известными и популярными. Значительное место в музыке к спектаклям (разного содержания) занимали и хоровые эпизоды. Следует отметить также, что в числе этих тридцати четырех спектаклей оказались почти все те, музыка к которым относится к лучшим страницам творчества Сайдашева: «Башмагым» («Башмачки», 1922-й год), «Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923-й год), «Галиябану» (1926-й год), «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль», 1926-й год), «Наемщик» (1928-й год), «Ил» («Родина», 1929-й год) и другие. Именно поэтому 20-е годы нельзя считать только ранним периодом его творческой деятельности. В музыкальных номерах к спектаклям сформировались закономерности музыкального языка композитора, почти не менявшиеся с течением времени.

20-е годы явились для обоих композиторов важнейшей вехой в их жизни и творчестве. В глазах татарской общественности и С. Габяши, и С. Сайдашев выполняли одинаковую функцию как первые создатели татарских музыкальных произведений, в том числе хоровых. Оба с увлечением работают в сфере хоровой музыки, в которой со всей определенностью проявилась индивидуальность их композиторского метода.



### **1. 3. Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева**

В исследовательской литературе, посвященной творчеству того и другого композитора, вопросы их музыкального языка рассматриваются в ряде работ (21, 22. С. 171 - 191, 35, 37). Следует отметить, что хоровые сочинения того и другого композитора сохранились далеко не полностью. Нотный текст нескольких произведений С. Габяши имеется в его двух рукописных тетрадах, хранящихся в архиве ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ. Рукописи многих других произведений утеряны. При жизни С. Габяши вплоть до настоящего времени его музыкальные произведения почти не издавались. По-иному сложилась судьба творческого наследия С. Сайдашева, при том, что большинство и его произведений безвозвратно утеряно. Но опубликованные отрывки из музыки к драматическим спектаклям «Зөлэйха», «Бүз егет» («Славный джигит»), «Сак-Сок» (мифические персонажи), «Тахир и Зухра» и другим, дают достаточно полное представление о характерных особенностях музыкального языка композитора, в том числе на примерах хоровых номеров. Габяши и Сайдашев в 20-е годы работали для одного театра, знали и слышали музыку друг друга. Каждый из них по-своему осознавал свой собственный путь и тот, по которому представлял себе развитие татарской профессиональной музыки в будущем. О самостоятельности творческих поисков С. Габяши и С. Сайдашева свидетельствуют не столько высказываемые ими взгляды на страницах периодической печати, сколько музыкальный язык их произведений в совокупности всех слагаемых – мелодии, гармонии, метроритмики, фактуры, формы.

В списке сочинений Султана Габяши хоровые произведения занимают важное место (37. С. 229 - 230), среди них – хоры на народные

слова, на стихи Г. Тукая и других татарских поэтов, сочиненные, в основном, в 1923 – 1925-х годах, а также шестнадцать обработок татарских народных песен для хора, сделанных в те же годы<sup>1</sup>. С. Габяши был прекрасным знатоком татарского музыкального фольклора, притом он знал эту культуру изнутри, с детства слышал народные напевы. В 1910 – 1920-х годах Габяши создает сборник «Милли моңнар. Төрки-татар көйләре» – («Народные мелодии. Тюрко-татарские напевы»), который был издан лишь в 2002 году (*Нотные издания. 15*). Народные мелодии были нотированы самим Габяши<sup>2</sup>. Важно подчеркнуть, что в этом случае автором нотации был носитель татарского фольклора, а также знаток музыкально-религиозных жанров, бытовавших в народе. Как отмечает Г.М. Макаров: «Одним из значительных новшеств<sup>3</sup> явилось возникновение нового стилевого пласта общенациональной татарской музыки, которая по своим общественно-коммуникативным функциям стала наддиалектной. В этом отношении она близка функциям и качественным показателям татарского литературного языка» (37. С. 141). Макаров относит это явление к слою новотатарской музыкальной культуры (*Там же*). По словам Г. Макарова, в названный сборник Габяши вошли: «...популярные образцы татарской песенной лирики начала XX века, а также вокально-поэтические произведения, связанные с исламским конфессиональным искусством» (*Там же. С. 144*).

---

<sup>1</sup> В ответах на вопросы анкеты журнала «Яңалиф» Габяши с сожалением упоминает о подготовленном им к публикации в Татиздате, но так и неизданном, несмотря на запросы школ и клубов, сборнике «Десять обработок татарских народных песен для хора» (37. С. 65).

<sup>2</sup> Материалы этого сборника сохранились среди рукописей Габяши. В сборник включены 120 песен в подлинной записи Габяши, а также в транскрипции, предложенной Г.М. Макаровым.

<sup>3</sup> Имеется ввиду именно это время, то есть начало XX века.

Мелодии для хоровых обработок С. Габяши взял, в основном, из своего сборника. Эти мелодии были «на слуху» у широких слоев татарского городского общества. В первые десятилетия XX века они уже звучали и с концертной эстрады – в виде сольного исполнения с аккомпанементом, а также в инструментальных обработках. Именно этот популярный материал Габяши не побоялся использовать для создания первых образцов хорового многоголосия в татарской музыке. Следует отметить, что в самом сборнике «Милли моңнар» ряд песен (в количественном отношении меньшинство), например, «Әнте һэйрер рәһимин» (в образном переводе означает «Ты благодатный, милосердный») (№ 1), «Дәмәй» («Совершенный») (№ 5), «Аппагым икән лә...» («Белокурая моя...») (№ 10), «Баламишкин» (имя) (№ 11) и другие даны с фортепианным сопровождением; таким образом, композитор уже опробовал возможности гармонизации народных напевов.

С. Габяши имел собственное представление о тех средствах гармонии, которые могут соответствовать татарской мелодике в новых условиях профессионального композиторского творчества. Со всей определенностью эти взгляды были изложены С. Габяши в его ответах на вопросы анкеты журнала «Яңалиф» («Новый алфавит») (37. С. 63). Как считал композитор, «для пятизвучных мелодий необходима какая-то новая гармония, также основанная на пяти звуках» (*Там же*). Анализируя теоретические положения С. Габяши по поводу его трактовки пентатоники в татарском и башкирском фольклоре и гармонии, А.Л. Маклыгин отмечает: «Из понимания пентатоники непосредственно вытекала основная проблема, глубоко волновавшая Габяши (как, впрочем, и многих национальных композиторов 20-х – 30-х гг.) – проблема национально обусловленного профессионального

многоголосного стиля» (89. С. 163). «Европеизация» татарской музыки, становившейся на путь постижения новых форм и жанров, настораживала Габяши, хотя он и понимал неизбежность восприятия норм европейской музыки в этом процессе. Следует отметить, что свои теоретические взгляды композитор обнародовал, в основном, уже после того, как им были созданы почти все произведения татарского периода жизни (то есть в 1931 году, перед отъездом в Уфу), в том числе и хоровые – как самостоятельные произведения, так и хоровые обработки народных песен. Таким образом, Габяши осмысливал уже имеющийся опыт, это было его собственное, не пришедшее извне понимание специфики национальной музыки.

Названные ранее татарские мелодии, помещенные в сборнике «Милли моцнар» с фортепианным сопровождением, дают представление о поисках Габяши тех норм музыкального языка, которые могли бы восприниматься как национальное многоголосие. Это, прежде всего, сохранение в сопровождающих голосах почти того же звукового состава, что в мелодической линии, то есть звуков пентатоники. Включение «новых» звуков делается осторожно. Для голосов сопровождения весьма характерна дублировка тонов мелодии, которая воспринимается как фактурное утолщение мелодической линии. Роль гармонии сводится к тембровой окраске мелодики, то есть проявляются красочные свойства гармонического пласта. Структура гармонических созвучий чаще всего нетерцовая – квинтовая, квартовая. Это можно объяснить прежде всего традициями народного инструментального музицирования. Нередко Габяши ограничивается только одним звуком в сопровождении. Композитору не нравились, казались «чуждыми» образцы обработок татарских народных песен в характере «европейской» гармонии, которые делали в 1910 – 1920-е годы некоторые русские музыканты, жившие в Казани. В ответах на

вопросы анкеты журнала «Яналиф» Габяши в качестве отрицательного примера подхода к татарскому фольклору называет две фамилии – Позниева и Прохорова. Габяши считает, что пока, то есть в 20-е годы, еще не выработан и не сложился тот тип гармонизации татарских напевов, который соответствовал бы их характеру. Выход ему виделся в создании теории под названием «Пути гармонизации татарских мелодий»: «Только после того, как эта работа будет завершена, станет возможным гармонизовать татарские мелодии так же, как и мелодии других народов – красиво, полно, не нарушая их своеобразия» (37. С. 63).

Следует отметить жанровое разнообразие народных мелодий, избранных С. Габяши для хоровых обработок. Композитор считал возможным обратиться не только к жанрам более позднего происхождения, например, городскому фольклору, но и к жанру озын кёй, который не мог не представлять трудностей для воплощения его в многоголосной фактуре. Композитор отказывается от прежнего способа хорового исполнения народных мелодий в унисон. Следует указать на единственный пример совмещения нескольких солирующих голосов в хоровой сцене, созданной на основе башкирской народной песни «Таштугай» (дословно «Каменистая степь») (1924-й год, в соавторстве с Г. Альмухамедовым): каждый из пяти солистов исполняет с орнаментикой мелодию народной песни на фоне смешанного хора и фортепиано. Есть сведения о том, что именно в таком виде хор и прозвучал (37. С. 230). Однако в дальнейшем Габяши не обращался к практике совмещения нескольких солистов, исполняющих одну и ту же мелодию озын кёй, предполагающую индивидуально трактованную орнаментику.

Обработка татарской песни «Салкын чишмэ» дает представление о том, как С. Габяши работал над созданием многоголосного хорового

произведения на основе жанра озын кёй<sup>1</sup>. Желая сохранить народный напев в подлинном виде, композитор поручает его низкому женскому тембру (альту) в виде сольного запева. Мелодия дублируется в фортепианной партии (полностью или частично). В качестве гармонического фона используются тоническое трезвучие и на доминантовом басу квинтовое созвучие. В этом проявляется стремление композитора к ладовому соответствию мелодии и гармонии. *Пример 1.*

1. Габяши С. «Салкын чишмэ»

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The Soprano and Alto parts are marked with a 'Solo' instruction. The piano accompaniment consists of a right hand with a melodic line and a left hand with chords. The score is divided into four measures. In the first measure, all vocal parts have whole rests, while the piano part plays a chord. In the second measure, the Soprano and Alto parts have whole notes, while the Tenor and Bass parts have whole rests. The piano part continues with a chord. In the third measure, the Soprano and Alto parts have eighth notes, while the Tenor and Bass parts have whole rests. The piano part continues with a chord. In the fourth measure, the Soprano and Alto parts have eighth notes, while the Tenor and Bass parts have whole rests. The piano part continues with a chord.

Припев народной песни «Салкын чишмэ» (*пример 2*) исполняется пятиголосным хором. Мелодия песни передана высокому тембру первого сопрано, второе сопрано частично дублирует ее; по существу, это «ответвление» от основной линии. Такое раздвоение мелодической линии представляло в начале формирования татарской хоровой культуры несомненную трудность для исполнения при создании необходимой синхронности голосов, особенно с одновременным пропеванием мелкой орнаментики. Остальные хоровые голоса (бас, тенор, альт)

<sup>1</sup> Следует отметить, что в сборнике С. Габяши «Милли моңнар» этой популярной мелодии нет; она имеется в сборнике А. Ключарева «Татарские народные песни», 2-я книга, № 71 (*Нотные издания. 13. С. 295 - 296*).

выполняют роль гармонического фона, почти полностью совпадая с гармоническим пластом фортепианного сопровождения<sup>1</sup>. Пример 2.

2. Габяши С. «Салкын чишмә»

Largo

The musical score is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. It is in 2/4 time and features a key signature of five sharps (F#, C#, G#, D#, A#). The vocal parts have a melodic line with some triplets, while the piano accompaniment provides a harmonic background. The score is divided into two systems, each with five staves.

<sup>1</sup> При ключе в данной обработке выставлены пять диэзов (вероятно, с ориентацией на заключительный устой *си* как тонику тональности); из них два оказываются незадействованными – *ре диэз* и *ля диэз*. «Лишние» знаки выставлены и в других хоровых обработках. Композитор, по-видимому, не мог отказаться от общепринятых норм оформления нотного текста.

Для Габяши прием переноса голосов инструмента в хор оказался естественным способом создания певческого многоголосия. Инструментальная многоголосная фактура как аккомпанемент к народным мелодиям была использована композитором при создании хорового многоголосия в данном хоре и других его хоровых произведениях. Важно, что это были не октавные унисоны, а разноголосная фактура. Прием соотношения развитой вокальной мелодии и хорового сопровождения аккордового склада использовался С. Габяши весьма разнообразно в обработках татарских народных песен. Для каждой народной мелодии композитор находил разные нюансы в развитии общей композиции, исходя из особенностей жанра песни.

Примером внимательного отношения Габяши к жанру народной песни в поисках соответствующих средств хорового письма является обработка народной песни «Зэйнэбем» (женское имя). Учитывая характер мелодии (жанр скорой песни), композитор создает общую хоровую фактуру в ритмическом рисунке напева. Плотная аккордовая фактура (пяти- и даже шестиголосная) остается от начала до конца произведения, в припеве используется прием дублировок мелодии песни отдельными голосами. Сохраняется тот же прием полного соответствия инструментальных и хоровых голосов<sup>1</sup>. *Пример 3.*

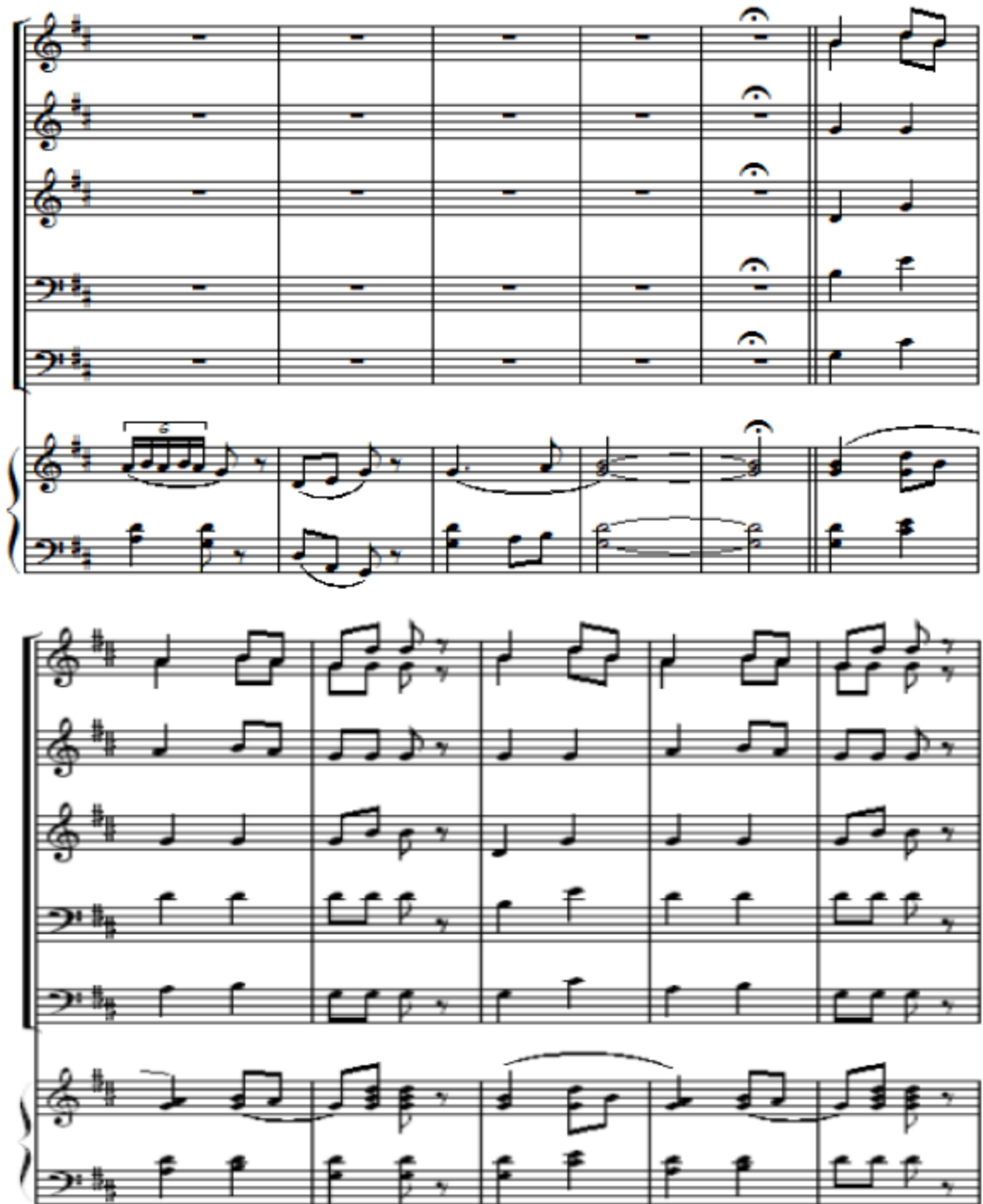
---

<sup>1</sup> Хормейстеру при разучивании с хором песни «Зэйнэбем» необходимо обратить внимание на штриховую технику. Произведение, написанное в темпе *Allegro vivace* (скоро, живо), на первый взгляд требует исполнения *staccato*. Представляется более правильным пропевание первой доли – на *legato*, второй доли – на *staccato*. По словам С.А. Казачкова: «Однообразие интонации рассекает музыкальную форму, а разнообразие – собирает ее. В этом смысле задача исполнительской фразировки – делать одинаковое разным, а разное – единым, цельным» (61. С. 205).



### 3. Габяши С. «Зэйнэбем»

Allegro vivace



Параллельно с хоровыми обработками народных песен С. Габяши продолжал работать над созданием собственных хоровых произведений. Первый из них – «Кыйгак-кыйгак» (крики гусей), слова народные. Следует подчеркнуть, что названное произведение – это хор а *sarpella*; хоровая фактура носит признаки разделения на мелодию (первые сопрано) и хоровое сопровождение (басы, тенора, альты, вторые

сопрано)<sup>1</sup>. Незамысловатая мелодия с характерным поступенным движением по звукам пентатонного лада (б2-б2-м3-б2, *ре-ми-фа диез-ля-си*) звучит на фоне хоровых аккордов, которые не имеют явно выраженных функциональных отношений. Здесь гармония включает только пентатонно-ладовые ступени. Это явный образец «гармонии на пяти звуках», о чем писал сам композитор. Имеются воспоминания участника коллектива, исполнявшего хор «Кыйгак-кыйгак», известного татарского артиста Г. Минского, в те годы студента Казанского театрального техникума. Отмечая бурные аплодисменты слушателей, он не без юмора пишет о том, как хор: «...успешно изображал уток. Это можно было заметить и по выражению лица Габяши-абзы. Такой успех, разумеется, был очень приятен и для нас» (114. С. 77). *Пример 4.*

4. Габяши С. «Кыйгак – кыйгак»

The musical score is for a five-part choir (Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Bass) in 2/4 time, marked Moderato. The key signature has one sharp (F#). The melody is pentatonic, moving stepwise. The Soprano I part has a '2' under the first two notes, indicating a second. The Tenor and Bass parts have a '1' under the first note, indicating a first.

<sup>1</sup> Тесситура всех голосов удобна для хорового исполнения. Это объясняется тем, что сам композитор имел практику работы с хором. Интересно отметить, что во многих обработках татарских народных песен, как и в своих хорах, Габяши выписывает партию теноров в басовом ключе, тем самым, вероятно, предполагая и возможное исполнение этого голоса баритонами.



Особо в ряду других хоровых сочинений композитора, созданных в 1920-е годы, стоит хоровой цикл «Две эпохи», состоящий из двух частей: I часть – «Кичке азан – 1905-нче ел» («Вечерний азан – 1905-й год»), II часть – «Тимерчеләр» – 1925-нче ел» («Кузнецы» – 1925-й год»). Первый хор написан на слова Г. Тукая по мотивам стихотворения английского поэта Т. Мура «Вечерний звон». Для Габяши обращение к поэзии Тукая и к образу вечерней молитвы было связано не просто с прошедшим временем, но и с мыслями о родных краях. Композитор воспроизводит звучание тэгъбира (восхваление Всевышнего) – молитвы муэдзина в партии тенора на фоне пяти-шестиголосного хора. Ладовой основой хора является диатоника с преобладанием бесполутоновых оборотов. Данное произведение отличается от других не только сюжетом и наличием религиозного мотива, но и характером фактуры. Следует указать на довольно развернутое (по сравнению с остальными хорами) фортепианное вступление, названное Габяши «интродукцией». Уже в этом вступлении определяется мелодизированный тип фактуры с интонационно развитыми голосами. Мелодически распетые голоса с собственными (то есть не совпадающими по вертикали) ритмическими рисунками составляют главную особенность этого хорового

произведения. Верхний голос (первое сопрано) может восприниматься как ведущий, но и остальные четыре голоса также выразительны и певучи. Здесь нет присущего другим хорам Габяши аккордового склада («сопровождения»), хотя действует тот же прием дублировки хоровыми голосами партии фортепиано. *Пример 5.*

5. Габяши С. I часть «Вечерний азан – 1905 г»  
(из цикла «Две эпохи»)

Largo

Solo ten.

SI

SII

A

T

B

Φ-но

Introduction

*f* *accel. rit.*



Такая развитая хоровая фактура требовала ее тщательной проработки для того, чтобы голоса не «расползались» по горизонтали. Видимо, хоровой коллектив, для которого предназначалось это произведение, был подготовлен к его разучиванию, что свидетельствует о высоком исполнительском уровне хористов. Данный хор является одним из лучших произведений С. Габяши. Но именно это сочинение вызвало резкую критику в адрес композитора, обвинявшегося в пристрастиях к старине. Хор «Кичке азан», как и другие хоровые произведения композитора, на долгие десятилетия был исключен из концертных программ хоровых коллективов. В конце 1950-х годов он вошел в репертуар Государственного ансамбля песни и танца ТАССР, зазвучал со сцены и в записи по радио. По существу, этот хор стал едва ли не единственным произведением С. Габяши, оставшимся в наследство будущим поколениям.

Творчество Салиха Сайдашева изучено многогранно: рассмотрены жанры его сочинений, музыкальный язык композитора. В исследовательской литературе встречаются и упоминания о хоровых песнях, входящих в число созданных им музыкальных номеров к спектаклям.

Хоровое творчество композитора можно подразделить на три составные части: хоровые эпизоды из музыки к спектаклям; отдельные хоровые произведения официально-праздничного предназначения; детские хоры. В количественном отношении преобладают хоровые эпизоды из театральной музыки, которая была основной сферой творчества С. Сайдашева. Обосновавшись с 1922 года в Казани, композитор стал активно и плодотворно работать в Татарском театре в качестве заведующего музыкальной частью и дирижера. Вторая должность давала возможность Сайдашеву непосредственно участвовать в действии, вести спектакль. Дирижерская работа во многом способствовала решению конкретных задач в сочинении музыкальных номеров, так как композитор сам руководил исполнителями – оркестром, солистами, хором (притом, что и солистами, и хористами были актеры драматического театра). Для театра, в котором работал композитор, музыка Сайдашева стала важнейшим составным компонентом спектаклей; мелодии композитора привлекали широкую публику своей красотой и новым национальным колоритом. Его песни, арии, хоры, танцы, прозвучав в театральных постановках, тут же начинали жить собственной жизнью: исполняться в концертах, по радио, в быту.

Уже в первые годы композиторской деятельности сложился музыкальный стиль Сайдашева в сочетании избранных им средств музыкальной выразительности. Создавая музыку для татарских исполнителей и татарских слушателей, композитор хорошо осознавал

свое предназначение национального композитора. Эта музыка должна была быть понятной народу и принята им как своя культура. Задача осложнялась еще и тем, что Сайдашев лишь изредка обращался к фольклорным источникам, считая, что для нового искусства, каковым продолжал оставаться татарский театр в 1920-е годы, нужна и новая музыка. Но в отличие от С. Габяши, который в поисках национально-характерного многоголосия обосновал его как «гармонию на пяти звуках», С. Сайдашев обратился к опыту мировой музыкальной классики – европейской и русской, находя в ней то, что могло пригодиться ему в создании татарского профессионального музыкального искусства. Для Сайдашева выражением национального колорита стала мелодия, он сочинил много прекрасных татарских мелодий, которые были подхвачены народом и признаны им в одном ряду с классическими народными напевами.

В качестве ладовой основы композитор чаще всего обращается к тем ладам пентатоники, на первой ступени которых можно построить мажорное или минорное трезвучия: пентатоника мажорного наклонения со структурой б2-б2-м3-б2 (типа *до-ре-ми-соль-ля*) и пентатоника минорного наклонения со структурой м3-б2-б2-м3 (типа *до-ми бемоль-фа-соль-си бемоль*). Кроме этих ладов, в мелодике Сайдашева изредка встречаются и другие разновидности пентатоники, а также шестиступенные лады, как на бесполутоновой основе, так и с наличием полутонов. Обращение к ладам пентатоники с трезвучиями на первой ступени было обусловлено тем, что Сайдашев мыслил музыкальный процесс не только как ладово-одноголосный, но и тонально-многоголосный. Значение тональной организации выполняла функциональная гармония. Сайдашев не стал искать и придумывать какой-то свой путь в создании жанров профессиональной татарской



музыки. Жанры были классическими, опробованными в европейских и русской музыкальных культурах; музыкальная форма и гармония в произведениях Сайдашева им соответствовала. Так возник закономерный ладово-тональный синтез в музыкальном мышлении композитора, при котором два важнейших компонента – национально обусловленная мелодика и заимствованная из опыта мировой классики гармония и музыкальная форма – оказались органично объединенными в неразрывное целое. Такое соотношение мелодики и гармонии в произведениях Сайдашева с самого начала не воспринималось как нечто противоречащее друг другу и приветствовалось как опытными музыкантами, так и простыми слушателями. Композитор писал музыку всю жизнь увлеченно и искренне, оставаясь верным избранным им жанрам.

В списке театрально-музыкальных сочинений композитора (35. С. 113 - 117) есть подразделение на жанры: музыкальная комедия, музыка к спектаклям, музыкальная драма. Такая дифференциация обусловлена, в том числе, количеством звучащей в спектакле музыки. Практически в каждой постановке предусматривалось хоровое пение. Это были сугубо хоровые эпизоды или песни с сольным запевом и хоровым припевом. Примерами таких сольно-хоровых песен являются две песни Батыржана из музыкальной драмы «Наемщик» (1928-й год создания). В этих песнях, как и других, им подобных, хор выступает в роли сочувствующего думам и настроениям действующего лица. В первой из названных песен «Без торабыз иртэн» («Мы встаем утром») композитор, подчеркивая единство чувств Батыржана и окружающих его крестьян, создает интересные приемы хоровой поддержки реплик героя. Окончания двух начальных предложений первого куплета песни, исполняемой Батыржаном, подхватываются хором. *Пример 6.*



6. Сайдашев С. Песня Батыржана с хором  
(из драмы «Наемщик»)

Andante

С пер вы - ми лу - ча - ми мы вста -

- ем - и в по - ле ра - но по ут - рам.

Кү-ңел күз - га - ла.

Ра-но по ут-рам.

В хоровом четырехголосии находит воспроизведение та же гармония, что и в инструментальном сопровождении, но без точного фактурного повторения. В этой же песне Сайдашев обращается к приему тембровой переключки голосов: в женских голосах это терцово-секстовое двухголосие, в мужских – октавы и унисоны. Для самого композитора это было поиском и обретением новых техник хорового письма. *Пример 7.*

7. Сайдашев С. Песня Батыржана с хором  
(из драмы «Наемщик»)

Andante

С.  
А.  
Т.  
Б.

Эш бе-лэн, эш бе-лэн! Бо-  
Ну, бе-рись! Ну, бе-рись! Бо -

Бер - гә кү - ңел ю - а - тыйк. Бар дөнь-я - сын яң-ра-тыйк. Бо-  
Си - лу, си-луш-ку над - дай! А уж взял-ся не зе-вай! Бо -

Наряду с развитым четырехголосием Сайдашев использовал в хоровых эпизодах спектаклей и унисонную хоровую фактуру, наподобие татарской монодии. Песня девушек из музыкальной драмы «Бишбүләк» (имя девушки) (1938-й год) – унисонного склада. Композитор создает в этом хоре характер совместного пения деревенских напевов. Но в этом хоре заметен и новый интонационный стиль, вносимый в татарскую музыку Сайдашевым. Интонационное развитие отличается наличием широких скачков<sup>1</sup>. *Пример 8.*

Хоры гимнического характера, созданные Сайдашевым, предназначались не для исполнения в спектаклях драматического театра, а для профессиональных хоровых коллективов. Сочинение таких хоров было для композитора следующей ступенью в овладении техникой хорового письма. В каждом из гимнических хоров Сайдашев старался использовать разные приемы хорового исполнительства.

<sup>1</sup> Это не могло не создать трудностей при синхронном унисонном пении и требовало от хормейстера и исполнительниц определенного мастерства.

8. Сайдашев С. Песня девушек (из драмы «Бишбүләк»)

Allegro moderato

*sempre f*

Аң - ла - мый - сыз йө - рә - гем - нең  
Из сук - на со - шьем каф - тан мы

ни - гә яр - сып тип - кә - нен,  
чтоб но - сил е - го джи - гит.

Так, в сольно-хоровой песне «Совет Татарстаным» («Советский Татарстан») четырехголосная музыкальная ткань образуется путем постепенного наращивания хоровых партий. По-иному выстроена хоровая партитура в хоровой песне «Дан сезгә, жиңүчеләр» («Слава вам, победителям»). Запев поручен двух-трехголосному женскому хору. Припев построен на основе тембровых имитаций (сопрано – тенор, сопрано – бас) с повтором интонационного рисунка фраз и слов.

*Пример 9.*

Целый ряд сольно-хоровых песен С. Сайдашев написал для детских хоровых коллективов. Этот хоровой репертуар следует расценивать как важнейший вклад татарского композитора-классика в дело приобщения молодого поколения к национальной музыкальной культуре.

9. Сайдашев С. «Дан сезгә, жиңүчеләр»

Tempo di marcia

С. А.  
И - реш - те - гез  
Мир - ный ваш труд  
из - ге те - ләк - кө,  
ро - ди - ной вос-пет.

Т. Б.  
и-реш-те - гез  
мир-ный ваш труд  
из - ге те - ләк -  
ро - ди - ной вос-

Кроме обязательной в годы советской власти идеологической тематики (песни о Ленине, партии, пионерах и т.п.), Сайдашев создал в этой области творчества целый ряд сольно-хоровых миниатюр – зарисовок светлого детского восприятия окружающего мира. Среди них «Ямьле жэй!» («Здравствуй, лето!»)<sup>1</sup>, «Зәңгәр күл» («Голубое озеро»), «Бал корты» («Пчелка»), «Яшь туристлар жыры» («Песня юных туристов»), «Чияләр чәчәк атсын» («Вишни, яблони цветут»). Большинство из них построены по схеме: сольный запев, хоровой (двухголосный) припев; в ряде песен и запев двухголосный. Мелодика песен – типично сайдашевская с опорой преимущественно на пентатонный лад мажорного наклонения б2-б2-м3-б2 с повторяющейся почти в каждой фразе избранной ритмической формулой, поступенным интонационным движением; такова мелодия песни «Ямьле жэй». В припеве Сайдашев обращается к типичному для детских песен терцово-секстовому двухголосию (с элементами кварто-квинтового). *Пример 10.*

Султан Габяши и Салих Сайдашев – два значительных имени в истории татарской профессиональной музыки. Оба стояли у истоков национального музыкального искусства как композиторы, к фамилиям которых добавлялся почетный эпитет – первый. Их усилиями в

<sup>1</sup> Названия на русском языке приводятся из изданного сборника: *Нотные издания*. 22.

татарской музыке происходило становление жанров, отождествлявшихся с понятием профессионализма, в том числе и хоровых.

10. Сайдашев С. «Ямьле жэй»

*Moderato* ***f***



1. Сау бул ин – де көз – гә хәт – ле, ки – тә – без, мәк – тәп, син – нән.  
1. До сви – да – нья, на – ша шко – ла, ле – то нас зо – вет с со – бой.

*poco cresc.*



Кө – тә без – не жэй рә – хә – те, ул без – нең ө – чен кил – гән.  
Толь – ко о – сень – ю мы сно – ва пов – стре – ча – ем – ся с то – бой.

*Piu mosso* *Meno mosso* *Piu mosso*



И – сән – ме, әй, ямь – ле жэй, сә – лам си – на, я – шел дус!  
Здрав – ствуй, солн – це лет – не – е! Здрав – ствуй, лес, зе – ле – ный друг!

***f*** *a tempo*



Хәт – фа – ле – дэй куй – ның – ны жэй, чәч – кә – гөл – лә – рең – не суз! – рең – не суз!  
Для ре – бят ты на при – ва – ле рас – сте – ли шел – ко – вый луг! – ко – вый луг!

## **Глава II. РАЗВИТИЕ ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ: КОНЕЦ 1930-х – 1960-е ГОДЫ**

### **II. 1. Первые профессиональные хоровые коллективы**

Последующие десятилетия XX века – конец 1930-х – 1960-е годы проходят в татарском хоровом искусстве под знаком творчества композиторов, относимых к старшему поколению, в том числе М.А. Музафарова (1902 – 1966), А.С. Ключарева (1906 – 1972), З.В. Хабибуллина (1910 – 1982), Дж.Х. Файзи (1910 – 1973) и других. Стимулом обращения этих композиторов к хоровым жанрам послужило возникновение в республике профессиональных хоровых коллективов. В эти же десятилетия активно продолжает свою деятельность в Татарском театре С.З. Сайдашев, создавая музыку, в том числе и хоровую, к драматическим спектаклям. Конец 1930-х – 1950-е годы – это и время работы Н.Г. Жиганова (1911 – 1988) над операми, составившими основу татарской оперной классики. К сценическому жанру обращается также Дж. Файзи, автор музыкальной комедии «Башмагым» («Башмачки»). Все это в совокупности дает основание судить об обозначенном временном периоде как весьма плодотворном в развитии национальной хоровой музыки.

В 1930-е годы музыкальная жизнь Казани во многом развивалась по пути, наметившемуся в предыдущее десятилетие. Татарская публика охотно посещала спектакли Татарского академического театра, слушала музыкальные номера, в их числе сольно-хоровые песни, написанные С. Сайдашевым. Существовал и выступал студенческий хор Казанского музыкального училища под руководством известного в городе музыканта А.Ф. Бормусова. В числе других произведений хор пел сделанные Бормусовым обработки татарских народных песен. В

казанских клубах, объединявших их посетителей по роду профессии – Клуб строителей, Клуб госторговли, Клуб меховщиков, – существовали хоровые коллективы на самодеятельной основе. В татарских хорах пение было по преимуществу, одноголосным, что объясняется рядом причин. В город приходили жители из деревни, да и многие рабочие-горожане были любителями народной музыки и носителями традиционного фольклора, знание которого они реализовывали в новых условиях музицирования – коллективного исполнения народных мелодий. Самодеятельные композиторы в лице клубных гармонистов и организаторов хоров также практически не имели профессиональной подготовки.

Самодеятельный татарский хор создается в 1933 году и при таком государственном учреждении, как Татрадиокомитет. Это событие следует считать точкой отсчета в появлении татарского хора, ставшего с 1935 года функционировать на профессиональной основе. Хористы набираются прежде всего из любителей музыки, но с ними начинают работать музыканты-профессионалы в том числе известные татарские певцы М. Рахманкулова, М. Сафин. К работе хора привлекаются молодые татарские композиторы – М. Музафаров, А. Ключарев, которые создают для этого коллектива хоровые песни, а также делают хоровые обработки татарских народных песен. Татарская хоровая музыка постоянно звучит по радио.

Еще в течение нескольких лет в Казани возникают или переформируются организованные ранее хоровые коллективы. В 1937 году для будущего Татарского государственного театра оперы и балета создается хоровая студия при Татгосфилармонии. В 1938 году хоровая студия становится хоровым Ансамблем татарской народной песни, который в том же году получает новое название и новый статус –



Ансамбль песни и пляски ТАССР, ныне – Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан<sup>1</sup>. В хоровую группу Ансамбля вошли выпускники Казанского музыкального училища, талантливые певцы из самодеятельных коллективов. Хормейстером стала выпускница Московской консерватории З.С. Ахметова, много лет своей творческой деятельности посвятившая Ансамблю как музыкальный руководитель и должностное лицо. С хоровой группой Ансамбля работали также хормейстеры А.Ф. Бормусов и И.В. Грекулов. Хористов обучали нотной грамоте, теории музыки, занимались постановкой голоса. Особого внимания заслуживает введение татарского языка для тех хористов, кто им не владел. Это означает, что в хоровую группу набирались не только татары, но и представители других национальностей. Продолжила свое существование возникшая еще в первые десятилетия XX века практика исполнения татарской музыки музыкантами других национальностей. Этот и другие факторы – постоянное звучание по радио татарских мелодий, активная концертная деятельность татарских самодеятельных хоров – способствовали интересу русского населения к татарской музыкальной культуре. В конечном счете продолжала развиваться особая многонациональная городская музыкальная культура Казани.

С 30 апреля 1938 года – даты первого концерта Татарского ансамбля песни и пляски – началась постоянная концертная деятельность этого коллектива. Уже в программе первого концерта определилась репертуарная политика Ансамбля. Наряду с хоровыми песнями и обработками народных мелодий (татарских и башкирских), созданными М. Музафаровым, А. Ключаревым, а также музыкантами, работавшими в Ансамбле, в репертуар стали включаться номера,

---

<sup>1</sup> В дальнейшем этот коллектив будет обозначаться в тексте как Ансамбль.



позаимствованные из программ Государственного русского народного хора им. М.Е. Пятницкого и других коллективов подобного типа – песни В.Г. Захарова, обработки русских, украинских и других народных песен. С течением времени эта практика сошла на нет.

Работа с хористами Ансамбля над освоением многоголосия складывалась с преодолением значительных трудностей. В качестве свидетельства можно привести отрывок из книги известного казанского хорового дирижера Д.А. Кудусова<sup>1</sup>. Но ситуация, которую он описывает, была характерна и для первых десятилетий существования этого коллектива. При очередном обновлении состава Ансамбля в 1959 году были приняты хористы в возрасте семнадцати – двадцати лет, не имевшие никакого музыкального образования. Как пишет Д. Кудусов: «...с первых же шагов возникли трудности. Хористы не знали музыкальной грамоты, врожденного понятия гармонического слуха, так как природа татарской песни одноголосна. Например, выучиваешь отдельные партии по голосам, а при соединении часть голосов переключается на верхний голос – мелодию, остальные – сплошной ералаш. Пришлось начинать репетиции с музыкальной грамоты и уроков сольфеджио» (76. С. 147). Подобного рода трудности были, без сомнения, и в первые десятилетия функционирования Ансамбля. Тем значительнее были результаты той плодотворной и кропотливой работы, которую вел Ансамбль по овладению профессиональным мастерством. Успех, сопровождавший выступления этого коллектива, был вполне заслуженным.

---

<sup>1</sup> Кудусов (Котдусов), Джавид Абдурахманович, хоровой дирижёр, педагог, заслуженный деятель искусств ТАССР, РСФСР. В 1961-67-х годах хормейстер, в 1967-70х годах главный хормейстер Государственного ансамбля песни и танца ТАССР (119).

Концерты Ансамбля проходили в Казани, других городах и в сельских районах республики. С 1939-го года начались гастролы Ансамбля в разных республиках СССР. Ансамбль выступал как представитель, а также пропагандист татарской музыкальной культуры. В числе благодарных слушателей были не только члены многочисленных татарских диаспор по всей стране, но также просто любители музыки. Документы из архива Государственного ансамбля песни и танца РТ свидетельствуют о большом успехе коллектива во время первой поездки в Москву в августе 1939 года на Всероссийский смотр ансамблей песни и пляски. В 1940 году Ансамбль совершил длительную поездку по городам и военным гарнизонам Дальнего Востока. В архиве Ансамбля сохранились сведения о восторженном приеме концертов у солдат-татар, служивших в этом регионе. В период подготовки к Декаде татарского искусства в Москве (которая не состоялась из-за начала войны), в состав Ансамбля был включен хор Татрадиокомитета, благодаря чему коллектив расширился до ста двадцати человек. Начавшаяся Великая Отечественная война обусловила новые формы существования и концертной деятельности Ансамбля. На его основе возникают мобильные концертные бригады, выступающие на фронтах, призывных пунктах, в госпиталях. В годы войны репертуар хорового коллектива, в котором остаются, в основном, женщины, включаются новые хоровые произведения с военной тематикой, написанные М. Музафаровым, Дж. Файзи, З. Хабибуллиным, Н. Жигановым. После Великой Отечественной войны продолжились гастрольные поездки коллектива в разные регионы страны – в Среднюю Азию, на Урал, в Сибирь, Казахстан, Азербайджан. Пресса этих регионов с восторгом отзывается о выступлениях татарских артистов. Казанские газеты, напротив, помещают статьи с критикой в

отношении репертуара Ансамбля, притом, что репертуар включает все новые обработки народных песен и новые хоровые песни татарских композиторов.

В 1950-е годы Ансамбль выступал с концертами в концертном зале им. П.И. Чайковского в Москве, был участником прошедшей в 1957 году Декады татарского искусства и литературы, VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. С 1970-х годов Ансамбль гастролирует и в зарубежных странах (Франции, Испании, Англии, Ираке, Тунисе, Турции и других).

Концертные выступления Ансамбля всегда привлекали и привлекают внимание слушателей и любителей этого искусства. С годами Ансамбль совершенствовал свое исполнительское умение, радовал эффектными и разнообразными костюмами (всегда обусловленными тем или иным колоритом – казанские татары, татары-мишары, татары-кряшены и так далее), сценическими решениями. Со временем менялась и разрасталась инструментальная группа Ансамбля: от двух баянов до смешанного состава (с участием струнных, духовых инструментов). До настоящего времени Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан остается важной составной частью музыкальной, в том числе хоровой, культуры татарского народа.

## **II. 2. Хоровые обработки татарских народных песен в репертуаре Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан**

Как было отмечено, над созданием хорового репертуара для Государственного ансамбля песни и танца РТ работали практически все татарские композиторы старшего поколения: А.С. Ключарев, М.А. Музафаров, З.В. Хабибуллин, Дж. Х. Файзи и другие.

А.С. Ключарев сотрудничал с Ансамблем на протяжении нескольких десятилетий, создавая произведения с расчетом на исполнительские возможности этого коллектива. Хоровое творчество композитора многообразно по жанрам и эмоциональному строю. Кроме разноплановых хоровых обработок татарских песен, Ключарев создавал и обработки песен других народов; известны его обработки башкирских, русских, монгольских песен. В определенной степени это связано с гастрольной деятельностью Ансамбля. Перу А.С. Ключарева принадлежит и множество собственных хоровых сочинений.

А.С. Ключарев был и выдающимся татарским этномузыкологом, собирателем и публикатором народных песен не только татар Поволжья, но и других регионов страны. Один из первых сборников татарских народных песен принадлежит Ключареву, издан еще в 1930-е годы (*переиздание: Нотные издания. 13*). Татарские мелодии для хоровых обработок Ключарев отбирал из этого сборника, а также других источников. Множество народных мелодий композитор знал наизусть. Лишь небольшое количество хоровых обработок народных песен, сделанных Ключаревым, опубликованы: в сборниках хоровых произведений (*Нотные издания. 24, 25*) и других. Но большинство осталось в рукописях.

Ключарев обрабатывал для хора песни разных жанров. Будучи прекрасным знатоком татарского языка, он создавал на основе народных мелодий хоровые произведения, исходя из общего музыкально-поэтического строя, жанра и характера народных песен. В хоровых обработках татарских народных песен, выполненных А.С. Ключаревым, обнаруживается определенное сходство с обработками С. Габяши. С целью сохранения подлинности звучания народной мелодии (особенно в жанре озын кёй) Ключарев часто поручает эту мелодию женскому голосу соло с дальнейшим (или одновременным) звучанием хорового сопровождения. Этот общий для множества обработок народных мелодий принцип сохранения подлинности звучания по-разному «оформляется» в разных типах фактуры. Так, например, мелодия прекрасной народной песни «Эллүки» поется сопрано соло на фоне полнозвучного смешанного (пяти-семиголосного) хора а cappella с элементами имитации отдельных мотивов в разных голосах гомофонно-гармонической фактуры. Почти каждый вертикальный комплекс голосов представляет собой красочно звучащий септаккорд разной структуры (или его обращение) с преобладанием малого минорного септаккорда, характерного для структуры пентатонных ладов<sup>1</sup>. *Пример 11 (стр. 50).*

В обработке песни «Дөм-дөм» (припевные слова) четко выделяются три фактурных слоя: сольный запев сопрано, четырехголосный хор в сопровождении и инструментальная партия, дублирующая основную гармоническую «канву» хора.

---

<sup>1</sup> Поскольку звучание хора в определенной степени приближается к инструментальному (струнному) ансамблю с сурдинами, предлагается динамически выделять отдельные голоса. К тому же, в исполнении этого хора следует соблюдать правило максимального удлинения гласных и укорочения согласных с переносом вторых на последующий слог.

11. Татарская народная песня «Әллүки»  
(обработка А. Ключарева)

*Andante* *P*

Соло  
С. И - шет - тем мин ки-чә

С. И - шет - тем мин ки - чә

А. И - шет - тем мин ки - чә

Т. И - шет - тем мин ки- чә ки -

Б. бе - рәү жыр-луй, чын

бе - рәү, бе-рәү, бе-рәү жыр-луй,

бе - рәү, бе - рәү

чә бе - рәү, бе - рәү, бе - рәү жыр ки-чә

Композитор сохраняет в сопрановом голосе все характерные признаки народной мелодии. Четырехголосный хор как фон, представляет собой оstinатно повторяющуюся мелодико-гармоническую формулу на слова «Дәм-дәм». Благодаря тому, что в альтовом голосе также преобладает бесполутоновое интонирование, а в

басовых голосах (вокальных и инструментальных) использованы гармонические квинты, – общая звуковая ткань, как и в предыдущей обработке, представляет собой ладово окрашенную гармонию – пентгармонию<sup>1</sup>. *Пример 12.*

12. Татарская народная песня «Дөм – дөм»  
(обработка А. Ключарева)

Соло

Дөм - дөм

С.  
А.  
Т.  
Б.

Дөм-дөм, дөм-дөм, дөм-дөм, дөм-дөм ...

Дөм - дөм ...

а - вы лы кыр - ла - ры, ма - тур

Дөм-дөм, дөм-дөм, дөм-дөм, дөм-дөм ...

Дөм - дөм ...

<sup>1</sup> При исполнении данного произведения в хоровой партии в некоторых случаях (на восьмых длительностях) желательно пропевать согласную *м*, то есть к согласной *м* нужно добавить гласную *ө*. В результате будут преодолены трудности с ритмической пульсацией.

На примере данного хора, как и многих других, очевидны не только общие черты, но и существенные различия в трактовке хоровых и инструментальных партий в хорах А. Ключарева и С. Габяши. Если в хорах Габяши хоровые голоса полностью дублируют инструментальную партию, то у Ключарева при совпадении общей гармонической последовательности в хоровой и инструментальной субфактурах, они достаточно самостоятельны и различны по приемам изложения, что, безусловно, является свидетельством более развитой техники композиторского письма. Это напрямую относится к обработке прекрасной старинной мелодии «Гөлжамал» (женское имя), (жанр озын кёй). Здесь Ключарев находит индивидуализированные способы организации фактуры – мелодия (рельеф) – хор – инструментальный (фон). Распевная, богато орнаментированная мелодия сопрано соло свидетельствует о том, что композитор хорошо знал этот народный напев и изложил его в той манере (с точным воспроизведением орнаментики), которой отличаются нотные записи мелодий в его сборнике татарских песен (*Нотные издания. 13*). Инструментально-хоровое сопровождение мелодии состоит из двух вполне самостоятельных пластов, но в ином изложении, чем в других обработках. Пласт хоровой фактуры аккордового склада строится по типу динамического разрастания путем постепенного наслоения голосов. Инструментальное сопровождение ведут два баяна; их партии вполне самостоятельны по сравнению с хоровой фактурой, хотя гармонически они совпадают. *Пример 13 (стр. 53).*

Можно сравнить хоровую обработку А. Ключарева песни «Гөлжамал» с обработкой той же мелодии, сделанной композитором



И.Г. Шамсутдиновым (1910 – 1982). Он также поручает народную мелодию сопрано соло на фоне лишь женского хора (без инструментального сопровождения).

13. Татарская народная песня «Гөлҗамал»  
(обработка А. Ключарева)

*Largo*

I баян

II баян

*mf*

*p*

*Solo*

*mf*

Шәм- дэл - ләр-дә ге- нә ут  
Нин - ди г(е)нә е - гет-кә ба

S.  
A. *p*  
A...

ут - лар - я -  
ба - рыр - быз

T.  
B.

лар я - на, Гөл-жа - мал, жит -  
 рыр - быз дил, Гөл - жа - мал, колак -  
 на Гөл-жа - мал, жит -  
 дил Гөл - жа - мал, ко-ла

В исполнении женских голосов песня звучит нежно и лирично, без того накала чувств, который свойственен этой мелодии в трактовке А. Ключарева<sup>1</sup>. *Пример 14.*

14. Татарская народная песня «Гөлжамал»  
 (обработка И. Шамсутдинова)

*Andante*  
 SOPRANO Solo  
 Шәм - дәл - дәр-дә ге - на ут - лар я - на  
 Гөл - жа - мал, жит-кән кыз -  
 Гөл - жа - мал,

<sup>1</sup> В обработке И. Шамсутдинова хоровые голоса и сольная партия являются своего рода «собеседниками» – женские голоса хора завершают соло сопрано. Одной из трудностей для хора является соблюдение общей пульсации, так как солирующий голос может исполнять песню свободно. Дирижер должен уметь вовремя переключаться от соло к хору, не теряя ощущение пульса, то есть размеренности движения.

лар кин-дер жеп эр - ли - лэр. Эн -

кин-дер жеп эр - ли - лэр

Же лә мәр - жән кыз-лар-ның кул ба -

Мәр-жән

вы,

а - ыр жан сөй - гән-нәр-нен

кыз-лар-ның кул ба-вы

Тембровая выразительность и специфика звучания мужского хора а саррелла применялась А. Ключаревым в обработке известной татарской песни более позднего происхождения, исполняемой на слова Г. Тукая, – «Пар ат» («Пара лошадей»). В данном случае композитор создает хоровую сценку-действие на тему музыкально-поэтического образа. Отличительной особенностью этого произведения является использование хорового звучания в звукоизобразительном плане, как бы воспроизводящего бег и топот коней. Этому способствуют

ритмический оstinатный рисунок, отрывистое (с паузами) скандирование слога *ля*, многократно повторяющееся в басовом регистре квинтовое созвучие. На этом фоне звучит повествование, порученное тенору соло. Прием чередования сольного голоса и хорового многоголосия имеет в этом произведении и особый смысл – как сопоставление личного (герой в своих надеждах) и коллективного (большой город). *Пример 15.*

15. Татарская народная песня «Пара коней»  
(обработка А. Ключарева)

Allegretto

Соло (тенор)

Ко - ни па - рой, ку - чер бра - вый...Сто - ит вож - жи на - тя-

Ля

Ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля

и к Ка-за - ни ве - ли - ча - вой пер - вый мой нач - нет - ся путь.

Ля...

Ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля...

Особое место в ряду хоровых обработок А. Ключарева занимает сольно-хоровая песня «Кэккүк» («Кукушка»), созданная на основе известной песни С. Габяши с тем же названием<sup>1</sup>. Песня Габяши обрела в трактовке Ключарева новую жизнь и стала звучать чаще оригинала.

<sup>1</sup> В 20-е годы песня С. Габяши исполнялась со словами Г. Рахима, с 30-х годов – на стихи А. Ерикеева.

Ключарев сохраняет все основные слагаемые музыкального языка произведения Габяши: мелодию, гармонию, ритм, фактуру. Но вместо фортепианного сопровождения эту функцию выполняет смешанный хор, который подхватывает и повторяет окончания поэтических строк.

*Пример 16.*

16. Музыка С. Габяши «Кукушка»  
(обработка А. Ключарева)

**Moderato assai**

Соло

С. А. Т. Б.

Кәк - күк сай - рый ур - ман - да яз кил гәч,  
яз кил - гәч кил-гәч,  
жир я - шәр-гәч, кыр - лар - да гөл ус - кәч;  
гөл ус - кәч, ус-кәч;

В нотном архиве Государственного ансамбля песни и танца РТ есть рукописи ряда хоровых миниатюр А.С. Ключарева в стиле народных плясовых мелодий. Подобного рода хоровые сочинения (но без выписанного словесного текста) хранятся и в отделе редких книг и рукописей библиотеки Казанской консерватории. Сам композитор, по-видимому, относился к сочинению подобного рода произведений как к «рабочим будням», не заботясь, к сожалению, о сохранности нотных текстов. Целый ряд хоров Ключарев написал по поводу тех или иных официальных поводов и праздников: «Пришел солдат домой», «Айга юл салдылар» («На луну дорогу проложили»), «Мулланур Вахитов ул»

(«Это Мулланур Вахитов»), «Игенчегэ дан» («Слава хлеборобу»), «Идел дулкыннары» («Волжские волны», с уточнением названия «Песня о Казанском порте») и другие. Эти песни включались в репертуар Ансамбля, исполнялись учебными хорами, часто звучали по радио.

М.А. Музафаров был композитором, известным, прежде всего, своими прекрасными песнями. В его творческом багаже есть и сочинения крупной формы: симфонические поэмы «Памяти Г. Тукая», «Памяти Мулланура Вахитова», два концерта для скрипки с оркестром и другие. Особое место в наследии композитора занимают хоровые обработки татарских народных мелодий, их создано было более ста. Как и Ключарев, Музафаров был носителем и прекрасным знатоком татарского музыкального фольклора<sup>1</sup>. Это помогало ему в выборе тех или иных средств музыкального языка, а также приемов хоровой фактуры, способствующих при создании обработок раскрытию и развитию музыкально-поэтического образа народных песен. Обработка песни «Кар суы» («Талая вода») с подзаголовком «Тэзкирэ» (женское имя) – пример такого продуманного использования фактурных и ладогармонических средств в соответствии с особенностями народной мелодии. При этом очевиден и сложившийся традиционный комплекс приемов: сольное ведение мелодии, инструментально-хоровое «сопровождение» с дублировкой первым баяном ведущей мелодической линии<sup>2</sup>. *Пример 17.*

---

<sup>1</sup> В 1931 году М.А. Музафаров закончил этнографическое отделение теоретико-композиторского факультета Московской государственной консерватории.

<sup>2</sup> Следует заметить, что дирижирование данной партитурой может представлять определенную трудность, в связи с чем, функции рук следует распределить следующим образом: правой рукой выделять теноровому голосу первую долю (остальные доли пульсируются); левая рука управляет гармоническим фоном женских голосов; солирующий голос «подчиняется» взгляду дирижера.

17. Татарская народная песня «Кар суы» «Талая вода» («Тазкира»)  
(обработка М. Музафарова)

Andante, molto espressivo

С. Соло

А-гып - ла кит- те, а-гып ла кит- те

С. А.

Т.

А-гып кит- те, а-гып кит-те

Следует отметить, что хоровым обработкам подвергались и мелодии песен, созданные самим Музафаровым, в частности песня «Тын бакчада» («В тихом саду»).

Среди обработок татарских народных песен, выполненных З.В. Хабибуллиным, прежде всего следует назвать хоровой вариант классической народной мелодии «Туган тел» («Родной язык»), исполняемой со словами Г. Тукая. Композитор придал этой мелодии гимнический характер, поручив ее звучание четырех-шестиголосному смешанному хору а cappella. Хабибуллин не выделяет мелодию партией солирующего голоса. Ее ведут сопрано, в третьем куплете она передается от тембра к тембру: от басов к сопрано. Строго и торжественно звучит хоровая гармония. *Пример 18.* Существуют и другие хоровые варианты этой мелодии.



18. Татарская народная песня «Туган тел»  
(обработка З. Хабибуллина)

*Moderato*

S. И ту – ган тел, и ма – тур тел, эт-кэм, эн - кэм - нең те-ле!

A. И ту – ган тел, и ма – тур тел, эт-кэм, эн - кэм - нең те-ле!

T. И ту – ган тел, и ма – тур тел, эт-кэм, эн - кэм - нең те-ле!

B. И ту – ган тел, и ма – тур тел, эт-кэм, эн - кэм - нең те-ле!

Дж. Файзи также много и охотно работал в жанре хоровых обработок образцов татарского фольклора. Наиболее известно его переложение для голоса, хора и фортепиано (баяна) классической татарской мелодии «Райхан» (женское имя). Это мелодия более позднего происхождения с наличием начального восходящего секстового скачка, полутоновыми сопряжениями ступеней. Файзи не усложняет гармоническими и фактурными изысками печальную народную мелодию, отводя на второй план мягкое звучание инструментально-хорового сопровождения (в примере 19 приведен второй куплет обработки). *Пример 19 (стр. 61).*

Кроме обработок, Файзи создал целый ряд хоровых произведений, написанных на стихи татарских поэтов.

За многие годы у Государственного ансамбля песни и танца сложился богатый репертуарный багаж, куда вошли классические образцы хоровых обработок как постоянно востребованного жанра.



19. Татарская народная песня «Райхан»  
(обработка Дж. Файзи)

Andante

Ак - лы сит - сы күл - мә - гем - нең та - бал -

сит - сы күл - мә - гем - нең Ах!

хан.

ма - дым иш - лә - рен Әй!

ма - дым иш - лә - рен; Әй!

*pp*

Этот багаж постоянно пополнялся и обновлялся. Свою лепту вносили не только татарские композиторы, но и музыканты других профессий, сотрудничавшие с Ансамблем. Прежде всего, следует назвать известного в Татарстане дирижера, профессора кафедры хорового дирижирования Казанской консерватории, заслуженного деятеля искусств ТАССР А.Х. Абдуллина. Он возглавлял Ансамбль песни и танца в 1965 – 1967-м годах, не порывая связи с коллективом и

в последующие годы. Для Ансамбля Абдуллин создал множество обработок народных песен, а также целый ряд собственных хоровых произведений. В его поле зрения попали не только классические народные мелодии казанских татар, но и татар-мишар. Мишарский фольклор к этому времени уже стал известен в Казани благодаря фольклорным экспедициям в места проживания татар за пределами Татарстана, в том числе в Пензенскую область.

Будучи хоровым дирижером, А. Абдуллин хорошо знал возможности разных тембровых составов (мужского, женского, смешанного хоров, детского хора), как выразительные, так и технические. Он не боялся усложнять хоровые партии, что заметно по сравнению с хорами татарских композиторов старшего поколения. Абдуллин внес определенные новшества в жанр хоровых обработок народных песен, однако в целом придерживался того стиля, который сложился в хоровых обработках А. Ключарева, М. Музафарова, З. Хабибуллина, Дж. Файзи. В качестве характерного образца традиционного подхода к хоровому «обрамлению» народного мелоса можно назвать обработки с выделением народной песни в качестве солирующего голоса в сопровождении хора а cappella. Таков хор «Озын су өсте» («Вдоль по реке») для низкого женского голоса, звучащего на фоне четырех-пятиголосного смешанного хора. Абдуллин сохраняет характерные особенности жанра озын кёй: богатую орнаментику внутрислогового распева, переменность размеров (то есть свободную ритмику, зависящую от произвольного распевания текста), большой диапазон. Мелодия народной песни поддерживается гармонией хоровой вертикали. *Пример 20 (стр. 63).*

20. Татарская народная песня «Вдоль по реке»  
(обработка А. Абдуллина)

Медленно, свободно

Solo *mf*

1. А - гый - дел - кэй а - га

S.  
A. И - дел - кэй

T.  
B.

1. И - дел - кэй, И - дел-кэй шул

а - га

а - га

В некоторых обработках народных песен Абдуллин вполне обдуманно имитирует в хоровом многоголосии инструментальное аккордовое сопровождение. Такова обработка татарской игровой песни «Тэчкэ-икэ» (припевные слова). Почти на протяжении всей обработки в партии пятиголосного хора звучат аккорды, соответствующие ладовому строению мелодии, то есть пентаккорды. Эти хоровые аккорды полностью дублируются в фактуре инструментального сопровождения. *Пример 21 (стр. 64).*

Создавая обработки народных песен, А. Абдуллин неоднократно обращался к напевам, ранее уже подвергавшимся в татарской профессиональной музыке тем или иным обработкам. Среди прочих примеров можно назвать обработку для солистки, хора и инструментального ансамбля, включающего деревянные духовые инструменты, легенды-баита «Сак-Сок» (1987-й год создания), посвященную 100-летию великого татарского поэта Г. Тукая.

21. Татарская народная песня «Тэчкэ-икэ»  
(обработка А. Абдуллина)

Не спеша, постепенно ускоряя

соло  
(тенор)

1. Чи- бэр кыз- лар су – га ба – ра кө - ян – тә - лә - рен а - сып;  
Чи - бэр кыз-лар ба – ра, Чи - бэр кыз-лар ба – ра  
Тэч - кә - и - кә, тэч - кә - и - кә,

В 20-е годы мелодия привлекла С. Габяши, который сочинил на тему известного байта один из первых татарских хоров. У Абдуллина мелодия байта несколько отличается от той, которая использована Габяши, но общие контуры обоих вариантов совпадают. У Габяши мелодия байта звучит у сопрано на фоне смешанного хора, голоса которого совпадают с фактурой фортепианного сопровождения. Абдуллин по-другому подошел к созданию хора на тему «Сак-Сок». Получилось довольно развернутое произведение с логически выстроенной (в закономерной связи с повествованием) формой куплетного варьирования. Для каждого куплета Абдуллин находит свои тембровые решения, умело используя выразительные возможности всех тембровых групп хора, а также звучание флейты и кларнета. В первом куплете в хоре звучат параллельные квинты и кварты, колорит которых воспринимается как нечто далекое, старинное. *Пример 22.*

## 22. Легенда – баит «Сак – Сок» (обработка А. Абдуллина)

Сурово

The musical score is written for a solo voice and a choir. The solo part is in the upper staves, and the choir part is in the lower staves. The tempo is marked 'f1.' and 'c1'. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The solo part has lyrics in Tatar: 'Мәд-рә - сә - ләр - дә' and 'ки - тап киш -тә - се'. The choir part has lyrics: 'Сак бе - лән Сок - ның' and 'бәе -тен иш(е)-тә - се'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

Не мог А. Абдуллин обойти вниманием хорового дирижера и мелодии многих известных песен татарских композиторов, перекладывая их для хорового исполнения. Примером тому служат хоровые варианты песен Р. Яхина (1921 – 1993) – «Жырларым» («Песни мои») на слова М. Джалиля и «Сорнай моңы» («Звуки сурная»). Первая из названных песен – гимнического характера – оставлена аранжировщиком без особых изменений: патетически звучащий смешанный хор подхватывает окончания фраз баса соло. Появляясь во втором куплете, хор вначале создает лишь новый тембровый колорит

(на слог «а-а»), с полным совпадением с аккордовой последовательностью фортепиано. Кульминация представляет собой диалог басовой мелодии и хоровых аккордов<sup>1</sup>. Пример 23.

23. Яхин Р. «Жырларым» («Песни мои»)  
(обработка А. Абдуллина)

Музыкальный фрагмент из произведения «Жырларым» («Песни мои») Р. Яхина, обработанный А. Абдуллиным. Фрагмент включает вокальную партию соло и хоровую обработку. Музыка написана в 4/4 такта. В начале соло партии стоит темповая пометка *poco allargando*, за которой следует *a tempo*. Хор вступает с вокальными фразами «бар жы-рым-ны» и «ба-гыш-ла-дым». В дальнейшем соло поет: «не дә би-рәм хал-кы - ма.» и «Хал - кы - ма». Музыкальная запись содержит различные динамические и темповые указания, такие как *ff* (fortissimo) и *accelerando*.

К хоровой обработке песни М. Музафарова «Жиләк жыйганда» («По ягоды») А. Абдуллин подошел творчески, создав, по существу, новое произведение на известную мелодию. Абдуллин выполнил хоровую обработку в том характерном виде, который сложился в татарской профессиональной музыке по отношению к народным мелодиям. Прежде всего, он поручил песню солирующему голосу и хору а саррелла. Начальный запев звучит у сопрано соло наподобие протяжных мелодий с орнаментикой, хотя в этой песне у Музафарова

<sup>1</sup> В этих аккордах для достижения в высоком регистре звучности с ярким «металлическим» оттенком и напряжением целесообразно всем певцам хора использовать грудное дыхание.



явно очевиден свой собственный мелодический стиль, более близкий жанру городских песен. Мелодия соло звучит далее на фоне женского и затем смешанного хора. При этом Абдуллин не стремится к точному воспроизведению фортепианной партии в хоровой фактуре, ограничивая ее хоровыми аккордами. В припеве сохраняется тот же прием: соло – хор, с введением у солистки самостоятельного подголоска наподобие колоратурных распевов инструментального характера.

*Пример 24.*

24. Музафаров М. «По ягоды»  
(обработка А. Абдуллина)

*тр* **Скоро**

соло

Жир жи – лә - гем, ку-ра жи-лә - гем, саг-нып кө-тәм си- не чи - бә - рем.

*А-а-а* *А-а-а* -----

Жир жи-лә - гем, ку - ра жи-лә - гем, саг-нып кө-тәм си-не чи –бә - рем.

С. А. *mf*

Жир жи – лә - гем,, саг- нам чи- бә –рем.

Т. Б.

В 70-е годы большое количество хоровых обработок сделал композитор Р.Г. Губайдуллин (1931 – 2000). Среди них – обработки татарских народных песен «Усаккайлар» («Осинушки»), «Сэгать чылбыры» (дословно «цепочка для часов»), «Яшь таллар» («Молодые ивы»), «Ак чук» (дословно «белая кисть»), «Ай, йолдызым» («Ой, звезда моя»), «Зәлидә» (женское имя), «Илче бага» («Взгляд странника»), «Уракчы кыз» («Девушка-жница»), и целый ряд других<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Рукописи нотных текстов обработок хранятся в нотном архиве Ансамбля. Судя по многочисленным пометкам в нотах, они постоянно были в работе, то есть исполнялись в концертных выступлениях.

Наряду с татарскими мелодиями, переработанными для хора, Губайдуллин обращается (по традиции, существующей в деятельности Ансамбля) и к обработкам мелодий других народов – башкир, коми, бурят. Следует отметить, что обработки Губайдуллина выполнены в стилистике композиторов старшего поколения. Вместе с тем, благодаря творчеству Р. Губайдуллина значительно расширилось количество татарских классических народных мелодий, получивших новое звучание в хоровом «обрамлении».

Классическим образцом хорового воплощения является обработка известнейшей татарской песни «Ай, былбылым» («Ой, соловушко»). Уже в первом куплете воплотились характерные черты многоголосия (четырёхголосный женский хор), свойственного гармоническому письму композиторов старшего поколения. Обработка прочно вошла в репертуар Ансамбля. *Пример 25.*

25. Татарская народная песня «Ай, былбылым»  
(обработка Р. Губайдуллина)

Moderato

Ай, был-бы-лым, вай, был-бы-лым, А - гый - дел-нең ка - мы -

Ай, был - бы -лым, вай, был - бы-лым, А - гый - дел-нең ка - мы -

таң ал-дын-нан чут чут ки - лә сан - ду - гач - лар та-вы-шы.



Композиторы, осуществлявшие непосредственные контакты с Государственным ансамблем песни и танца, имели возможность услышать свои хоровые произведения в живом звучании, что было немаловажно в формировании их творческого стиля. Они слушали хоровые сочинения друг друга, испытывая определенное взаимовлияние. Поэтому, несмотря на творческую индивидуальность каждого из них, в татарской хоровой музыке 1930 – 1950-х годов (в определенной степени и в последующие два десятилетия) складывался и существовал общий хоровой стиль обработок народных мелодий, что подтверждается многочисленными примерами из творчества этих композиторов.

### **II. 3. Оперные хоры Н. Жиганова: музыкальный язык, драматургическая роль**

Оперно-хоровое творчество Н.Г. Жиганова – это особое явление в развитии татарской хоровой культуры, которая обрела в сочинениях композитора ранее не свойственные ей жанры и средства выражения. Разумеется, прослеживается и определенная преемственная линия от музыкальных драм и комедий с музыкой С. Сайдашева. Но оперы Назиба Жиганова – это не музыкальные спектакли с разговорными диалогами, а настоящие большие оперные произведения с соответствующей музыкально-драматургической канвой, развернутыми сольными, ансамблевыми сценами, многоплановой ролью оркестра. Весьма значительны и хоровые эпизоды, выполняющие важную смысловую и выразительную роль в общем развитии действия.

Хоровые сцены имеются в изобилии во всех операх Жиганова. Оперные хоры Жиганова разнообразны по тембровому составу, по той роли, которую они выполняют в общем драматургическом процессе.

Хоровые сцены органично вплетены в сюжет, тесно связаны с образами основных героев произведений. По существу, хоры зачастую выступают в роли «коллективных» действующих героев сценического действия, являясь его активными участниками. Хоровые эпизоды обрамляют многие сцены опер, как правило, звучат и в конце произведений, создавая итоговую кульминацию в завершении сюжетной линии.

Указывая на множественность и разноплановость хоровых сцен в операх Н. Жиганова, необходимо отметить индивидуализированный подход композитора к выбору тех или иных средств хорового письма, обусловленный разнообразием сюжетов и жанров его оперных произведений. Именно жанровая специфика опер во многом определяла трактовку Жигановым хоровых сцен. Первая опера Н. Жиганова «Качкын», созданная в 1938-м году еще совсем молодым композитором, обладала, тем не менее, всеми признаками оперного произведения: сквозной драматургией, наличием всех компонентов драматического конфликта, индивидуальной характеристикой всех действующих сил, колоритными жанровыми сценами, обусловленными временем и местом сценического действия (конфликт крестьян и помещицы – социальная тема, связанная с крестьянским бунтом Пугачева). Хоровые сцены в изобилии присутствуют во всех действиях оперы «Качкын». Они разнообразны по составу (женские, мужские, смешанные), но объединены единой социальной основой: это хоры разных групп крепостных крестьян. Множественность ситуаций с включением хоровых эпизодов не мешает определить их основные драматургические функции:

- 1) хоровые эпизоды фоновое значение, то есть хоровой эпизод как фон, на котором разворачивается основное действие произведения;

- 2) хоры как проявление реакции «коллективного» героя, то есть хоры как непосредственные участники действия.

Хоровые эпизоды первого типа это чаще всего стилизации, призванные, по замыслу композитора, воплотить бытовые зарисовки, например, исполнение народных песен. В I действии оперы хоровые реплики крепостных девушек звучат уже во время первой арии главной героини Райханы (в хоре дублируется мелодия арии). В самостоятельном хоровом эпизоде (татарское название хора «Кызлар жыры» в клавире оперы обозначено по-русски как «Куплеты девушек») Жиганов воспроизводит бытовую сценку пения, а затем и танца девушек. Хоровая песня – это незамысловатая мелодия, от начала до конца исполняемая унисоном женских голосов. Таким образом, Жиганов воссоздает характер народной монодии, трижды повторяя мелодию хора без изменений; варьируется фактура сопровождения.

*Пример 26.*

26. Жиганов Н. Куплеты девушек  
(из I действия оперы «Качкын»)

Allegro

С.  
А.

Рэх - мэт төш - сен си - на, Ки - рэ - мэт?  
Кто при - ду - мал э - то, Ки - ра - мат?

*mf*

В ином характере хоровая песня в том же I действии оперы (после притчи деревенского юродивого Кирамата). Хоровая сцена построена как сольный запев (во 2-м куплете с сопровождением) и многоголосный повторяемый хоровой припев (с сопровождением). Одноголосный запев и хоровой припев воспроизводят интонации татарских лирических

песен, но это композиторская мелодика. В хоровом припеве четырехголосная фактура звучит мягко и красочно; хор является одной из лучших лирических страниц оперы<sup>1</sup>. *Пример 27.*

27. Жиганов Н. Хор из I действия  
(из оперы «Качкын»)

**Piu mosso**

С.  
А.  
Т.  
Б.

Тал - га ба - сып, тал тиб - рэ - теп  
Что, со - ло - вуш - ка по - ешь ты,  
сай - рый са - ры сан - ду - гач.  
что так ра - но ты вста - ешь?

Тот же тип воспроизведения народной монодии с переходом к многоголосной лирической песне применен Жигановым и в хоре девушек из II действия. В мужском хоре из II действия слышны интонации татарских скорых песен. Таким образом, все хоровые эпизоды, выполняющие функцию фона, на котором выделяется основная драматургическая линия произведения, получают характеристику схожими средствами выражения.

По-иному построены сцены с хором как равноправным участником происходящих событий. В них хор-народ выступает уже не

<sup>1</sup> Интересно отметить, что композитор учел особенности литературного текста, как, татарского, так и русского, соединив кульминационные «вершины» музыки и слова в единой фразировке. Дирижер, исполняя этот хоровой эпизод, должен обратить внимание на несовпадение сильных и слабых долей. В музыкальном и словесном тексте в тех тактах, где сильная доля выявляется ярче, слабую долю нужно показывать с уменьшенной амплитудой, и, наоборот, – в такте с показом сильной доли уменьшенной амплитудой, слабую долю нужно показать ярче. В этом случае будет определеннее обозначена общая кульминационная линия.

как наблюдатель событий, а их активный участник. Такова сцена из II действия – чтение указа Пугачева с репликами народа. Эта сцена ассоциируется с народной сценой из Пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Хоровой эпизод чтения указа строится на отдельных мотивах-выкриках хора уже без того воспроизведения народно-песенной интонационности, которая была характерна для ранее названных хоровых сцен. Драматический накал сохраняется и в последующих хоровых эпизодах II и далее III действия оперы. В III действии есть несколько хоров, которые можно охарактеризовать как проявление народного гнева, протеста. Заканчивается опера ярко звучащим Заключительным хором, который по средствам музыкального языка отличается от других народных хоров оперы. Многоголосная фактура хора (от четырех до семи голосов) – аккордового склада с характерным двузвучным распевом слогов. *Пример 28.*

28. Жиганов Н. Финальный хор (из III д. оперы «Качкын»)

**Tempo di marziale**

С.  
А<sup>I</sup>  
II  
Т  
ББ  
I II

Яу бу – лып ал – па – выт өс – те – нә йө-рер – тә,  
На дво – рян, на кня – зей с то – по – ра – ми пой – дем,

Следующая опера Назиба Жиганова – «Алтынчэч» (либретто М. Джалиля) была поставлена в 1941 году. Всего три года понадобилось

молодому композитору, чтобы создать новое произведение, удивившее и восхитившее не только современников этого события. Спустя десятилетия «Алтынчэч» поражает богатством прекрасных мелодий, интригой сюжета, яркими сценическими находками. Это большая по объему опера, написанная на основе татарских легенд и сказок. Но это не светлая опера-сказка о любви, разлуке и встрече влюбленных. В ней переплелись несколько важных смысловых линий – историческая, сказочная, лирическая, драматическая.

Законченные хоры и хоровые эпизоды органично вплетены в повествование. В опере «Алтынчэч» хоры являются не просто «представителями» одного «коллективного» героя, как в опере «Качкын» (крепостные крестьяне), это разные группы болгарского народа (окружение главных лирических персонажей), а также враждебный им мир (приближенные монгольского хана Колахана, работники Кулупая).

Хоры в опере «Алтынчэч» также можно объединить в несколько групп, исходя из их признаков – не только тембровой окраски, замкнутости или разомкнутости построений, но, прежде всего их смысловой роли. Как и в опере «Качкын», здесь имеется целый ряд хоров общего типа, которые характеризуются такими сходными чертами, как тембровая избранность (в основном, женские хоры), закругленностью формы и, главное, указанием на место действия. Это хоры фонового значения, которые Жиганов стилизует в характере татарского песенного фольклора. Таков хор девушек из 1-й картины I действия. Действие происходит на опушке леса, девушки воспевают красоту родного края, хор выдержан в характере пасторальной музыки. Мелодия одноголосного хора задумана как воспроизведение народной монодии, что подчеркивается наличием орнаментированного распева



слов — квинтоли, мелкие длительности, синхронное исполнение которых в унисон требует от женской группы хора четкой слаженности и выучки. В этой мелодии угадываются интонации последующих сольных номеров главной героини оперы — девушки Алтынчэч, что свидетельствует о тщательной, продуманной интонационной работе композитора. *Пример 29.*

29. Жиганов Н. Хор девушек (из I действия оперы «Алтынчач»)  
*Allegretto*  
 Девушки

С.  
А.

Тәм - ле, тәм - ле - жи - ләк - ләр  
 Сколь - ко вы - рос - ло в кус - тах

Без - жы - я - быз, ур - ман - да,  
 Я - год слад - ких на - лив - ных!

К типу тех же хоров фонового значения, выдержанных в стилистике татарской мелодики, относится небольшой хор девушек (во II действии оперы), утешающих Алтынчэч в разлуке с Джиком. Хор выдержан в фактуре гетерофонного склада с характерной для народных мелодий поступенностью интонационных ходов и метрической переменностью. *Пример 30.*

30. Жиганов Н. Хор девушек  
(из II действия оперы «Алтынчач»)

Allegretto



Другой тип хоров в опере «Алтынчач» – это разноплановые хоры-диалоги с действующими лицами, где хор выступает как равноправный участник действия. В Прологе это взволнованная сцена народа и воина, принесшего скорбную весть о нашествии на землю болгар войск хана Колахана (в вокальной партии и сопровождении многократно повторяются жестко звучащие квартовые и тритоновые интонации). Диалогические сцены с участием хора есть далее в Прологе и в I действии. Во II действии такого типа – развернутая сцена героев оперы – Тугзак, Алтынчач, Джик с болгарским народом. Народ поддерживает Джика, готового отправиться на борьбу с монгольским ханом. В хоровой фактуре композитор использует различные средства, в зависимости от конкретного содержания словесных фраз. Контрастные типы хоровой фактуры, резкие ее смены, применяемые Жигановым в этой опере, требуют от хорового коллектива умения быстро перестроиться, четко держать звуковысотный строй.

Отмечая частое и охотное обращение композитора к выразительным средствам хорового звучания, можно выделить среди хоровых сцен и эпизодов оперы «Алтынчач» еще одну группу хоров, объединенных сходными смысловыми ситуациями. Это хоры-рассказы, повествования, славления. Цепочка таких хоров прослеживается в опере от Пролога до завершения. Апафеозом всей оперы является



Заключительный хор. Это песня-гимн родному краю, воинам, победившим врагов, прекрасной девушке Алтынчэч. Гимнический характер звучания создается во многом за счет дублировки многоголосного хора оркестром tutti.

При создании оперы-поэмы «Джалиль» (1956-й год) (обозначение жанра принадлежит композитору) перед Жигановым стояла очень трудная задача – воссоздать средствами музыкальной выразительности трагическое время в жизни и судьбе Мусы Джалиля – не просто реального человека, выдающегося татарского поэта, но и своего близкого друга и соратника. В конечном счете, Н. Жиганов блестяще справился с этой задачей, создав произведение, насыщенное прекрасными мелодиями. Арии Джалиля принадлежат к лучшим страницам татарской классической музыки.

В опере «Джалиль» обнаруживаются связи с другими оперными произведениями Жиганова. Вместе с тем, эта опера на современный сюжет значительно отличается от других опер композитора по многим параметрам. Это относится и к трактовке хоровых сцен как в сюжетно-драматургическом плане, так и в плане использования средств музыкального языка.

Хоровых сцен в опере много, это хоры солдат, военнопленных, хоры, связанные с событиями, происходящими в тылу, хоры узников Моабитской тюрьмы. По тембровому составу – смешанные, мужские, женские, детские хоры. В разнообразии сценических ситуаций и тембровых составов в опере наряду с основными драматургическими линиями возникает и своеобразная хоровая драматургия. Она воспринимается в контрасте сольных и хоровых картин, построенных на преобладании хоровых эпизодов. Работая над оперой, Жиганов не ставил перед собой цель воспроизведения в хоровых эпизодах сугубо

национального песенного колорита. Прекрасными татарскими мелодиями характеризуются сольные партии Мусы Джалиля, его жены. В хоровых же эпизодах композитору предстояло зачастую воплотить иной тип песенности, и он вполне успешно с этим справился. Так, например, в солдатском хоре из II картины преобладают октавные унисоны мужских тембров, слышны бытовые интонации русских песен городского типа. В начальных фразах Заключительного хора (кульминационного во всей опере) – узники Моабитской тюрьмы поддерживают поэта-героя – также нет признаков татарской мелодики. Но далее в хоре звучит тема из оркестрового вступления в Прологе, обрамляющая всю оперу. *Пример 31.*

31. Жиганов Н. Заключительный хор из поэмы («Джалиль»)

Взволнованно

С.  
А.  
Хор  
Т.  
Б.

Соң-гы жи-нә-я - тең шу - шы бул - сын!  
Дру-зьям и бра - тьям ру - ку друж - бы дай!

Ыр - ги - тып бәр у - лем там - га -  
Пле - чом к пле - чу встань за мир сте -

сын! Хә - лык лар - га ха лык - лар  
ной! Пусть на - все гда, рас се - яв



Если в начале Заключительного хора очевидна диатоническая основа мелодии хора, то далее мелодия строится на сугубо ангемитонных интонациях (шестиступенный лад минорного наклонения). Такая шести- и семиступенная ангемитонная мелодика весьма свойственна всем оперным произведениям Жиганова и относится к характерным явлениям его музыкального языка. Следует также указать, что повторение начальной темы Пролога в Заключительном хоре свидетельствует о том, что развитая лейтмотивная система оперы «Джалиль» затрагивает и хоровые сцены. Это в очередной раз подтверждает важное смысловое значение хоровых сцен в данном произведении.

Наиболее распространенным приемом использования хоровых эпизодов в опере «Джалиль» стал прием одновременного ансамблевого звучания хора и других солистов, объединенных выражением общих чувств. Такие ансамблевые сцены с участием хоров есть почти во всех «хоровых» картинах оперы – 2-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й. Во 2-й картине это большая сцена солдат, пишущих письма домой с фронта. Сходного строения большая ансамблево-хоровая сцена есть в 4-й картине оперы

(действие происходит в лагере военнопленных). В 5-й картине хоровые сцены следуют одна за другой. Действие происходит в немецком тылу; народ – это пленные и угнанные в рабство жители завоеванных областей. В начальной сцене картины Жиганов использует выразительный прием хорового диалога. В клавире так и обозначено – «женский хор» и «мужской хор» (147), в отличие от других подобных сцен, построенных на переключке тембровых групп одного хора. В данном случае напрашиваются параллели с народными сценами-диалогами в операх Мусоргского. В 6-й картине мелодия небольшого Ариозо жены поэта обладает признаками татарского народного мелоса, его звучание на фоне женского хора с мелодизированной фактурой (пение закрытым ртом) воспринимается как своего рода стилизация хоровых обработок татарских народных песен (типа обработок А. Ключарева, М. Музафарова), известных и популярных еще с довоенного времени. *Пример 32.*

32. Жиганов Н. Ариозо жены поэта  
(из 6-й картины оперы «Джалиль»)

Нежно

Жена поэта

С. Женский хор

А.

За дня - ми дни бе - гут, и  
Таң - нар тра - тар һәр көн, та

дет за но - чью ночь, и каж - дый день  
гын кич - ләр бу - ла, һа - ман, һа - ман



На новогоднем празднике веселятся дети. Жиганов использует в этой сцене прием ансамблевого звучания детского и дублирующего его женского хора. Фактура этих хоровых сценок предельно проста. *Пример 33.*

33. Жиганов Н. Хоровая сцена  
(из 6-й картины оперы «Джалиль»)

Живо

Д.хор

Дол - го воз - ле ёл - ки во - дим хо - ро вод.

Нин - ди ма - тур бу - ген ел - ка як - ты - сы.

Ж.хор

Оперы Н. Жиганова «Качкын», «Алтынчэч», «Джалиль» представляют собой, как было отмечено ранее, три разных направления его оперного творчества. В них, как и в других операх композитора, получивших воплощение на сцене («Намус», «Тюляк и Су-Слу»), сложились нормы его музыкального языка. Главным достоинством всех опер Жиганова было умение композитора выстроить непрерывное оперное действие – музыкальный процесс, как обязательное условие драматургии оперного жанра. При этом оперные произведения Жиганова всегда национально конкретны и узнаваемы – это татарская музыка. Немаловажная роль в создании необходимых для сценического действия контрастов, отстранения, противоборства полярных сил, на конфликте которых развивается драматургическая канва, принадлежит

хоровым сценам. В создании такого важного компонента опер, как хоровые сцены, Жиганов проявил настоящее композиторское мастерство.

Опыт работы с хором в контексте оперных произведений весьма пригодился Н. Жиганову при создании отдельных хоров. Таких сочинений немного в творческом багаже композитора. Самые известные из них, созданные в 1950-е годы, хор «Рус халкыма сэлэм» («Народу русскому привет») и кантата «Республикам минем» («Республика моя»). Интересно отметить, что оба хора были включены в репертуар Государственного ансамбля песни и танца и неоднократно исполнялись в концертах Ансамбля как в нашей стране, так и на гастролях в других странах. Песня «Народу русскому привет» была подготовлена к Декаде татарского искусства и литературы в Москве. В 1957 году кантата «Республика моя» была включена в театрализованную программу Ансамбля «Праздник сегодня». Оба произведения записаны и вошли в золотой фонд Татарского радио. Хор «Народу русскому привет» предназначен для баритона, хора и инструментального сопровождения. Это большое хоровое произведение в куплетно-вариационной форме с инструментальным вступлением и интермедиями. Жиганов разнообразит звучание за счет комбинирования тембров, изменения фактуры, перегармонизации мелодии. Общая динамическая линия достигается уплотнением хоровой фактуры: солирующий баритон – женский хор – смешанный хор – ансамбль солиста и хора.

Сходные средства выразительности применены Н. Жигановым и в кантате для смешанного хора «Республика моя». Три куплета кантаты получают каждый раз иное тембровое и фактурное воплощение. Фактурная динамика характерна для каждого из куплетов кантаты. *Пример 34 (стр. 83).*

# 34. Жиганов Н. Кантата «Республика моя»

Andante

Смотрю я на простор земли родной ко-  
лышет нивы ветер степей. Земли родной...

и ветер степей. Солнце встает над  
Родиной моей и песнь летит над волжскою волной.

Хоровое творчество Н.Г. Жиганова оказало существенное воздействие на дальнейшее развитие татарской хоровой культуры. Главное – расширилось понимание новых возможностей национального музыкального языка, что нашло отражение в хоровых произведениях, созданных татарскими композиторами в последующие десятилетия XX века.





Группа основателей татарского музыкального искусства.  
Сидят (слева направо): Г. Айдарский, С. Садыкова, С. Габяши, А.  
Литвинов, Г. Альмухамедов, З. Чарушина, И. Хилалов.  
Стоят: Ю. Муко, Х. Мустафин.



Первые концертные выступления Ансамбля песни и пляски ТАССР.  
Руководитель – З. Ахметова.





Хоровая группа Ансамбля. В центре – И.В. Грекулов.



С. Габяши



С. Сайдашев



А. Ключарев



М. Музафаров



Дж. Файзи



Н. Жиганов



З. Хабибуллин



А. Абдуллин



Ш. Шарифуллин



М. Шамсутдинова



## **Глава III. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

### **III. 1. Общая характеристика хоровой культуры Татарстана**

Развитие хоровой культуры в последней трети XX века определяется тенденциями, сложившимися в предшествующие десятилетия, с заметно усилившейся общей динамикой как в отношении количественного и качественного роста исполнительских сил, так и в плане творческих достижений татарских композиторов. Композиторы более целеустремленно и активно стали создавать хоровые произведения зачастую с расчетом на исполнительские силы определенных хоровых коллективов.

Продолжает свою деятельность Государственный ансамбль песни и танца. При этом следует отметить определенную «законсервированность» творческого почерка как хоровой группы, так и всего Ансамбля в целом. Это объясняется рядом причин, из которых в качестве главенствующей следует назвать стремление к сохранению того классического наследия, которое было создано татарскими композиторами старшего поколения (имеется ввиду общая стилистика хоровых обработок татарских народных песен). Вместе с тем, репертуар Ансамбля стал расширяться за счет новых хоровых произведений, в том числе переложений для хора песен и романсов Р.М. Яхина, таких, как «Күңгелемдә яз» («В душе весна»), «Жырларым», «Сорнай моңы», а также хоровых сочинений других татарских композиторов.

Хор Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, функционируя прежде всего в рамках своего жанра, являлся и является первоклассным хоровым коллективом, благоприятно воздействующим на общий уровень хоровой культуры Казани. Хор оперного театра принимал участие и в Казанских хоровых ассамблеях (о них см. далее).

Существенный вклад в развитие хоровой культуры вносят хоры музыкальных учебных заведений Казани. И хотя такие коллективы испытывают в своей работе определенные трудности (прежде всего, в связи с постоянным обновлением состава), они служат для целого ряда татарских композиторов своего рода «опытной базой» в поисках новых средств хорового письма. Первым в ряду таких хоров стал хор Казанской консерватории, бессменным руководителем которого на протяжении многих десятилетий был профессор С.А. Казачков<sup>1</sup>. Учебный смешанный хор Казанской консерватории явился первым исполнителем целого ряда хоровых сочинений композиторов Татарстана: ораторий А.С. Лемана (1915 – 1998) «Ленин» и «Атланты», кантаты Н.Г. Жиганова «Народу русскому привет», кантаты А.Б. Луппова (1929 г. рождения) «Казань», хоровых концертов Ш.К. Шарифуллина (1949 – 2007) «Мунаджаты», «Авыл кёйлэре» («Деревенские напевы»). Хор Казанской консерватории неоднократно выезжал с концертами в Москву и другие города России, а также в Германию, Италию. В 1993 году в Казанской консерватории был также создан Хор оперной студии, принимавший участие во всех оперных постановках, осуществляемых силами студентов вокального, хорового и оркестрового факультетов.

Первыми преподавателями-хоровиками, образованного в 1960-м году музыкально-педагогического факультета Казанского государственного педагогического института (ныне – Институт филологии и искусств Казанского (Приволжского) федерального

---

<sup>1</sup> С.А. Казачков – кандидат искусствоведения, автор трудов, посвященных вопросам хорового мастерства: «Дирижерский аппарат и его постановка», 1967; «О дирижерско-хоровой подготовке», 1969; «От урока к концерту», 1990. Класс С.А. Казачкова окончили многие известные дирижеры Казани: профессора В.Г. Лукьянов, А.В. Булдакова, В.П. Леванов, В.К. Макаров, а также Н.Г. Джураева, Л.А. Дразнина и другие.

университета) стали выпускники Казанской консерватории, в том числе многолетний руководитель хора Л.Ф. Панькина. Для своего учебного коллектива Л. Панькина делала хоровые обработки татарских народных песен и вокальных миниатюр татарских композиторов. В 1991 году в институте был создан смешанный хор «Хыял» («Мечта»), названный так руководителем этого хора А.И. Заппаровой. Уже вскоре хор «Хыял» стал выезжать с гастролями в зарубежные страны и участвовать в международных хоровых конкурсах (в Финляндии, Италии). В концертных программах этого хорового коллектива были такие сложные хоровые сочинения татарских композиторов, как части из хорового концерта Ш. Шарифуллина «Мунаджаты», части из хорового сочинения М.И. Шамсутдиновой (1955 г. рождения) «О, дети Адама», «Песни румынских татар» Р.А. Еникеева (1937 г. рождения), хоровая поэма Р.Ф. Калимуллина (1957 г. рождения) «Казанны сагынганда» («Поэма о Казани»), написанная специально для хора «Хыял». В 1993 году на том же факультете преподаватель Н.В. Соколова организовала женский хор «Cantabile». Выезжая с концертными поездками в города России, а также за рубеж (Германия, Чехия, Австрия, Финляндия, Италия, Польша), хор знакомил слушателей с произведениями татарских композиторов. Хор «Cantabile» стал первым исполнителем хорового произведения М. Шамсутдиновой «Брачные танцы гусей», хоровой сюиты Л.А. Хайрутдиновой (1948 г. рождения) «Зима пришла», многочисленных обработок татарских народных песен, сделанных Н. Соколовой.

Через год после открытия Казанского государственного института культуры и искусств (1970-й год) (ныне – Казанский государственный университет культуры и искусств) в нем была организована кафедра хорового дирижирования. Со временем учебный хор института стал

заметным творческим коллективом в республике. Так, например, в 1980 году на Декаде татарского искусства и литературы в Москве состоялось объединенное выступление этого хора совместно с Государственным ансамблем песни и танца ТАССР под руководством профессора Д.А. Кудусова. Для хора института культуры Р. Яхин написал хоровой цикл из десяти хоров «Туган ил» («Родная страна»), исполненный в 1979 году совместно с оркестром народных инструментов этого учебного заведения. С названным хоровым коллективом сотрудничали также другие татарские композиторы – Б.Г. Мулюков (1928 – 1999), Р.А. Еникеев.

Хоровые коллективы существуют в музыкальных училищах (колледжах) республики, музыкальных школах. Среди детских хоровых коллективов Казани многие годы лидирующее положение занимал хор при Дворце пионеров им. А. Алиша (ныне – Городской дворец детского творчества им. А. Алиша), бессменным руководителем которого с 1961-го года был В.Г. Лукьянов, в настоящее время профессор Казанской государственной консерватории. Детский хор под управлением В. Лукьянова исполнял разнообразные произведения зарубежных и русских композиторов, принимал участие в подготовке крупных сочинений кантатно-ораториальных жанров – оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах» и других. Многие произведения татарских композиторов, написанные для детских коллективов, впервые прозвучали в исполнении хора Дворца им. Алиша, в том числе: «Песня юных туристов» С. Сайдашева, «Доброе утро» М. Музафарова, «Живут на свете сказки» Н. Жиганова, «Пионерский марш» Р. Яхина, «Будем дружкой мир беречь» Р. Беялова (1940 – 1999), «Жайдак малай» («Мальчик на коне»), «Әйлән-бәйлән» («Хоровод»), «Бала белән күбәләк» («Ребенок и мотылек») Ш. Шарифуллина. В 1967 году хор под

управлением В. Лукьянова впервые исполнил кантату Б. Мулюкова «Татарстан». Хор был также первым исполнителем хоровой кантаты Ш. Шарифуллина «Туган якта» («В родном краю»). Со временем функционирования Казанской хоровой ассамблеи детский хор Дворца детского творчества им. А. Алиша стал ее постоянным участником.

Наряду с хоровыми коллективами музыкальных учебных заведений в Казани функционируют хоры практически во всех ВУЗах. Первым из них стал коллектив Казанского государственного университета – хоровая капелла, организованная еще в 1955 году студентом консерватории Л.Е. Усцовым. За многие десятилетия существования этот коллектив стал лауреатом различных конкурсов, участником фестивалей, смотров, выезжал с концертами в Германию, Польшу, страны Прибалтики, в города России. В 1968 году в университете был создан татарский хор (руководитель – И.А. Рахимуллин), существующий более сорока лет. Гастролируя во многих республиках и городах нашего отечества, хор пропагандировал татарскую хоровую музыку. В 1970-е годы в университете возник еще один хоровой коллектив – камерный хор при капелле Казанского университета. С 1967-го по 2004-й год этими коллективами руководил ныне профессор консерватории В.П. Леванов. Хоры Казанского университета были активными участниками фестивалей студенческих хоров ВУЗов Казани.

В 1976 году смешанный хор был организован в Казанском филиале Московского энергетического института (в настоящее время Казанский государственный энергетический университет) под руководством преподавателя, ныне профессора Казанской консерватории А.В. Булдаковой. В хоре пели студенты и преподаватели института, а также студенты других ВУЗов Казани. В 1979 году хору



было присвоено звание «Народная самодеятельная капелла». Как и другие студенческие коллективы, этот хор давал концерты не только в Казани, но и других городах страны и за рубежом. Репертуар хора включал произведения татарских композиторов, в том числе «Сибелә чәчәк» («Осыпаются цветы»), «Яз да була» («Придет весна») М. Музафарова, «Туган жирем, Татарстан» («Родной мой край, Татарстан») А. Ключарева, III часть концерта «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина и другие. Следует отметить, что А.В. Булдакова организовала в Казани несколько других хоров, в их числе хор рабочих завода «Электроприбор», хор «Dornenkrone» («Терновый венец») при Казанском обществе немецкой культуры (в 1992 году). Хор успешно выступил на Втором конгрессе немцев СНГ (Москва, 1992-й год), концертировал в Швеции, Финляндии, Италии, на Мальте. В репертуаре хора были произведения разных жанров и стилей, включая хоровые произведения современных татарских композиторов. В 1995 году на съезде Королевской ассоциации хоровых дирижеров Швеции в городе Вестеросе хор «Dornenkrone» с успехом исполнил хоровое произведение М. Шамсутдиновой «О, дети Адама».

Хоровая культура развивается не только в Казани, но и других городах республики. Еще в конце 50-х годов стали возникать хоры нефтяников – в городах Азнакаево, Лениногорске, Бугульме, Бавлах. Организатором целого ряда таких самодеятельных коллективов был Д.А. Кудусов. В нефтяных районах Татарстана устраивались хоровые праздники с участием нескольких хоров. С 1980-х годов в г. Набережные Челны активно работает хормейстер А.Б. Файрушин. При дворцах культуры он организует несколько татарских смешанных хоров, получивших звание «народных». Концертная деятельность этих хоров проходила не только в Набережных Челнах, но и других городах

восточных районов Татарстана. Для своих хоровых коллективов Файрушин создал большое количество обработок татарских народных песен и песен татарских композиторов.

Приведенные факты свидетельствуют о динамичном развитии татарской хоровой культуры. Многочисленными хоровыми коллективами руководили высокопрофессиональные музыканты, что давало возможность включать в концертные программы музыку разных эпох и стилей, в том числе современную татарскую хоровую музыку. Центром общей хоровой жизни республики была и остается Казанская консерватория. По ее инициативе в Казани с 1997-го года стали проводиться хоровые ассамблеи с участием хоров разного статуса и типа. Начавшая свое существование как общегородская, республиканская, Казанская хоровая ассамблея приобрела со временем значение всероссийской, а затем международной. Яркими событиями отмечено проведение ассамблей уже в XXI веке. В ней приняли участие такие коллективы, как хор «Рустико» (Македония), Пражский смешанный хор, хоровые коллективы из Москвы, Челябинска и других городов России. С 2003 года в рамках Казанской хоровой ассамблеи стали проводиться ежегодные фестивали татарской хоровой музыки, в том числе приуроченные к юбилейным датам – 1000-летию Казани, 100-летию А.С. Ключарева и другим. В 2008 году был проведен фестиваль-конкурс мусульманских песнопений (в хоровых аранжировках).

## **III. 2. Обработки народных песен для хора**

### **III. 2. 1. Творчество композиторов**

В последней трети XX века хоровые обработки татарских песен остаются весьма востребованным жанром, к которому обращаются композиторы разных поколений. В обновлении репертуара

заинтересованы как хор Ансамбля песни и танца РТ, так и многочисленные хоровые коллективы музыкальных учебных заведений, а также любительские (самодеятельные) хоры ВУЗов Татарстана. В обработках нашли претворение традиционные приемы хоровой трактовки народного мелоса, а также его новое прочтение с применением новаций композиторского письма. Среди сделанных Р. Яхиным хоровых обработок следует, прежде всего, назвать прекрасное изложение для смешанного хора а cappella классической татарской мелодии «Тәфтиләү». Это тип хорового многоголосия с постепенным подключением голосов вплоть до восьми, в котором равноправными оказываются все участники хора. Известная мелодия песни передается от одного тембра к другому (с ведущей ролью сопрано). Все голоса хоровой партитуры выразительны, каждый из голосов ведет в общем хоре свою мелодическую линию, обогащая общее звучание. В качестве образца можно привести начало второго проведения темы (у теноров), имитируемого другими тембрами. *Пример 35 (стр. 96).*

К жанру хоровых обработок известных татарских мелодий – народных и композиторских – неоднократно обращался Р.Н. Белялов. Интерес представляет созданный им цикл «Пять татарских народных песен в обработке для смешанного хора а cappella», в котором обработки песен разных жанров расположены по принципу контраста в следующем порядке: «Тәфтиләү», «Туган тел», «Су буйлап» («Вдоль реки»), «Таң атканда» («На заре»), «Сабан туге». Более всего объединяет песни их популярность и любовь татарского народа. Общим является преимущественно аккордово-гармонический склад хоровой фактуры. Вместе с тем, данный цикл – это новое явление в жанре хоровых обработок татарской монодии. Новизна заключается в ином подходе к

самим народным мелодиям, выявлении их выразительного потенциала. Так, прекрасная мелодия «Тәфтиләу», неоднократно привлекавшая внимание татарских композиторов разных поколений, трактуется Беляловым в эстрадно-джазовом стиле. *Пример 36.*

35. Татарская народная мелодия «Тафтиляу»  
(обработка Р. Яхина)

Largo

36. Татарская народная песня «Тафтиляу»  
(обработка Р. Белялова)

Andante

Следующая часть цикла – хоровая песня с мелодией «Туган тел», столь же известной и любимой народом. Если сравнить ее с хоровой обработкой, сделанной З. Хабибуллиным (см. *пример 18*), нетрудно заметить черты общего подхода композиторов разных поколений к

названной мелодии. Как и Хабибуллин, Белялов использует здесь аккордовый склад с передачей мелодии от сопрано к другим тембрам, но гармоническая ткань более усложнена. В связи с данной миниатюрой можно упомянуть и о другом подобном опыте Белялова – хоровой обработке народной песни, не вошедшей в этот цикл – «Туган ил» («Родная сторона») (слова Н. Исанбета). Это хоровая миниатюра в объеме одного куплета с повтором второго полустипия. В ней нет характерного для обработок сольного проведения народной мелодии, уже с самого начала звучит гармоническое четырехголосие, насыщенное мягко диссонирующими аккордами, имитации голосов почти отсутствуют. Вероятно, такова и была цель композитора: создать хоровое произведение с текстом о любви к родному краю – гимнического (почти хорального) звучания. Замысел композитора вполне удался. *Пример 37.*

37. Татарская народная песня «Туган ил» («Родная страна») (обработка Р. Белялова)

Moderato

С. Кит-ми күң-лем-нән ми-нем һич шул сө-ек-ле ил-кә-ем.

А. Кит-ми күң-лем-нән ми-нем һич шул сө-ек-ле ил-кә-ем.

Т. Кит-ми күң-лем-нән ми-нем һич шул сө-ек-ле ил-кә-ем.

Б. Кит-ми күң-лем-нән ми-нем һич шул сө-ек-ле ил-кә-ем.

Как было отмечено, Белялову принадлежат и хоровые обработки мелодий татарских композиторов, в частности «Бормалы су» («Извилистый ручеек») З. Хабибуллина (для женского хора и фортепиано)<sup>1</sup>. Сведений о том, исполнялась эта обработка или нет, не

<sup>1</sup> В рукописи отмечена дата сочинения – 1992-й год.

имеется. Но трудности с ее разучиванием не могли не возникнуть, так как в фактуру хорового сопровождения основной мелодии песни Белялов включил распевы орнаментального типа (на припевные слоги ля), что значительно усложняло бы работу над синхронностью голосов.

«Башкирский триптих» Р.Ф. Зарипова (1955 г. рождения) – это цикл хоров на темы народных песен. Для определения жанра этого произведения не совсем уместен термин «обработки». Это хоры на темы башкирских народных песен, в которых авторское (композиторское) «присутствие» весьма значительно. Цикл создан для необычного состава. В партитуре выписаны (сверху вниз): solo voce (высокий голос, судя по регистру); флейта (единственный в триптихе инструмент, возможно, выполняющий функцию курая); группа солирующих тембров – первые и вторые сопрано и альты, тенор, бас, а также четыре строчки смешанного хора. Избрав такой состав, композитор тщательно продумал во всех трех хорах линию каждого из голосов, как солирующих, так и хоровых. Партитуры всех трех хоров триптиха сложны, требуют от исполнителей (хормейстера, солистов, инструменталиста, хористов) внимательной проработки мелодической и ритмической организации каждого из голосов в совместном звучании многоголосной фактуры.

Первый хор – на тему известной башкирской протяжной песни (узун кюй) «Таштугай». Как было отмечено в I главе, к этой песне еще в 20-е годы обратился С. Габяши. Мелодию «Таштугай» в хоровом цикле Р. Зарипова ведет солирующий голос, четырежды повторяя ее почти без изменений. Для башкирских протяжных песен характерна сложная орнаментика, длительное распевание слогов, широкий диапазон; ладовая основа – ангемитонная (бесполутонная) гексатоника мажорного наклонения (62-62-м3-62-62 – в данном случае *ми – фа диез – соль*

диез – си – до диез – ре диез). Флейта выступает в роли «ответного» голоса, в дуэте с солистом (во время пауз или длящихся звуков); мелодия флейты написана композитором также в стиле башкирских протяжных. Две остальные тембровые группы – солистов и хора выполняют функцию фона. Подражание звукам природы (возможно, щебета птиц) создается при помощи мелодизированного типа фактуры – исполнение этого приема поручено группе солистов. У хора, в основном, аккордовый склад. *Пример 38.*

38. Зарипов Р. «Башкирский триптих»  
I часть «Таштугай»

Moderato

The musical score is written for five parts: Flute 1 (F 1.), Solists I (Soprano and Alto), Solists II (Soprano and Alto), and Chorus (Soprano and Alto). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes performance instructions such as 'non vibrato' and 'p' (piano). The flute part features trills and slurs. The solists have melodic lines with trills and slurs. The chorus has a simple harmonic accompaniment.

Используя традиционный способ обработки народной песни с сохранением в неизменном виде ее мелодико-ритмического рисунка и с добавлением к ней хорового сопровождения, Р. Зарипов наполняет эту фактуру новым тембровым содержанием. Так, звучание флейты несколько раз видоизменяется посредством одновременного с игрой пропевания флейтистом мелодии закрытым ртом. Такой прием относится к экспериментальным способам звукоизвлечения на деревянных духовых, получившим распространение в последние десятилетия XX века. Группа солистов и хор не только поют без текста,



но также произносят шепотом отдельные слова и звукоподражательные слоги, глиссандируют. Все это обогащает, разнообразит, вносит новые окраски в звучание хора.

Тот же принцип обновления тембров применен композитором и в двух других частях триптиха – «Агачлар» («Деревья») и «Бөрьян егетләре» («Борьянские джигиты»). Здесь уже нет четкого распределения голосов на ведущий и сопровождающие, каждый из тембров попеременно выделяется на первый план. Композитор изобретательно комбинирует соотношение тембровых групп, ищет все новые колористические сочетания. При этом он не перегружает исполнительский процесс использованием всех групп хора одновременно. В хоровом многоголосии Зарипов разнообразит звучание сменами фактурных рисунков (сугубо аккордовый склад либо насыщенная полимелодическая фактура), введением такого приема у теноров, как фальцет, частым распеванием отдельных слогов, смешением разных текстов у одних и тех же тембров *divisi*, например, в хоре «Агачлар». *Пример 39 (стр 101).*

В хоре «Бөрьян егетләре» среди приемов звукоизвлечения – также щелканье языком (автор объясняет: «Имитация цоканья подков»), многоголосные (аккордовые) *glissando*, разговорный шум, распевание слогов и припевных слов *дум-м, хей-хо, зен-н, ни-на*, хлопки ладоней и другое. При этом сохраняется ведущая мелодическая линия народных песен. Новые приемы выразительности выполняют программную функцию, подчеркивая те или иные нюансы текста. В целом, в «Башкирском триптихе» проявилось новаторское отношение композитора к народным мелодиям, что выразилось в стремлении сочетать национальный колорит с новыми приемами хорового исполнительства.



39. Зарипов Р. «Башкирский триптих»  
II часть «Агачлар» («Деревья»)

Andante

F1. *p* - ны кем кисте? – ди-еп со-рыйм а – гач-лар-дин, сорыйм а – гач-лардин, *tr* *f* *rit.*

S. *p* Сәхрә-ләргә, сәхрә-ләргә ...

A. *p* Кем кисте?-ди-еп со-рыйм а - гач-лар-дин, сорыйм а-гач-лар-дин

Coro сәхрә-ләргә чык- кан са – ен, сәхрә - ләргә чык - кан са - ен

T. ...ой, о ой, ой, о... - ны кем кисте?-ди-еп со-рыйм а - гач-лар-дин, сорыйм а-гач-лар-дин *tr*

B. *p*

### III. 2. 2. Творческий опыт хормейстеров

Как было отмечено в разделе III. 1, интенсивное появление в Казани хоровых коллективов способствовало активизации интереса татарских композиторов к хоровым жанрам. Премьерные исполнения хоровых произведений всегда становились заметным явлением в музыкальной жизни Казани. И все-таки репертуара для хоров разных уровней явно не хватало. Среди трудностей, с которыми сталкивались хормейстеры в работе со своими учебными или самодеятельными хорами, следует назвать поиски соответствующего репертуара. Обработки татарских народных песен, рассчитанные на исполнение Государственным ансамблем песни и танца, зачастую были весьма трудны для учебных и самодеятельных хоров, прежде всего, ввиду

отсутствия исполнителей, способных справиться с орнаментикой татарского мелоса. Руководители хоров нашли естественный и закономерный выход из положения – стали сами заниматься созданием соответствующего репертуара. Это был шаг, во многом обусловленный не только их профессиональной подготовкой в Казанской консерватории, а также знанием татарского фольклора, но и пониманием специфики работы с хоровыми коллективами.

Продолжил свою деятельность по созданию обработок татарских народных песен для хора профессор кафедры хорового дирижирования Казанской консерватории А.Х. Абдуллин. Его обработка «Туган тел», сделанная в 1970 году, предназначена специально для детского хора а cappella, обладающего достаточно высоким исполнительским уровнем. Это обусловлено насыщенной трехголосной фактурой с мелодически развитыми голосами, высокой тесситурой верхних голосов, наличием в мелодии четырехзвучных распевов одного слога и другими трудностями. Весьма интересным представляется введение в это хоровое произведение наряду с основной мелодией интонаций других народных песен – «Зэйнэбем», «Әлли-бәлли» («Баю-бай»), «Тәфтиләү», соединенных в единый мелодический «поток». Все мелодии звучат на общей ладовой основе с подчеркнутой интонационной близостью. Звучание хора – ясное, прозрачное. *Пример 40.*

40. Татарская народная песня «Туган тел»  
(обработка А. Абдуллина)

Andante cantabile

Ан-на – ры төн – нәр бу – е әб - көм хи-кә - ят сөйләгән

Ан-на – ры төн – нәр бу – е әб - көм хи-кә - ят сөйләгән

Ан-на – ры төн – нәр бу – е әб - көм хи-кә - ят сөйләгән



Совсем иного типа – обработка А. Абдуллина шуточной песни «Дүдәк» («Дрофа»), в которую он кроме народной мелодии ввел звукоизобразительные «эффекты» – подражание крику птицы, подобно тому, как это сделал в 20-е годы С. Габяши. *Пример 41.*

41. Татарская народная песня «Дүдәк» («Дрофа»)  
(обработка А. Абдуллина)



Была активно продолжена и работа других хормейстеров по созданию хоровых обработок татарских народных песен, а также песен и романсов татарских композиторов. Хормейстеры, хорошо осознающие основы хорового исполнительства, создавали хоровые миниатюры с расчетом на певческие возможности своих коллективов. В их обработках преобладает гомофонно-гармоническая фактура, а также фактура с несложными полифоническими приемами развития. Мелодия, как правило, поручается не солирующему голосу, а отдельным тембрам. При этом для обработок избираются не сложно орнаментированные мелодии протяжных песен, а песни других жанров. Музыкальный язык обработок, выполненных хормейстерами, выдерживается более всего в

стилистике обработок композиторов старшего поколения, особых новаций нет. Кроме народных мелодий хормейстеры берут в качестве «исходного» материала и мелодику татарских композиторов. Небольшое количество такого рода хоровых миниатюр опубликовано, но подавляющее большинство остается в рукописях, хранящихся в фондах коллективов.

Если А.С. Ключарев посвятил многие страницы своего творчества хоровому искусству, создавая обработки народных песен и собственные хоровые произведения, то и песенные мелодии Ключарева подверглись хоровым переложениям, сделанным другими музыкантами. Интересно сравнить переложения для хора известной песни А.С. Ключарева «Туган жирем, Татарстан» («Родной мой край, Татарстан»)<sup>1</sup>, по-разному выполненные Л. Панькиной и О. Бренинг<sup>2</sup>. В переложении Л. Панькиной с самого начала использована плотная фактура четырех-шестиголосного хора (с элементами имитаций), сохранены склад и гармония песни Ключарева. По-иному выполнено переложение О. Бренинг. Этот хор – развернутая композиция по типу сквозного развития, где каждый куплет текста получает все новое звучание. Хоровая динамика создается за счет наращивания и уплотнения голосов и их мелодизации. Мелодия на протяжении всего произведения получает разную тембровую окраску (альты – сопрано – басы – тенора), что обогащает и разнообразит общее звучание. В общей хоровой фактуре унисоны голосов выделяют ведущую мелодию, придавая ей значимость. *Пример 42.*

---

<sup>1</sup> Фраза из этой песни уже не одно десятилетие звучит как позывные радио Татарстана.

<sup>2</sup> О. Бренинг долгое время (в 1950 – 1990-е годы) работала концертмейстером хора дирижерско-хорового факультета Казанской консерватории и концертмейстером класса профессора С.А. Казачкова.

42. Ключарев А. «Родной мой край, Татарстан»  
(переложение для хора О. Бренинг)

Moderato

С. Свет-ле-ют

А. Го-рит над Вол - гой ранняя за - ря

да - ли, та - ет ту - ман как ут-ро яс - но-е стра-на мо -

я, зем-ля мо - я, родной Та - тар - стан. Где б ни был

С. я род - ной Та - тар - стан.

А. Где б ни при-

Б.



Хоровые миниатюры, выполненные М.Г. Яхъяевым<sup>1</sup>, характеризуются фактурой и голосоведением более облегченного типа, чем хоровые произведения классиков татарской музыки – А. Ключарева, М. Музафарова и других. Обработки М. Яхъяева сделаны с хорошим пониманием особенностей и специфики хоровых голосов, их тембрового соотношения. Яхъяев сделал обработки татарских народных песен «Ак каен» («Белая береза»), «Асылъяр» («Драгоценная»), «Ай, Дунай», «Дисэнэ» («Говори»), «Каз канаты» («Гусиное крыло»), «Ай, жаный, вай, жаный» («Ой, душенька, вай, душенька»), «Эпипэ» (имя девушки), «Өй артында шомыртым» («За домом черемуха»), «Сандугач-кугәрчен» («Соловей-голубок»), «Эрбет» («Кедровый орех») и других. Все обработки выполнены для хоров а cappella разных составов – женского, мужского, смешанного. Многие обработки построены по одному типу: в одноголосном запеве (большей частью группа сопрано, реже тенора) звучит мелодия песни, затем монодийный склад сменяется двух-четыrehголосной мелодизированной либо гармонической фактурой. Характерный пример – обработка песни «Сандугач-кугәрчен»<sup>2</sup>. *Пример 43.*

43. Татарская народная песня «Сандугач – кугәрчен»  
(обработка М. Яхъяева)



<sup>1</sup> М.Г. Яхъяев, выпускник дирижерско-хорового факультета Казанской государственной консерватории, работает с учебными и народными коллективами Казани с 1980-го года.

<sup>2</sup> В этой хоровой песне следует обратить внимание на двузвучные распевы слогов с окончанием на согласные буквы – *гач, ем, чек* и так далее. Согласные на концах слогов при переносе на следующий слог потеряют ясность и чистоту произношения. Если добавить к окончанию перечисленных слогов гласную *а*, снимется проблема дикционного ансамбля.



Как отмечает профессор Казанской консерватории В.П. Леванов: хормейстер Ш.С. Юсупов<sup>1</sup>: «...проявил себя как талантливый автор ряда хоровых обработок, находящих все большее применение в исполнительской практике»<sup>2</sup>.

Приемы имитационной разработки голосов использованы в обработке песни «Бишек жыры» («Колыбельная песня»). На известные слова Г. Тукая распеваются несколько мелодий, но Юсупов выбрал напев, близкий по стилистике байтам и мунаджатам, что особенно очевидно благодаря близости асимметричных размеров мелодии арузной метрике (9/8, 10/8)<sup>3</sup>. *Пример 44.*

<sup>1</sup> Ш.С. Юсупов – выпускник дирижерско-хорового факультета Казанской государственной консерватории, солист микро хора «Кафедра», артист хора Татарского Академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля.

<sup>2</sup> Цитируется по разделу «От составителя» (*Нотные издания*. 29).

<sup>3</sup> Аруз (аруд) – система классического арабского стихосложения, заимствованная и адаптированная рядом народов мусульманского Востока. Строится в соответствии с общими принципами музыкально-стиховых систем, основанных на соотношениях долготных единиц (116. С. 29-30).



44. Татарская народная песня «Бишек жыры» («Колыбельная»)  
 Con moto (обработка Ш. Юсупова)

С. тыр(ы)шып са – бак | у – кы-гач га-лим бу – лып | жи-тәр-сен.  
 А. эл-ли-бәл - | ли эл-ли бәү бәл-ли- бәү  
 Т. эл - ли - | бәл- ли бәү бәл - ли бәл-ли- бәү  
 Б.

Изобретательность проявил Ш. Юсупов в обработке песни «Мәрхубжамал» (старинное женское имя). Здесь используется тип фактуры, характерный для хоровых обработок, выполненных татарскими композиторами старшего поколения: солирующее сопрано на фоне смешанного хора. При этом в хоровом «сопровождении» у всех голосов звучат припевные слова или тембро-подражательные звуко сочетания: *дьжа-э-о-у-инь, тиң-ти-ри-ра тим-по, тиң-тиң, дум-дум, з-з...*, воспроизводящие звучание ансамбля народных инструментов. *Пример 45 (стр. 109).*

45. Татарская народная песня «Маргубжамал»  
 (обработка Ш. Юсупова)

Vivace  
 С. 1. Е – гет-ләр өс-тен – дә штап кам – зол,  
 тиң - тиң тиң - тиң тиң - тиң  
 А. 3з ... 3з ... 3з ...  
 Т. Дум - дум дум - дум дум - дум  
 Б.

Как и большинство хормейстеров Татарстана, работавших с учебными или самодеятельными хорами, И.А. Рахимуллин, руководивший татарским студенческим хором Казанского университета, сделал большое количество обработок татарских народных и композиторских мелодий, предназначенных для своего хорового коллектива. В числе других хоровых миниатюр у него есть и обработки народных песен «Туган тел» и «Тәфтиләү». Все известные обработки этих любимых татарским народом мелодий отличаются друг от друга, каждый музыкант (композитор или хормейстер) по-своему слышит их многоголосное звучание. В обработке песни «Туган тел» Рахимуллин не делает сольного запева и хорового припева мелодии (такой прием преобладает в хоровых обработках народных мелодий). Песня сразу исполняется общим хоровым унисоном в две октавы, что придает звучанию особую торжественность. При этом хормейстер сохраняет орнаментику во всех голосах хорового унисона. *Пример 46.*

46. Татарская народная мелодия «Туган тел»  
(обработка И. Рахимуллина)

Andante

S.  
A.  
T.  
B.

И ту - ган тел



Роль связки между первым и вторым куплетами выполняет фраза, построенная на начальной интонации известной татарской колыбельной «Әлли-бәлли» («Баю-бай»). Эта же интонация вплетена в четырехголосие второго куплета, в котором мелодию ведут одновременно сопрано и басы. *Пример 47.*

47. Тат. народная мелодия «Туган тел»  
(обработка И. Рахимуллина)

Andante

Иң э-лек бу тел бе-лән эн - кәм би-шек тә көй-лә-гән  
 эл-ли бәл - ли эл-ли бәл - ли эл-ли бәл - ли эл-ли бәл - ли  
 Иң э-лек бу тел бе-лән эн - кәм би-шек тә көй-лә-гән

С.  
А.  
Т.  
Б.

Создавая хоровые обработки, хормейстер Г.А. Гимаева<sup>1</sup> обращается как к народной, так и композиторской мелодике. Среди ее обработок – хоровая миниатюра на тему известной мелодии С. Сайдашева «Өмә жыры» («Песня на посиделках») и «Кызлар жыры» («Песня девушек»)

<sup>1</sup> Г.А. Гимаева работала в разных хоровых коллективах Казани, в том числе в хоровой капелле Казанского университета; в настоящее время руководит смешанным хором «Гармония» при казанском Доме ученых.

из пьесы «Бишбүләк», хоровые варианты известных татарских народных песен «Кар суы», «Каз канаты» и другие. Основной принцип обработок – традиционного типа: народная мелодия поручена ведущему голосу (или голосам), другие выполняют роль сопровождения. Сохраняя общую схему, Гимаева находит для каждой обработки свои нюансы, например, хоровая фактура городской песни «Каз канаты» насыщена интенсивным мелодическим развитием. *Пример 48.*

48. Тат. нар. песня «Каз канаты» (обработка Г. Гимаевой)

*Moderato*

S. Каз ка – на – ты кат кат бу – ла ир ка – на – ты ат бу – ла

A. Каз ка – на – ты кат кат бу – ла ир ка – на – ты ат бу – ла

T. Каз ка – на – ты кат кат бу – ла ир ка – на – ты ат бу – ла

B. Каз ка – на – ты кат кат бу – ла ир ка – на – ты ат бу – ла

чит жир-ләр – дә бик күп йөр-сәң сөй – гән я - рың ят бу – ла

чит жир-ләр-дә бик күп йөр-сәң сой- гән я - рып ят бу – ла

Целый ряд обработок и переложений для женского вокального ансамбля сделала хормейстер А.А. Бикчантаева<sup>1</sup>. Некоторые из них опубликованы в сборнике (*Нотные издания. 29*). Как и другие

<sup>1</sup> А. Бикчантаева руководила (с 1991 по 2012 год) женским вокальным ансамблем «Сылукай» («Изящная») Нижнекамского музыкального колледжа им. С. Сайдашева.

хормейстеры, занимающиеся вопросами репертуара своих коллективов, Бикчантаева делает обработки татарских песен и композиторских мелодий в русле традиций, заложенных в творчестве татарских композиторов старшего поколения и с учетом исполнительских возможностей своего учебного коллектива.

В целом хормейстеры вносят свой важный вклад в существование татарской хоровой культуры не только как руководители хоров, но и как создатели весьма востребованного хорового репертуара.

### **III. 3. Кантатно-ораториальные жанры**

Кантатно-ораториальные жанры – это значительная и разнообразная область хорового творчества татарских композиторов, развивавшаяся во второй половине XX века в русле современных тенденций названных отечественных жанров. Кантаты татарских композиторов являются циклическими произведениями для солистов, хора и оркестра. В татарской музыке получили распространение кантаты и как жанр торжественной песни. Циклические кантаты имеют много общего с жанром оратории, где кроме хорового коллектива часто присутствует и чтец. Считается, что кантата это меньшего объема произведение, чем оратория, которая обладает к тому же развитием сюжета. Но в музыке XX века жанры кантаты и оратории сближаются; иногда определение жанра зависит только от самого композитора, относящего свое произведение к тому или иному вокально-симфоническому жанру.

В кантатах и ораториях татарских композиторов прослеживается определенная линия преемственности, идущая от оперных хоров Н. Жиганова (особенно хоров из оперы «Джалиль»), а также его кантат

как хоровых песен. Это проявляется в общей стилистике музыкального языка, в котором нет прямых связей с жанрами народных песен, в общих приемах построения эпизодов.

Кантаты в татарской музыке стали создаваться с конца 1940-х годов. Кантаты и оратории татарских композиторов более всего связаны с патриотической, героической, праздничной тематикой, воплощаемой в торжественных звучаниях солистов, хора, симфонического оркестра. Со временем интерес к кантатно-ораториальному жанру заметно ослаб, что объясняется целым рядом причин – не только идеологического порядка, но и долгим отсутствием в Казани профессионального коллектива типа хоровой капеллы.

Одним из первых<sup>1</sup> к жанру кантаты обратился М.Г. Латыпов (1913 – 1987): «О героях Четвертой ударной армии» (слова С. Баттала и Я. Меркурьева, 1946-й год), «О приволжцах» (1948-й год), «Кантата о Родине» (1954-й год), «Столице нашей отчизны – Москве» (1957-й год). В 1949 году кантату «Урал» создает Р. Яхин. Кантаты М. Музафарова – «Путь к счастью» (слова Х. Вахита, 1950-й год), «Цвети, Татарстан» (слова Х. Вахита, 1956-й год). В 1950-е годы написаны кантаты: Э.З. Бакировым (1920 – 2001) – «Кантата, посвященная 30-летию ТАССР», Х.В. Валиуллиным (1914 – 1993) – «Родной край» (слова Н. Арсланова), Б.Н. Трубиным (1930 г. рождения) – «Волга». В 1960-е годы: Ю.В. Виноградовым (1907 – 1983) – «Соловей и родник» (слова М. Джалиля), Б.Г. Мулюковым – «Татарстан», «Времена года», А.З. Монасыповым (1925 – 2008) – «Солнечный Татарстан». В 1970-е годы: А.Б. Лупповым – «Казань» (слова В. Маяковского), Б. Трубиным «Край родной», А.С. Миргородским (1944 – 1994) – «Владимир Ильич»

---

<sup>1</sup> В данном списке названы и фамилии русских композиторов – членов Союза композиторов Республики Татарстан. Многие из них обращались в своих произведениях к татарской тематике и татарской интонационности.

(слова В. Маяковского), Б.Г. Мулюковым – «Ульянов-Ленин в Казани», «Времена года»; Л.А. Хайрутдиновой – «Всегда готовы» (слова Р. Миннуллина и А. Салахутдинова); Ш.Х. Тимербулатовым (1950 – 2013) – «Мать» (стихи М. Джалиля).

Создателем первой татарской оратории считается М.З. Яруллин (1938 – 2009) – оратория «Кеше» («Человек»), 1970-й год написания. (В справочнике «Композиторы и музыковеды Советского Татарстана» (72) указано, что в 1969 году ораторию «Когда прилетают журавли» написал Р. Губайдуллин, живший в 1940 – 1970-е г.г. в Казани). Профессор А.С. Леман, многие годы руководивший кафедрой композиции Казанской консерватории, создал оратории «Ленин» и «Атланты». Оратории также написаны: Э. Бакировым – «Казань», «Гасырлар һәм минутлар» («Века и минуты»), Б. Трубиным – «Сходка» (стихи Р. Кутуя).

К кантатно-ораториальным жанрам примыкают и другие многочастные произведения, которые композиторы называют хоровыми циклами, поэмами и так далее, например, вокально-симфоническая поэма «Песня родника» (стихи М. Джалиля) Ф. Ахметова (1935 – 1998), поэма для чтеца, меццо-сопрано, хора и оркестра «Памяти Мусы Джалиля» Р.А. Еникеева, его же хоровая поэма «Жир әйләнә» («Земля вертится»).

Кантата «Татарстан» Б.Г. Мулюкова (слова Р. Хариса, год создания 1967-й) явилась одним из его первых значительных хоровых произведений. Увлеченность композитора жанрами хоровой музыки проявилась в том, что на протяжении более чем двадцати лет он неоднократно обращался к сочинению хоровых произведений кантатно-ораториального жанра. Мулюков хорошо знал специфику хорового исполнительства – руководил рядом детских хоровых коллективов,



работал в Казанском университете культуры и искусства, создавал произведения для студенческого хора этого ВУЗа. Уже в кантате «Татарстан» проявились те черты творческого письма Мулюкова, которые затем будут развиваться в его хоровых сочинениях. Это выразилось, прежде всего, в стремлении композитора выйти за рамки сольно-хоровой песни, весьма распространенной в хоровом творчестве татарских композиторов старшего поколения. Каждое из хоровых произведений Б. Мулюкова логично выстроено по композиции целого и его деталей; предпочтение отдается хоровому многоголосию. Все это проявилось в кантате «Татарстан».

Кантата М.З. Яруллина «Нефтяники» (слова Р. Хариса) предназначена для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра. Обращение к такой теме было обусловлено веянием времени; композитор, безусловно, выполнял социальный заказ. В результате получилось интересное произведение, написанное с искренним увлечением и хорошо продуманной техникой композиторского письма. М. Яруллин не стал делить кантату на отдельные составные части, создав форму рондо с контрастными эпизодами. В кантате активно задействованы все тембровые группы с чередованием женского хора и смешанного, мужского и смешанного, соло баса и всего хора, сопрановой и теноровой групп и смешанного хора. Выбор тембров каждый раз связан с сюжетами поэтического текста (текст кантаты был задуман как поэма о труде). Избранными тембрами выстраивается названная форма с обязательным звучанием рефрена у всего хора. Смена тональностей означает границы разделов в рамках целостной формы – новой для татарской хоровой музыки. Новыми являются и приемы гармонического развития (в том числе и энгармоническая модуляция), которые в хоровом многоголосии звучат ярко и красочно.

*Пример 49.*

49. Яруллин М. Кантата «Нефтяники»

Maestoso

C.  
A.  
T.  
B.

Де - вон кө-чен ко - яш як-ты-сы-на. Ял - гый ал-ды-лар,  
Ял - гый ал-ды-лар, Саф кү - ңел - ле ос - та -  
A...

В целом кантата «Нефтяники» воспринимается и в своей второй функции – как гимническая песня. Кантата исполнялась хором нефтяников, функционировавшем в Альметьевске в 1970 – 1980-е годы.

В оратории М. Яруллина «Кеше» («Человек») («либретто», как сказано в клавише, также принадлежит Р. Харису) семь частей. I часть

«Жир һәм кеше» («Земля и человек») предназначена для смешанного хора и инструментального сопровождения; II часть «Прометей» – для хора, чтеца, солиста и инструментального сопровождения; III часть – «Ленин. Революция» для хора, чтеца и инструментального сопровождения; IV часть – «Хезмэт» («Труд») для того же состава, что и I часть; V часть – «Ана» («Мать», в переводе автора – «Колыбельная») для женского хора а cappella и солистки; VI часть – «Сугыш. Муса» («Война. Муса») для хора, чтеца, инструментального сопровождения; VII часть – «Кешегә дан» («Человеку слава») для хора и инструментального сопровождения. В самом расположении частей с наличием разных образов выстраивается контрастная драматургия, отражающая замысел произведения, который можно трактовать как человек в окружающем его мире.

Основная драматургическая функция принадлежит хору. Хоровая фактура ясна и прозрачна, не перегружена; композитор не обращается к приемам многоголосных *divisi* и другим хоровым эффектам. Это объясняется, в первую очередь, содержанием произведения, отсутствием необходимости обращения к звукоизобразительным приемам. Вместе с тем, современный музыкальный язык, свойственный оратории «Кеше», требует самого внимательного отношения к выстраиванию хоровой вертикали. Хоровой партии принадлежит в произведении важнейшее значение носителя основного тематизма, а также функция формообразования с выделением кульминационных зон. Одним из первых в татарской музыке М. Яруллин обращается к использованию приемов полифонической техники на основе национального мелодизма. От композитора это потребовало хорошего знания законов полифонии (в Казанской консерватории М.З. Яруллин многие годы преподавал эту дисциплину). Необходимо было найти и

особые средства для воплощения хоровой полифонии, с чем Яруллин успешно справился. Для композитора в таком новом для татарской хоровой музыки жанре, как оратория, необходимо было провести и линию преемственности от уже сложившихся приемов и средств хорового письма. Вместе с тем, при сочинении произведения крупной формы Яруллину должен был решить задачу создания непрерывного процесса, раздвигающего привычные рамки небольших однотональных построений. Именно поэтому в качестве ориентира для него служили хоровые сцены, особенно сцены-диалоги с участием хора, из опер Н. Жиганова.

Мощным хоровым унисоном открывается I часть оратории «Жир хэм кеше». Начальная секундовая интонация в хоре и оркестре представляет собой то зерно, из которого рождается целый ряд тем произведения. *Пример 50.*

50. Яруллин М. Оратория «Кеше» («Человек»)  
**Energico**

The musical score is for the first part of the oratorio 'Kesh' (The Man) by M. Yarlyllin. It is marked 'Energico'. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system is for Soprano (C.) and Alto (A.) voices, with lyrics 'Ке-ше-нең иң о-лы бай-лы-гы-жир.' and 'Зем-ля бо-гат-ство че-ло-ве-ка.' The second system is for Tenor (T.) and Bass (B.) voices, with the same lyrics. The third system is for the Piano (Ф-но), with dynamics *ff* and *pp*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a crescendo leading to a fortissimo section.

Во вступительном разделе сосредоточены и другие приемы, далее развитые в произведении. Важная в смысловом значении фраза «Творенье, богатство Земли – человек» начинается с характерной для тематизма оратории восходящей кварты, в многоголосии нередко параллельные жестко звучащие кварты и квинты. *Пример 51.*

51. Яруллин М. Оратория «Кеше» («Человек»)  
I часть «Җир һәм кеше» («Земля и человек»)

Energico

Жир - нен иң о - лы вай - лы - ги - Ке - ше.  
Тво - ре - нье, бо - гат - ство Зем - ли Че ло - век.

I часть оратории построена в трехчастной форме с контрастной серединой. Основная тема, порученная женскому хору, звучит на фоне выдерживаемого фигурированного тонического пентаккорда. Продление аккорда создает длительную зону ладовой гармонии – пентгармонии. *Пример 52.*

52. Яруллин М. Оратория «Кеше» («Человек»)  
I часть «Җир һәм кеше» («Земля и человек»)

Allegro moderato

Гү - зэл мә - хэб - бэт һәм из - ге туг - ры -  
Бес - ко - неч - ною ве - рой, лю - бо - вью свя -  
лык  
той

Серединный раздел представляет собой хоровое фугато с поочередным проведением новой темы в четырех голосах. Это одна из первых полифонических тем в татарской музыке. Вся реприза I части представляет собой большую кульминационную волну; звучание обостряется за счет использования полного смешанного хора.

Начальная секундовая интонация продолжает выполнять организующую функцию во II части оратории «Прометей», появляясь в качестве ведущей в ряде тем. Таким образом, композитор создает сквозную линию интонационного родства между разнохарактерными частями оратории. Общность обусловлена также ангемитонной (по преимуществу) ладовой основой тематического материала. В IV части «Хезмэт» композитор использует те же приемы хорового аккордового склада и хоровых переключек-диалогов. В интонационном развитии первой темы можно услышать некоторые черты татарских городских песен, а также сходство с песенной мелодикой композиторов старшего поколения, что соответствует замыслу данной части. Значительным контрастом является следующая – V часть «Ана». Контраст создается, прежде всего, за счет тембровых отличий: здесь звучит женский хор а *sarrella*. V часть представляет собой куплетно-вариационную форму с развитым вступлением и заключением, также порученными женскому хору, поющему закрытым ртом (вступление) и на гласную а (заключение). Такой прием имитации инструментальных эпизодов (прелюдия и постлюдия) применен в татарской хоровой музыке впервые. Фактура первого куплета части – полимелодического склада с развитыми двух- и трехголосием, с сочетанием натурально-ладовой (пентатонной) мелодии и вводнотоновой гармонии. Благодаря этому в вертикальном сопряжении голосов образуются созвучия с наличием двувисотных ступеней (*до-дубль диез – до диез, си диез – си бекар*), украшающих общее звучание. *Пример 53.*

53. Яруллин М. Оратория «Кеше» («Человек»)  
V часть «Ана» («Колыбельная»)

Andante

Ту – дың як – ты донь – я – га – як – ты бу – лып үс, ба – лам.  
В свет-лом ми – ре, мой ма – лыш, ты ро – дил – ся яс – ным днем.

Ба – сар жи-рен жып-жы – лы, чис – та су – ла – ган һа – ваң.  
Встре-ти – ла те – бя Зем – ля чис – тым воз-ду – хом, теп – лом.

В VI части оратории «Сугыш. Муса» Яруллин вновь обращается к полифоническим средствам музыкального языка, выстраивая всю часть как хоровую фугу. В теме фуги можно услышать интонационные связи с другим тематическим материалом оратории. В сокращенной репризе тема проводится стреттно, полифония голосов сменяется торжественно звучащей аккордовой кульминацией части<sup>1</sup>. *Пример 54.*

Заключительная VII часть «Кешегә дан» является репризой-кульминацией всего хорового цикла. Возвращается основная тема I части в полной четырехголосной хоровой фактуре. В целом оратория «Кеше» характеризуется умелым и органичным сочетанием тематизма с четко выраженной национальной окраской и формой, обладающей признаками классических композиций. В этом произведении М. Яруллин доказал средствами хорового письма возможность построения полифонических форм на основе национального тематизма.

<sup>1</sup> Следует отметить, что дирижировать этот эпизод следует на «два», так будет проведена единая кульминационная линия без дробления.



54. Яруллин М. Оратория «Кеше» («Человек»)  
 VI часть «Сугыш. Муса» («Война. Муса»)

Allegro assai

Ба - сыйк саф -  
 Зем - ля зо

Т.  
 Б.  
 Ба - сыйк саф - ка -  
 Зем - ля зо - вет  
 Жир - ча - кы - ра!  
 Вста - ет на - род, Зем - ля зо - вет

С.  
 А.  
 Жир - ча - кы - ра! Жир - ча - кы - ра! Жир - ча - кы - ра! Ба -  
 Вста - ет на - род, вста -

Т.  
 Б.  
 ка - Жир - ча - кы - ра! Зем - ля зо - вет.  
 вет. Вста - ет на - род.

сыйк саф - ка - Жир ча - кы - ра! Жир - ча - кы - ра!  
 ет на род, к пле чу пле чо вста - ет на - род.

Оратория «Казань» Б. Мулюкова (слова Р. Хариса), предназначенная для чтеца, солистов, хора и оркестра, написана в 1977 году. Это многочастное произведение с наличием общего замысла – повествование о событиях, связанных с историей Казани. Части оратории объединены целым рядом сходных средств музыкального языка. Это, прежде всего, выразительные пентатонные мелодии (солирующие голоса или верхние голоса многоголосия), в которых Мулюков сохраняет и подчеркивает национальный колорит, например, темы в I части «Жыр башы» («Начало песни») и II части «Легенда». *Пример 55 (а); Пример 55(б).*

55 (а). Мулюков Б. Оратория «Казань». I часть  
«Жыр башы» («Начало песни»)

Maestoso eroico

Баритон соло

Дуэт: Тенор

Баритон



син-го-рур-лы - гым чиш-мә-се Бә-хе-те-без ни – гез та - шы

55 (б). Мулюков Б. Оратория «Казань»  
II часть «Легенда»

Andantino sereno

A a...



Бор - ма, бор-ма, бор – ма су. Ки – ек каз-лар йөз – гән су А а ...

Ки-ек каз ...йөз – гән су як-ла-ры-на

В III части «Көрәшкә киткәндә» («Отправляясь в поход») использована народная мелодия крышен «Әйдә барыйк урманга» («Давай пойдем в лес»). Наряду с ярко выраженным национальным колоритом в частях оратории композитор неоднократно применяет и иные интонационные приемы, в том числе прием регистровых нарастаний, построенный на гаммообразном восходящем (реже нисходящем) движении мелодических линий. Такие приемы нужны композитору для создания динамических кульминаций. *Пример 56.*

56. Мулюков Б. Оратория «Казань». I часть  
«Жыр башы» («Начало песни»)

Maestoso eroico



Та – тарстаным-нын башкаласы. Казан!

Нововведением в татарской хоровой музыке стало применение в оратории «Казань» хорового скандирования, то есть синхронного произнесения всем хором (или его отдельными группами) слов поэтического текста. Этот прием также служит созданию эмоционального напряжения; он используется в нескольких частях произведения. *Пример 57.*

57. Мулюков Б. Оратория «Казань». III часть  
«Көрәшкә киткәндә» («Отправляясь в поход»)

Allegretto eroico

яу булып килүчеләрнең тиз төкәнде юллары ил уллары белән бергә булды Казан уллары

В работе над этой ораторией Мулюков внимательно отнесся к выбору вокальных тембров, напрямую связывая их с содержанием поэтического текста. При этом он мало обращается к традиционному для татарской музыки приему долгого звучания сольного голоса на фоне хорового многоголосия. Весь хор активно задействован на протяжении семи частей оратории, сольные эпизоды немногочисленны и довольно кратки, чаще это начальные запевы, подхватываемые затем хоровым коллективом.

Оратория «Тукай» (слова Х. Гарданова) была создана Б. Мулюковым в 1985 году. Это масштабное произведение, содержание которого можно представить в сценическом варианте, поскольку сюжет развивается как повествование о сложной судьбе великого татарского поэта. Действие сквозного характера происходит с участием нескольких солистов, чтеца, хора и симфонического оркестра. Хор выступает не

только в роли комментатора событий, но и как выразитель основной идеи произведения. Оркестр также выполняет не только функцию сопровождения, но и важную смысловую и драматургическую роль.

Девять частей оратории объединены не только общностью содержания, а также целым рядом других средств. Прежде всего, следует указать на наличие в оратории лейтмотивной системы. Основной лейттемой, объединяющей части произведения, является классическая татарская мелодия «Тәфтиләү», распространившаяся среди татар в XX веке именно со словами Габдуллы Тукая. Для татарского народа эта песня является музыкальным символом поэзии Тукая, а также его короткой и трагически закончившейся жизни. Мелодия «Тәфтиләү» появляется уже в начале I части «Сүнмәс йолдыз» («Негаснущая звезда») в партии хора. *Пример 58.*

58. Мулюков Б. Оратория «Тукай». I часть  
«Сүнмәс йолдыз» («Негаснущая звезда»)

Maestoso grandioso  
Тенор соло

Музыкальный пример 58. Музыкальный фрагмент из оратории «Тукай» (I часть «Сүнмәс йолдыз»). Вверху — партия тенора (Tenor solo), в центре — партия хора (Chorus). Тенор поет: «Ту-кай, Ту-кай, Ту-кай». Хор поет: «-кай, Ту-кай, Ту-кай, сүн-мәс йол-дыз ул!».

Мелодия «Тәфтиләү» составляет основу II части оратории «Беренче хисләр» («Первые чувства»), порученной женскому хору; в партитуре есть подзаголовок этой части: ««Сагыныр вакытлар» әсәре буенча» — «по произведению «Ностальгия по тем временам»». В первых тактах части мелодия проводится у хора не полностью, затем она переходит к солирующему меццо-сопрано и пропеваается от начала до конца почти без сопровождения, в стиле народной монодии. Далее песня передается сопрано, звучащему на фоне хора и оркестра; при этом в мелодию

композитор вводит колоратурные распевы (в соответствии с текстом – ребенок, маленький Тукай, сравнивается с поющим соловьем – «сайрый, сандугач»). В этой части преобладает фактура полифонического склада, что дает возможность неоднократного проведения темы (и ее вариантов) на разных высотных уровнях. Общий колорит II части – просветленный, проникновенный.

Мелодия «Тәфтиләү» появляется и в других частях оратории «Тукай», каждый раз в обновленном звучании, что обуславливается поэтическим содержанием произведения. Мулюков вводит в ораторию и другие народные мелодии, связываемые татарским народом с судьбой и творчеством Габдуллы Тукая. В заголовок VI части включено название известной народной песни со словами поэта – «Пар атларда бара яшь Тукай» («Пара лошадей везет молодого Тукая»). Мелодия песни, появляющаяся в инструментальной партии с первых тактов, определяет весь характер части – энергичный, решительный. В репликах хора (имитация возгласов ямщика «Э-hey! hey!») также угадываются интонации песни «Пар ат». В кульминации этой насыщенной контрастами сцены торжественно в партии хора, разрастающегося от октавного унисона до шестиголосия, звучит начальная фраза «Тәфтиләү». В инструментальной партии одновременно проводится мелодия «Пар ат», обрамляющая тем самым всю VI часть оратории. *Пример 59.*

В IX – заключительной части оратории «Тукайга чәчәкләр» («Цветы Тукаю») центральным эпизодом становится проведение мелодии «Тәфтиләү», а затем и другой татарской классической песни «Туган тел» в звучании детского хора. «Тәфтиләү» представлена здесь в ином, чем ранее, но также бытующем метроритмическом варианте – 3/4. *Пример 60.*

59. Мулюков Б. Оратория «Тукай». VI часть  
«Пар атларда бара яшь Тукай»)

*Vivace resolute*

Мәң - ге яшь Ту - кай!

Ту - кай! Ту - кай!

60. Мулюков Б. Оратория «Тукай». IX часть  
«Тукайга чәчәкләр» («Цветы Тукая»)

*Moderato*

Дет.хор

эй мө- кат - дэс моң - лы са - зым!

уй - на-дың син ник бик аз?

Вслед за ней проводится татарская народная мелодия «Туган тел» со словами Г. Тукая. Здесь фактура более сложная – с мелодически развитыми голосами, с имитациями. Композитор находит свои



гармонические «краски» в инструментальном сопровождении, отличающиеся от множества других способов гармонизации этой известнейшей мелодии. *Пример 61.*

61. Мулюков Б. Оратория «Тукай». IX часть  
«Тукайга чэчэклэр» («Цветы Тукаю»)

Moderato

*tr*

Дет. хор

Эй, ту-ган тел. Эй, ма-тур тел, эт-кэм, энкэм –нең те - ле

Эт-кэм, эн - кэм –нең те - ле

*tr*

Дөнь-я – да күп нәр-сә бел - дем син ту-ган тел ар-кы-лы

Дөнь-я – да күп нәр-сә бел - дем син ту-ган тел...

Как было отмечено, Б. Мулюков весьма продуманно относится к выбору средств хорового письма. Каждый хоровой тембр и прием исполнения выполняют определенную смысловую нагрузку. Так, например, в IV части оратории «Караңгы яшьлек» («Тяжелое детство»), где композитор воспроизводит сценку зубрежки арабского алфавита, применяется прием речитации, воспроизводящей эффект бубнящей



речи. Яркое впечатление производит использование в основной кульминационной зоне оратории (IX часть) не мощного хорового tutti, а светло и проникновенно звучащего детского хора, исполняющего прекрасные татарские народные мелодии. В этом заключен глубокий смысл, связанный с самой темой произведения, – о вечной и непреходящей любви и преклонении татарского народа перед великим поэтом.

К числу циклических форм, создававшихся татарскими композиторами в 1980-е – 1990-е годы, относится хоровой цикл «Кыш күренешләре» («Зимние пейзажи») Л. Хайрутдиновой в 4-х частях, предназначенный для смешанного хора а cappella. В качестве поэтической основы композитор обратилась: в I части «Салкын кышлар житте» («Зима настала») к народным словам; во II части «Кышкы бизэк» («Зимние узоры») к стихотворению поэта Гусмана Садэ; в III части «Ерак күлдә» («На дальнем озере») к поэзии Акъегета; в IV части «Буран» к переводу поэта Дардмента стихотворения А.С. Пушкина «Буря мглою...». Все четыре поэтических текста объединены настроением зимней печали, тревоги, тоски. Это настроение композитор оставляет на протяжении всего «зимнего» цикла.

Общим для цикла оказывается выбор целого ряда определенных средств хорового письма, выделяющих данный цикл среди других хоровых произведений Л. Хайрутдиновой. Сохраняя, по преимуществу, пентатонную основу ведущей мелодической линии, композитор избирает единый тип нетерцовых вертикалей – квинтовых и квартовых: от двузвучий до многозвучных, в том числе шестизвучных аккордов. Такую подчеркнутую приверженность к аккордике, обладающей особой фонической окраской, можно объяснить двумя причинами. Композитор сознательно обращается к гармоническим средствам, известным в татарской музыке еще со времен поисков С. Габяши, то есть это

аккордика, соответствующая звуковому составу пентатоники. Возможно, идея пентаккордики и пентгармонии, как многоголосия, рожденного в «недрах» пентатонных ладов, привлекла и Л. Хайрутдинову. Еще одно объяснение пристрастия композитора к этим вариантам аккордовой вертикали, как уже было отмечено, – их особый колорит звучания. Квинтово-квартовые аккорды звучат напряженно, жестко, что вполне может соответствовать образу зимы, зимней стужи, воплощенному в цикле Л. Хайрутдиновой. Во всех частях композитор находит разные нюансы в использовании избранных средств. В I и II частях это начальные длящиеся тонические пентаккорды с выделенными квартовыми элементами. *Пример 62 (а); Пример 62 (б) и 63.*

62 (а).иХайрутдинова Л. Хоровой цикл «Зимние пейзажи»  
I часть «Салкын кышлар житте» («Зима настала»)

Andante

С.  
А.  
Т.  
Б.

Сал-кын кыш лар жит-те. Ап - ак да ба - лан тэл -

Мм ... жит-те...

гәш-лә-ре. Салкын кышлар жит-те, сал-кын кыш- лар...

кыш-лар жит-те ... А ...

62 (б). Хайрутдинова Л. Хоровой цикл «Зимние пейзажи»  
часть «Кышкы бизэк» («Зимние узоры»)

Allegro II

С.  
А.  
Т.  
Б.

Тә - рә - зә - ләр - дә кыш-кы би-зэк,

кыш-кы би - зэк,

63. Хайрутдинова Л. Хоровой цикл «Зимние пейзажи»  
II часть «Кышкы бизэк» («Зимние узоры»)

Allegro

2 сопрано

С. Тә-рә-зә-ләр-дә жәй сү-рә-те: а-гач-лар я - ра я-фрак.

А. А-а!...

Т. А-а!...

Б. А-а!...

В двух последующих частях Л. Хайрутдинова расширяет приемы развития, используя в их числе и некоторые средства техники композиции XX века. Вторая кульминационная волна в III части – это серия из одиннадцати неповторяющихся тонов, расположенных по квартам (прием додекафонной техники<sup>1</sup>). Пример 64.

64. Хайрутдинова Л. Хоровой цикл «Зимние пейзажи»  
III часть «Ерак күлдә» («На дальнем озере»)

Adagio

С. Каз ю-лын -да же- мел-ди йол-дыз - лар.

А. *p* Каз ю-лын -да же- мел-ди йол-дыз - лар. Же-мел-

Т. *p* Ки-ек Каз

Б. *p* Ки-ек Каз

<sup>1</sup> Додекафония – одна из композиторских техник XX века, основанная на комбинировании двенадцати неповторяющихся тонов.

IV часть цикла начинается квинтовым созвучием с постепенным подключением кварт в восходящем движении. Этот прием вполне соответствует типу избранных аккордовых вертикалей (в татарской музыке он впервые использован Ш. Шарифуллиным в хоровом концерте «Мунаджаты»). *Пример 65.*

65. Хайрутдинова Л. Хоровой цикл «Зимние пейзажи»

IV часть «Буран»

The musical score is for three voices: Soprano (C.), Alto (A.), and Bass-Tenor (Б-Т.). It is marked 'Vivace' with a tempo of 108. The lyrics are 'Бу - ран! Бу - ран! Бу - ран!'. The score shows a complex harmonic structure with clusters and a dynamic range from *pp* to *f*.

В целом цикл Л. Хайрутдиновой «Зимние пейзажи» – это произведение, относящееся к новым явлениям в хоровом творчестве татарских композиторов. Гармонию данного цикла можно отнести к сонорной, то есть оперирующей созвучиями тембро-красочного характера. Здесь используются такие приемы сонорной гармонии, как «утолщенные» мелодические линии, кластеры.

Цикл детских хоров Л. Хайрутдиновой «Жэинең матур айларында» («Звонкое лето») – это хоры а сарпелла с довольно сложной четырехголосной фактурой, требующей от детского коллектива хорошего разучивания интонационно развитых хоровых партий, внимательного ведения голосов как по горизонтали, так и соотношения их по вертикали. Хайрутдинова постаралась создать из внешне разрозненных хоровых миниатюр целостное многочастное (шесть частей) произведение, объединенное прежде всего общим замыслом, – в череде хоровых сценок на первый план выступает восприятие детьми радости жизни. Композитор сохраняет общую стилистику татарской мелодики, воспитывая тем самым слуховое восприятие как молодых

хористов, так и их слушателей в традициях татарской песенности. Уже самая первая часть цикла «Туган ил» («Родная страна») является подтверждением этому. В мелодическом контуре гомофонно-гармонической фактуры легко угадывается «прообраз» этой миниатюры – классическая мелодия «Туган тел» (с почти буквальным повтором интонационных оборотов в начале и в конце построения). Общее звучание – гимническое. *Пример 66.*

66. Хайрутдинова Л. Детский хоровой цикл  
«Звонкое лето». I часть «Родина»

Andante

С. *tr*  
Ту-ган ил ул - ал-тын а-рыш-лар, ту-ган ил ул - иркен бо-лын-нар,  
А.  
бо - лын-нар - да - нэ-ни ко-лын-нар, нэ-ни ко - лын - нар.

Детям младшего школьного возраста адресован и цикл песен М. Шамсутдиновой «Авыл зоопаркы» («Деревенский зоопарк»). Композитор приближает мелодику хоровых песен этого цикла к современным песням эстрадного типа, расширяя круг характерных интонационных оборотов.

Детские хоры есть и в творчестве А.Б. Луппова, уникально работающего в разных жанрах (крупных и малых форм) трех национальных музыкальных культур – русской, татарской, марийской. Им созданы, в частности, два цикла для детского хора: цикл «Какого



цвета солнце?» и кантата «Песнь о храбром джигите». Оба произведения написаны на стихи татарских поэтов: первый на стихи Ш. Галиева, второй – М. Джалиля (в переводах на русский язык). Цикл «Какого цвета солнце?», имеющий подзаголовок «Двенадцать веселых и одна грустная песенка», предназначен, в основном, для двухголосного хора. Композитор стремится ввести в произведение, созданное для детей-исполнителей и детей-слушателей, новую интонационность. Луппов не противопоставляет в этом цикле татарскую и русскую интонационность, а создает некий интонационный «сплав», что вполне соответствует его композиторскому замыслу.

Кантата «Умный ветер» – это одно из ранних сочинений В.В. Харисова (1962 г. рождения), написанное в 1983 году. Создавая произведение, предназначенное для детского коллектива, композитор хорошо понимал его возможности, поэтому хоровая партия не сложна, преобладают песенные интонации. Более усложнен музыкальный язык фортепианного сопровождения, что придает общему звучанию свежесть и новизну. Это создает определенные трудности для исполнения, так как фортепиано не дублирует хоровые голоса, что весьма распространено в хоровой музыке, тем более написанной для детей. Пять частей кантаты – это пять зарисовок детского восприятия мира, объединенных темой времен года. *Пример 67.*

67. Харисов В. Кантата «Умный ветер»  
I часть «Умный ветер»





### III. 4. Поиски новой стилистики в татарской хоровой музыке

В татарской профессиональной музыке последней трети XX века, в том числе и в хоровых произведениях, не просто провести четкую грань между традиционными и абсолютно новыми – новейшими – тенденциями в трактовке жанров, форм (композиций), средств и приемов музыкального языка<sup>1</sup>. Татарские композиторы всегда стремились идти в ногу со временем, не отставая от общих явлений в многонациональной отечественной культуре XX века<sup>2</sup>. Прекрасная композиторская школа Казанской консерватории, знание современных композиторских техник, новые темы и образы в музыке последних десятилетий XX века – все это стимулировало поиски татарских композиторов в области средств музыкального языка.

Одна из новых тем в татарской музыке последней трети XX века связана с обращением татарских композиторов к теме многовековых восточных связей татар с арабским Востоком через мусульманскую

---

<sup>1</sup> Целый ряд произведений, названных и проанализированных в разделах III. 2. 1 и III. 3, можно отнести и к этому разделу главы.

<sup>2</sup> Техника дирижирования разностилевыми хоровыми произведениями, должна быть, по мнению С.А. Казачкова, полистилистичной: «Хоры нашего времени исполняют музыку разных эпох. В связи с этим техника хорового пения и дирижирования не может ограничиться системой средств, определяемых особенностями одной какой-либо эпохи. В исторической практике каждая из них выработала свою систему средств, а мы должны быть в одинаковой степени вооружены как классической, романтической, так и современной техникой» (61. С. 55).



религию. Начиная с 1970-х и далее, в 1990-е годы, целый ряд композиторов обратились к восточным образам. Как отмечается в монографии Л. Бражник: «Частью духовной культуры тюрков-мусульман Поволжья и Приуралья на протяжении многих столетий является ладомелодический тип интонирования, восходящий к арабским каноническим традициям. В последнее десятилетие XX века увлечение восточной тематикой в творчестве ряда татарских композиторов проявилось в использовании интонационно-ладовых средств, характерных для музыки Ближнего Востока». (25. С. 238). Связующим звеном между восточной (арабской) и татарской музыкой, имеется ввиду творчество татарских композиторов, начиная с А. Монасыпова и Ш. Шарифуллина, стали мунаджаты, как жанр книжного пения на религиозно-мусульманскую тематику<sup>1</sup>.

«О, дети Адама» М.И. Шамсутдиновой – произведение, относящееся к новому течению в татарской музыке. Композитор называет своё произведение легендой, – для смешанного хора, солистов и инструментального ансамбля в составе: альт, флейта, малый барабан. В данном сочинении усматриваются определенные признаки кантатно-ораториальных жанров, а также духовных концертов. Текст произведения частично заимствован из Корана и Торы. Вплетение в повествование текстов из священных книг определило стилистику музыкального языка. Наряду с элементами татарской песенности

---

<sup>1</sup> Мөнәжәт (мунаджат) – это мольба, обращение к Всевышнему. Мунаджаты существуют в одноголосной традиции, распеваются на основе типовых формульных попевок малого объема, чаще всего, ангемитонных трихордов. Арузные ритмические формулы рамаль, хазадж и другие влияют на асимметричную метроритмическую организацию мунаджатов. В течение долгих десятилетий XX века мунаджаты по причинам идеологического характера не были в поле зрения творцов татарской профессиональной музыки. С течением времени вырос интерес к этому музыкально-поэтическому жанру. Интонационно-ритмический строй мунаджатов стал обнаруживаться в произведениях разных жанров, создававшихся татарскими композиторами.

Шамсутдинова обращается к инациональной ладовой основе и интонационности, хотя вряд ли здесь можно отметить какие-либо определенные лады Ближнего Востока с наличием полутоновых и полутораторных (то есть с увеличенными секундами) соотношений ступеней.

Композиция легенды «О, дети Адама» выстроена на контрастном чередовании постоянно сменяющихся эпизодов – вокальных, инструментальных и вокально-инструментальных. Начало произведения – каноническое обращение к Богу: «Аллаһу экбәр» («Бог самый великий»). Интересно отметить, что общемусульманскую молитву Шамсутдинова вначале дает на пентатонной ладовой основе, используя при этом ритмическую формульность восточных напевов. Обращение к Богу звучит, как и положено в исламе, в тембре мужских голосов (октавный унисон теноров и баритонов). *Пример 68.*

68. Шамсутдинова М. «О, Әдәм балалары»  
(«О, дети Адама»)

**Moderato maestoso**

The musical score is written for Tenor and Baritone voices in unison. It begins with a **Moderato maestoso** tempo marking. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 9/8. The melody is based on a pentatonic scale. The lyrics are in Russian and Tatar. The score consists of three systems of staves.

**System 1:**

Tenor: *pp* Ал - ла - һу эк - бәр Ал - ла - һу эк

Baritone: *pp* Ал - ла - һу эк - бәр Ал - ла - һу эк

**System 2:**

Tenor: Ляа и-ляа - һы ид - ляд - ла - һу Ал - ла - һу эк - бәр

Baritone: Ляа и-ляа - һы ид - ляд - ла - һу Ал - ла - һу эк - бәр

**System 3:**

Tenor: Ал - ла - һу эк - бәр уә - лиль-лә - һиль ләм - де.

Baritone: Ал - ла - һу эк - бәр уә - лиль-лә - һиль ләм - де.

В последующем инструментальном интермеццо и далее в хоровых унисонах слышатся интонации татарских мунаджатов. Композитор неоднократно применяет в произведении прием квартового утолщения мелодической линии в хоровой фактуре; впервые это двухголосие звучит при введении женских голосов. *Пример 69.*

69. Шамсутдинова М. «О, Әдәм балалары»  
(«О, дети Адама»)

*Piu mosso* ♩ = 120

Ля - и - ля - ны и - лял - ла - ны эй - тик ә - ле

Бе - ре - гә - ләп си - рат ат - лы

кү - пер - ләр - дән ни - чек и - де

Наряду с хором Шамсутдинова использует для передачи словесного текста произведения три солирующих голоса – в характере татарской песенности, чему способствуют пентатонно-ладовая основа, орнаментика, свободная метрика. Одновременное звучание трех самостоятельных мелодических голосов (полифоническая фактура) требует от исполнителей особой собранности и синхронности исполнения. *Пример 70.*

Заключительный кульминационный раздел «Бәйрәм бүген» («Праздник сегодня») М. Шамсутдиновой является опытом воплощения в многоголосии коранической речитации, что уже было сделано в

татарской хоровой музыке Ш. Шарифуллиным. Арузный метр поэзии, в данном случае ритмическая формула хазадж – повлияла на музыкальный размер 7/8 (в основном виде  $\text{♪♪♪♪}$ ). Начинается звучание мелодией сопрано соло в соответствии с традициями, сложившимися в хоровой музыке татарских композиторов. Сама мелодия с пентатонной ладовой основой м3-б2-б2-м3 (ре – фа – соль – ля – до) выдержана в характерной стилистике книжного пения с поступенным движением в объеме ладового диапазона, с двузвучным внутрислоговым распевом и без орнаментики. *Пример 71.*

70. Шамсутдинова М. «О, Әдәм балалары»  
Allegretto assai («О, дети Адама»)

Solo I  
сөй - мим ди - де (ю) гал - ган - нар - ны

Solo II  
ко - яш ту - гач

Solo III  
ко - яш ту - гач Иб - ра - ним әйт - те

ко - яш ту - гач

Иб - ра - ним әйт - те

бу ко - яш

бу ко - яш ми -

71. Шамсутдинова М. «О, Әдәм балалары» («О, дети Адама»).

Заключительная часть «Бәйрәм бүген» («Сегодня праздник»)

**Molto vivo conaffettuoso, perpetuo moto**  $\text{♪} = 132$

s.  $\text{mf}$

Бәй-рәм бү - ген, бәй-рәм ө - чен тул-ган жи - һан Ямь-дер бү - ген

Жә-бра-иль шәф-кәт ка - на - тын дөнь - я - га жәй - гән бү - ген

Далее раздел строится на хоровом унисоне в сопровождении малого барабана. Интонационный процесс основан на смене пентатонных звукорядов и арузной ритмической формульности. После унисона напев развивается в четко выраженном квинтовом двухголосии женских голосов. Далее Шамсутдинова применяет, как развивающий, прием транспозиции, – перемещение мелодии на иную высоту. В расширенном многоголосии звучат объемные квинто-квартовые созвучия с заметным восточным колоритом. Контраст этому многоголосию составляет последующая подчеркнуто унисонная речитация всех голосов фактуры. Этими средствами композитор стремится передать настроение общей радости и ликования.

Оратория Р.Ф. Зарипова «Табиғат кочагында» («В объятиях природы») – это большое семичастное произведение, написанное для солистов – сопрано и баритона, хора, оркестра и органа. Части оратории можно трактовать как картины, зарисовки природы. Но в содержании оратории скрыт более глубокий философский смысл. Это размышления о жизни, судьбах человечества. Выбор тембров, средств музыкального языка в каждой из частей зависит от сущности поэтического текста. В I и II частях хор не участвует; звучат оркестр и орган. Таким образом, инструментальная партия трактуется в оратории на равных с хором, выделяясь в той или иной частях произведения (или разделах частей) на первый план – в соответствии с поэтическим содержанием.

Весьма значительна роль хора в III части оратории – «Аккош күле» («Лебединое озеро»). В начальной характеристике лебединого озера («серебряная чаша») Зарипов обращается к пентатонно-ладовым средствам: и мелодия баритона и мелодически развитая фактура инструментального сопровождения основаны на звукорядах пентатоники. Общее звучание – светлое, безмятежное. Иного характера –

второй образ этой части (текст: ««Лебединое озеро», – говорят, а где же те лебеди?«»). Звучание становится печальным, взволнованным. Бесполутоновый лад мажорного наклонения сменяется ангемитонной гексатоникой минорного наклонения. Хоровая фактура разрастается до шестиголосия, так же насыщена голосами инструментальная партия без дублировки хоровых голосов. Хор выполняет здесь колористическую функцию. *Пример 72 (стр. 142).*

72. Зарипов Р. Оратория «Табигать кочагында» («В объятиях природы»)  
III часть «Аккош күле» («Лебединое озеро»)

Moderato

Barit. *f* «Ак-кош кү - ле», - ди - лэр, Ак-кош кү - ле.

S. *Legato cresc.*  
A. *p* А...  
Coro  
T. *p*  
B. *Legato cresc.*

Ак - кош-ла - ры кай-да соң а - нын?  
*diminuendo p*  
А...

*mf*



В этой части композитор прибегает к целому ряду средств, усиливающих разную окраску хорового звучания: многоголосные glissando, звукоизвлечение закрытым ртом, яркие динамические crescendo и diminuendo, legatissimo и другое. В IV части «Бармы күз яшьләреге?» («Есть ли слезы?») продолжает развиваться скорбная тема оратории: родник, к которому приходили люди за водой, иссяк. «Если нет воды, отдайте слезы» – поется в этой части произведения. Композитор использует здесь свободно трактованную форму фуги. V часть оратории «Дерсу Узала» – обращение к «человеку природы», скорбь о его уходе, призыв к людям – быть похожими на Дерсу. В этой части сильно и мощно звучат тембры мужского хора и органа. Часть насыщена тематизмом разного характера – типично инструментального и традиционно-певческого с плавным скольжением по ладовым ступеням и орнаментикой. VI часть оратории «Кем ул» («Кто он») воспринимается как трагическая кульминация произведения. Пожирающий людей, леса, поля крокодил, о котором идет речь в этой части, воспринимается как символ зла. Композитор использует смешанный хор в качестве носителя основной драматургической линии и в колористическом плане. Начинается часть воспроизведением многоголосного плача, страдания. *Пример 73.*

Вся VI часть представляет собой чередование длительных инструментально-хоровых подъемов и спадов с включением разных тембровых эффектов: пение закрытым ртом, glissando и вибрато у тембровых групп (басов, сопрано), шепот «внутри» тембровых групп (то есть часть голосов поет, часть переходит на шепот), прием звукоподражания (сноска около [10]: «шум ветра на и»). Все это должно передать, по замыслу композитора, состояние страха и ужаса перед неотвратимым злом.



73. Зарипов Р. Оратория «Табиғат кочагында» («В объятиях природы»)  
VI часть «Кем ул?» («Кто он?»)



Заключительная VII часть оратории Р. Зарипова носит название «Высыять» («Наставление»). Главный поэтический смысл заключен в словах: «Человек! Тебе дано право жить, по земле ходить!» VII часть – это главная кульминация оратории, светлая и возвышенная. Зарипов находит интересные, порою неожиданные средства для окончания большого повествования, избегая звучаний типа торжественного апафеоза. Солирующие сопрано и баритон ведут диалог. В одной из мелодий финальной части слышатся отзвуки народных колыбельных (как колыбельная рождающемуся человечеству). Хоровая и органная партии сопровождения постепенно усложняются за счет мелодизации голосов и многочисленных *glissando*, что усиливает общую динамику и приводит к инструментальной кульминации. Заканчивается оратория светлым звучанием «колыбельной» мелодии – унисон солирующих голосов на фоне хора и органа. *Пример 74.*

74. Зарипов Р. Оратория «Табиғат кочагында» («В объятиях природы»)  
VII часть «Васяять» («Наставление»)

Andante

Sopr. *mf* Әл-ли-бәл -ли жыр-лар жыр-ла-ган, яз мы-шына бәхет ю-ра - ган,  
Barit. *mf* Әл-ли-бәл -ли жыр-лар жыр-ла-ган, яз мы-шына бәхет ю-ра - ган,  
S. *mf* A ...  
A. *mf* A ...  
Coro *mf* A ...  
T. *mf* A ...  
B. *mf* A ...

Хоровое произведение Р. Калимуллина «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом мы в ответе») создано в 1995 году в подражание мунаджатам, но в новой – многоголосной интерпретации. Хоровая миниатюра предназначена для двух солисток-сопрано и женского хора а cappella. Начинается произведение многократноповторяемой коранической ритмоинтонационной формулой с соответствующим текстом. *Пример 75.*

75. Калимуллин Р. «Ходай каршында без сынаулы»  
(«Перед Господом мы в ответе»)

Religioso

Solo 2 *mf* Ә - гү- зү бил- лә-һи минәш шәй-та-нир-ра - жим. О(у)  
A. *mf*

И лишь после этого следует собственно поэтический текст (слова Н. Тарземанова) с тем же смыслом благодарения Всевышнему. Постепенно в репликах солисток начинают вырисовываться

характерные ангемитонные интонации в стилистике татарской народной песенности, звучащие на фоне хоровых созвучий трихордного строения.

*Пример 76.*

76. Калимуллин Р. «Ходай каршында без сынаулы»  
(«Перед Господом мы в ответе»)

Religioso

Solo 1

Һәр ми-ну - ты ал - дан сы - нау - лы сы - нау -

Solo 2

ты Һәр ми-ну - ты

S.

A...

A.

A...

лы ал - дан са - нау -

са - нау - лы

A...

A...

хо-дай без - гә шун-дый го - мер бир - гән

Һәр ми - ну - ты

A...

Һәр ми - ну -

В поэтическом тексте хора «Казанны сагынганда» Р. Калимуллина (слова Х. Туфана, год создания 1999-й) речь идет о любви к родной земле, волжскому краю, к Казани. Текст изобилует словами восторженного любования красотой родной земли, без которой немыслима жизнь человека. Признания в любви к Казани повторяются вновь и вновь. При этом Р. Калимуллин сумел избежать отражения в музыке однопланового образа, создав несколько динамических волн и придав различные нюансы в выражении чувств. Следует указать, что композитор не отмечает в партитуре произведения – какими тембрами исполняются солирующий голос (затем к нему присоединяется второй солист) и хоровые голоса (партитура изложена в трехстрочном варианте, затем в двухстрочном), вероятно поручая решать этот вопрос руководителю хора. Хоровая ткань уплотняется в процессе развития от четырехголосной до девятиголосия, что требует от хорового коллектива высокого мастерства в достижении синхронного исполнения вертикалей аккордового склада (с распределением слог – аккордовая вертикаль). Хор Калимуллина – это значительное, развернутое хоровое произведение для солирующего голоса (голосов) и смешанного хора а cappella, которое можно отнести к типу хоровых стилизаций на основе татарской песенности, но с новыми средствами музыкального языка – интонационно-ладовыми и ритмическими.

Начинается произведение сольным вступлением в подражание жанру озын кёй. Неожиданным контрастом к пентатонике звучит хроматизированное хоровое двухголосие, вводящее в новую ладоинтонационную сферу с подчеркнутым полутоновым интонированием. *Пример 77.*

77. Калимуллин Р. «Казанны сагынганда»  
(«Поэма о Казани»)

Соло

Күп - ме ел - лар ут - тем сү-лар кич - тем

куп - ме чак-рым, чак - рым ат - ла - дым

С. Ат - ла - дым Күп-ме күп-ме ел-лар

А. кич-тем күп-ме чак-рым чак-рым ел -

Т. Б. күп-ме, күп-ме ел-лар

Этот прием перерастания, постепенного перехода из одной интонационно-ладовой организации к другой становится основополагающим в данном произведении. Далее композитор обращается к типу ладовой организации, весьма характерному для его музыкального языка – ладу с наличием увеличенной секунды (*си бемоль – до диэз*), как выражению «общевосточного» колорита. *Пример 78.*

Эти различные музыкальные средства дают возможность выстроить длительный процесс. Пентатонные «зоны» хора образуются не только в сольных монодиях (их три), но и в нескольких многоголосных эпизодах. Все эти эпизоды организованы по типу слог-аккорд, как выражения чувств в едином порыве. *Пример 79.*

Интересно отметить, что заканчивается это хоровое произведение в стилистике раннего этапа развития татарской хоровой музыки (как бы в переключке с С. Габяши): красивая мелодия в характере татарских

народных напевов звучит на фоне благозвучных хоровых аккордов. Не исключено, что Калимуллин провел эту музыкальную параллель вполне осознанно.

78. Калимуллин Р. «Казанны сагынганда»

С. күп-ме ел-лар үт - тем күп- ме  
 А. лар ел - лар үт - тем су - лар  
 Т. Б. күп-ме ел - лар ел - лар күп-ме ел-лар су - лар

күп-ме ел-лар үт-тем сү - лар кич - тем  
 үт - тем сү - лар кич -  
 сү - лар

79. Калимуллин Р. «Казанны сагынганда»  
 («Поэма о Казани»)

С. (күп)- ме ел-лар, ел-лар үт - тем сүлар кичтем, сү лар кичтем, синнән ма түр кадерлерэк мин  
 А. (күп)- ме ел-лар, ел-лар үт - тем сүлар кичтем, сү лар кичтем, синнән ма түр кадерлерэк мин  
 Т. Б.

Наряду с увлечением «восточной» темой и интонационностью в творчестве татарских композиторов конца XX века явно проступает тенденция к сохранению подлинности национального колорита, его

истокам. К произведениям такого рода относятся «Брачные танцы гусей» М. Шамсутдиновой. Жанр своего произведения композитор определяет как музыкально-хореографическую картину для женского хора, кубыза и балета. Это сценическое произведение, где хор и кубыз выполняют функцию сопровождения к балетной сцене. Название произведения конкретизирует его сюжетную программу, задуманную как зарисовку сельского быта.

М. Шамсутдинова сочинила «Брачные танцы гусей» в технике минимализма. Средства, используемые в этом произведении, предельно просты. В качестве единственного инструмента избран кубыз – древний язычковый инструмент, известный у многих народов, распространен и у татар. Женский хор, преимущественно, двухголосный (трехголосная фактура используется крайне мало). Основа мелодики – пентатоника (лишь в конце «действия» появляется хроматика). Характеристика минимализма, данная в статье А.Б. Луппова, вполне может быть отнесена к данному произведению: «Они (имеется ввиду пентатоника и минимализм) как бы созданы друг для друга... Постоянная повторность простых ритмических и мелодических формул из нескольких звуков, обогащаемая по ходу различными импульсами (с внедрением новых ритмов, несовпадением звуковых линий, пауз и так далее) завораживает, гипнотизирует слушателя, вводя его в состояние «медитации»» (85. С. 151). В музыкально-хореографической картине М. Шамсутдиновой есть все компоненты, названные А.Б. Лупповым. Кубыз издает постоянно повторяющийся звук, инструмент звучит либо solo, либо совместно с хором. Мелодические фразы хора в начале произведения более сходны друг с другом, чем разнообразны. Этой нарочитой простотой композитор как бы подчеркивает связь с природой, с древними мелодиями. *Пример 80.*



80. Шамсутдинова М. «Брачные танцы гусей»

Allegretto

A. 

ти-мер идәниәр өс-те -нә хәт-фә па-ласлар кирәк

хәтфә паласлар өстендә и-мән өстәлләр кирәк

Хор зачастую поет припевные слова, «организованные» ритмическими оstinato. Еще чаще Шамсутдинова старается воспроизвести звуки, издаваемые птицами. *Пример 81.*

81. Шамсутдинова М. «Брачные танцы гусей»

Allegretto

S. 

лил-ла лилла лиршалла лил-ла лил-ла лир-шал - ла лил-ла лил-ла лир-шал-ла

лил-ла лилла лиршалла лил-ла лил-ла лир-шал - ла лил-ла лил-ла лир-шал-ла

лил-ла лил-ла лир-шал-ла

лил-ла лил-ла лир-шал-ла

Кубыз

лил-ла лил-ла лир-шал-ла

лиритиршитта лиритиршитта лиритиршитта лиритиршитта лиритиршитта...

К этим приемам относятся также щелканье языком, призвуки на выдохе, распеваемые слоги с горловым к. *Пример 82.*

82. Шамсутдинова М. «Брачные танцы гусей»

Allegretto

ка-ка- ка -ка-ка ка -ка - ка ка-ка- ка-ка-ка-ка-ка

*f* горловое к  
ка-ка- ка - ка

кыйгак кыйгак ка

*mf*  
ка-ка- ка - ка

Воспроизведение звуков, слышимых человеком в природе, является одним из направлений, существующих в современной музыке. М. Шамсутдинова также поработала в этом направлении. В конце в партии сопрано звучит мелодия, напоминающая распевы озын кёй. Вслед за ней вновь звуки «природы», которые могут, по замыслу композитора, повторяться свободно, вновь и вновь. Такое окончание «без конца» также относится к приемам современного композиторского письма.

Хоровое произведение З.А. Садыковой (1964 г. рождения) «Мәдхия. Жир йокысы» («Ода. Сон земли»), написанное в 2006 году на слова Г. Тукая, задумано как гимническая песнь. Текст Г. Тукая о зимнем сне родной земли и ее грезах о лете воспринимается как аллегория, тем более что в основе хора – прекрасная татарская народная мелодия «Туган ил». Садыкова воспроизводит один из ее известных вариантов. Произведение написано для солиста, смешанного хора, флейты, виолончели и фортепиано. Основная мелодия хора поручена прежде всего солирующему голосу, что весьма традиционно для татарской хоровой музыки. *Пример 83.*

83. Садыкова З. «Мәдхия» («Ода»)  
«Жир йокысы» («Сон земли»)

*Adagio (cantabile, dolce)*

*P*

Кырга ак кар-дан юр-ран я-был-ган, жир яз-га чак-лы уйкуга тал-ган.

Sopr. I  
Sopr. II  
Alt I  
Alt II  
Ten I  
Ten II  
Bar  
Bass

М ...

М ...

М ...

М ...

### III. 5. Хоровое творчество Ш. Шарифуллина

Ш.К. Шарифуллин вошел в историю татарской музыки как создатель новых для национальной музыкальной культуры жанров. Большое место в его творчестве занимают хоровые произведения. Композитор постоянно на протяжении жизни обращался к хоровой музыке. Количество созданных им хоровых сочинений, разнообразие и новизна приемов выразительности позволяют судить о хоровом творчестве Ш. Шарифуллина как особом явлении в татарской музыкальной культуре последней трети XX века.

Хоровой концерт «Мунаджаты» Шарифуллина, первое его хоровое произведение крупной формы, был предназначен для исполнения студенческим хором Казанской консерватории и посвящен его руководителю профессору С.А. Казачкову. Первое исполнение

произведения, состоявшееся в 1975 году, прошло с огромным успехом. Это было нечто новое не только в татарской музыке, но и в самом жанре хорового концерта<sup>1</sup>.

Ш. Шарифуллин стал первым татарским композитором, заинтересовавшимся возможностью создать развернутое хоровое произведение на основе мунаджатов – духовного жанра мусульманской религии. Назвав свое произведение «Мунаджаты», то есть духовным музыкально-поэтическим жанром, Ш. Шарифуллин предопределил его образно-поэтический и музыкальный язык. Основу «Мунаджатов» составили образцы, бытующие в народе. В комментариях к изданию этого хорового концерта Ш. Шарифуллин называет имена информантов, от которых были записаны мелодии и тексты мунаджатов (*Нотные издания. 31. С. 94 – 95*).

Перед композитором стояла весьма непростая задача – найти такие средства хорового многоголосия, которые не воспринимались бы как нечто чужеродное для воссоздания стилистики индивидуализированного чтения нараспев, то есть распевого произнесения текстов. В определенной степени задача облегчалась тем, что для напевов мунаджатов, в отличие от других традиционных жанров татарской народной музыки, особенно жанра озын кёй (протяжной), не характерны сложные внутрислоговые распевания с богатой орнаментикой ладовых ступеней. Интонационные формулы мунаджатов кратки, могут повторяться в разных по содержанию мунаджатах, легко

---

<sup>1</sup> Как известно, в русской музыке XVIII, XIX, начала XX веков, а теперь и на рубеже XX – XXI веков жанр духовного хорового концерта был и остается весьма распространенным и востребованным. К нему обращались многие русские композиторы. В духовных концертах использовались известные канонические церковные песнопения, но каждый из великих русских композиторов, создававших произведения в этом жанре (М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Рахманинов и другие), вносил в эти хоровые концерты черты собственного музыкального языка, оставаясь в рамках жанра.

поддаются комбинированию. Этими свойствами Шарифуллин и воспользовался, создав первое в татарской музыке хоровое произведение нового жанра, смыслового содержания и нового музыкального языка.

Семь частей концерта разной протяженности выстроены по принципу контраста средств музыкального языка. Концерт предназначен для смешанного хора а cappella с участием солистов: I часть «Бу дөнъя» («Этот мир»), для смешанного хора с активным участием всех голосов; II часть «Күрсәтә» («Проявляет»), для четырех-пятиголосного смешанного хора; III часть «Теләкләр» («Желания»), для сопрано соло и восьмиголосного смешанного хора; IV часть «Була бер көн» («Будет день»), для четырех-пятиголосного смешанного хора с выделением солирующих хоровых партий (басовые голоса, тенора, альты); V часть «Әфсен» («Заклинание»), хоровое сверхмногоголосие: от унисонной мелодии группы басов до двенадцатиголосия, то есть с разделением всех основных хоровых партий еще на три самостоятельных голоса; VI часть «Ай-һай, ачы үлемдер» («Ой-ой, горькая смерть»), для тенора соло и смешанного хора; VII часть «Васыять» («Наставление»), для смешанного двух-восьмиголосного хора.

В чередовании частей концерта усматриваются определенные связи со свободно трактованным сонатно-симфоническим циклом: медленное вступление, быстрая часть, две срединные медленные части, развивающая часть, скерцозная часть, быстрый финал. Разумеется, это лишь аналог, прямое воплощение закономерностей классической сонатно-симфонической формы отсутствует. Нет сомнения, что композитор внимательно продумал звуковысотные соотношения частей, создав динамику нарастания напряженности и замкнув развитие возвращением к начальным разновидностям ладовой

организации в виде условной репризы. Следует подчеркнуть также, что Шарифуллин ставит знаки у ключа во всех частях концерта очень продуманно, избегая тех знаков, которых нет в звуковом составе ладов (по сравнению с тональностью того же наклонения и местоположения устоев). Так, например, во II части (минорное наклонение, устой соль) у ключа стоит только си бемоль; в VII части (мажорное наклонение, устой фа) у ключа знаков нет. Таким образом, ладовая звуковысотная организация частей концерта оказывается «запрограммированной» в том числе и выставленными у ключа ладовыми знаками.

Как было отмечено, ладовой основой частей цикла являются лады пентатоники разной структуры, а также ангемитоника меньшего ступенного состава. В I, III и VII частях – это пентатоника 62-62-м3-62.

*Пример 84.*

84. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»

I часть «Бу дөнья» («Этот мир»)

Moderato *passatamente*



Для мелодии названных частей характерен диапазон шире октавы, плавное скольжение по ступеням звукоряда, почти полное отсутствие скачков, двуступенные распевы слогов. Теми же свойствами обладают мелодии II, IV, VI частей, общей ладовой основой которых является пентатонный лад минорного наклонения м3-62-62-м3. *Пример 85.*

85. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»

II часть «Күрсәтә» («Проявляет»)

Allegro *rabbioso*







В V части используется малообъемный трихорд 62-62, который постепенно расширяется до целотонового звукоряда (приемы развития в этой и других частях цикла будут рассмотрены далее). Нужно отметить, что для интонационного стиля «Мунаджатов» в целом свойственны бесполутоновые соотношения ступеней, что должно подчеркнуть традиционное звучание мелодий, которые выдержаны в характере старинных книжных песнопений.

Многоголосная фактура хорового концерта характеризуется мелодизацией голосов при важной и значительной роли гармонической вертикали. В некоторых случаях композитор обращается к приемам полифонической техники – имитациям-переключкам голосов, что служит созданию динамики звучания. При общей мелодической распевности голосов в хоровом многоголосии со всей определенностью выделяются ведущие голоса и голоса «второго плана» по типу рельефа и фона. Интересно проследить названное соотношение голосов на примере II части концерта. Основная мелодия, появляясь впервые в октавном унисоне у басов и теноров, звучит на фоне многократно повторяемых в женских голосах кварт и квинт (на слово «күрсәтә» – «проявляет»), имеющих значение особого тембрового фона. *Пример 86.*

Главной особенностью гармонического языка «Мунаджатов» является его ладовая основа, принципиально отличная от тонально-функциональной гармонии хорового многоголосия, весьма характерного для целого пласта татарской хоровой музыки (имеются в виду хоровые обработки татарских народных мелодий). Ладовая гармония в данном произведении представлена пентаккордами



преимущественно нетерцовой структуры. В том случае, когда пентаккорды преобладают в фактуре произведения, возникает явление пентгармонии.

86. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
II часть «Күрсәтә» («Проявляет»)

Allegro rabbioso

*poco a poco crescendo*

S. Ай ке - ше, ү - zen - дә ай хас - лә күр-сә - тә,  
A. Ай ке - ше, ү - zen - дә ай хас - ләт күр-сә - тә,  
T. Ай ке-ше, тыш - тан ү - zen - дә из - ге хас - ләт күр - сә - тә  
B. Ай ке-ше, тыш - тан ү - zen - дә из - ге хас - ләт күр - сә - тә

күр - сә - тә, күр - сә - тә, күр - сә - тә, күр - сә - тә.  
күр - сә - тә, күр - сә - тә, күр - сә - тә, күр - сә - тә.  
ях - ши га - рәгь - бәт, я - ман эш - ләр-гә нәф - рәт күр - сә - тә  
ях - ши га - рәгь - бәт, я - ман эш - ләр-гә нәф - рәт күр - сә - тә

Новизна гармонического языка рассматриваемого произведения проявилась уже с самого начала – во вступительных тактах I части. Начинается часть поочередным вступлением голосов (от *divisi* басов и выше) на слова «Бу дөнья» («Этот мир»). Голоса располагаются по звукам *фа – соль – до<sup>1</sup> – ре<sup>1</sup> – ля<sup>1</sup>*, образуя пентаккорд, звучащий объемно и красочно. Этот ладовый аккорд подчеркнуто нетерцовой структуры с постепенным подключением ступеней становятся

гармоническим стержнем произведения. Меняясь структурно, пентаккорды остаются в каждом случае соответствующими бесполутоновому строю мелодики. В первоначальном появлении пентаккорд отражает в вертикальном расположении пентатонный лад мажорного наклонения 62-62-м3-62. *Пример 87.*

87. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
I часть «Бу дөнья» («Этот мир»)

*Moderato pacatamente* ♩ = 168

Музыкальный пример 87 представляет собой фрагмент хорового концерта «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина, I часть «Бу дөнья» («Этот мир»). Темп и характер: *Moderato pacatamente*, 168 уд./мин. Музыкальная форма: 2/8, B-flat major. В первом системном разделе (4 такта) вступают четыре голоса: сопрано (S.), альт (A.), тенор (T.) и бас (B.). Сопрано и альт начинают с ноты Bb4 (двукратная октава), тенор с Bb3 (октава), бас с Bb2 (двукратная октава). Все голоса поют «Бу - дөнь-я» (Бу - дөнь - я). В следующем системном разделе (6 тактов) вступает фортепиано (P.). Песня продолжается с новыми текстовыми фрагментами: «Га-жәп хәй - ран и - кән дөнь - я. Бу-дөнь - я.» (Га-жәп хәй - ран и - кән дөнь - я. Бу-дөнь - я.).

По традиции, сложившейся в татарской хоровой музыке, мелодия с основным текстом поручена высокому голосу (группа сопрано с распевом отдельных слогов текста), звучащему на фоне хорового многоголосия, используемого сугубо в тембровом значении. *Пример 88.*

88. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»

I часть «Бу дөнья» («Этот мир»)

Moderato pacatamente

S. *P* Бу-дөнь-я - ны кылам сэй-ран, үз-ү - зе - мэ калам хэй-ран, гажәп хэй-ран

A. Мм...

T. Мм...

Б. Мм...

и-кән дөнь-я, ү - зем а - сыл, гом-рем вэй-ран.

Мм... *pp* Га-жәп хэй - ран

Мм... *pp* Га-жәп хэй - ран

Мм... *pp* Га-жәп хэй - ран

При безусловной общности гармонического языка, свойственного всему хоровому концерту, Ш. Шарифуллин использует в каждой из частей новые приемы. В IV части концерта Шарифуллин применяет прием постепенного звукового «наращивания» (вниз и вверх) аккордовой вертикали с секундовыми и квартовыми компонентами, благодаря чему возникает четырехступенный ладовый аккорд – *си бемоль – до – ми бемоль – фа*. Пример 89.

89. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
IV часть «Була бер кён» («Будет день»)

*Andante sostenuto con espressivo*

The image shows a musical score for a four-part choral setting. The parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo and expression markings are 'Andante sostenuto con espressivo'. The lyrics are in Tatar: 'Бу - ла! Су - ла бер кён. Бу - ла!'. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'sf' (sforzando).

Особого внимания заслуживает V часть концерта «Әфсен» («Заклинание»), где Шарифуллин обращается к современным техникам композиции. Прежде всего, следует еще раз отметить, что композитор избирает здесь в качестве основного многократно портящийся напев-речитацию в объеме большой терции (б2-б2). В рукописи концерта во всей части звучат распевные слоги *лө, лө, лө* (в год создания концерта композитор еще не решался ввести в произведение подлинный коранический текст, с которым V часть концерта стали исполнять позже). Начинается V часть проведением основного напева в нижнем регистре у басов, разделенных в данном случае на две партии – долго длящийся звук *фа* (наподобие начального органного пункта) и сам напев, основанный на звуках *фа – соль – ля*. *Пример 90.*

Этот трехзвучный мотив относится к числу напевов, связанных с татарской классической поэзией. В следующем шеститакте устанавливается характерный для данной части тип мелодизированной фактуры, где каждый из трех голосов басовой партии ведет свой вариант основного напева. В общем звучании образуется трехзвучное звуковое «поле» в объеме большой терции.

90. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»

V часть «Әфсен» («Заклинание»)

Tranquillo  $\text{♩} = 63 - 66$

B.1

B.2 *pp*

B.3

Ә-гү-зү бил-ләһ и-ми-нәш-шәй-тан ир - ра - жим. Бис-мил-ләһ ир - рах - ман ир - рә - хим

В последующем разделе к трем басовым голосам поочередно присоединяются три самостоятельных теноровых голоса, без изменений повторяющих основной напев. Композитор выделяет теноровую группу, помещая ее на тритон выше от начальной ступени *фа*. Таким образом, к звукоряду *фа – соль – ля* присоединяется звукоряд *си – до диез – ре диез*. Звуковое «поле» расширяется до шестиступенного – целотонового звукоряда, звучащего одновременно. *Пример 91.*

91. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»

V часть «Әфсен» («Заклинание»)

Tranquillo

T.1

T.2

T.3

B.1

B.2

B.3

Ә-гү-зү бил-ләһ и-ми-нәш-шәй-тан ир - ра жим.

Йә - син үәл Курь - аан ил хә-киим

мус-та-кыйм, үәл Курь - аан ил хә-киим

Следующий раздел V части построен на двенадцатиголосном звучании всех хоровых групп: к басам и тенорам добавляются

трехголосные партии альтов и трехголосие сопрано с тем же приемом поочередного вступления голосов, ведущих основной напев части. Альты поют напев в диапазоне *ми – фа диез – соль диез*, сопрано – в диапазоне *си бемоль – до – ре*. Это соотношение голосов также образует целотоновый ряд. Вместе с целотоновым рядом мужских голосов образуется двенадцатиступенная звучность. Благодаря тому, что каждая из ступеней разделена регистрово и во времени, звучание голосов не превращается в «хаотическое». Сверхмногоголосная фактура звучит насыщенно, плотно, активно. Как пишет о себе Шарифуллин: «Используя текст из 36-й суры Корана, автор стремился создать своеобразный звуковой, сонорный<sup>1</sup> эффект огромной толпы людей, читающих вслух эту суру в большой и просторной, гулкой мечети, с помощью народного коранического распева» (*Нотные издания. 31. С. 94*).

Композитору удалось органично сочетать национальный колорит, выраженный ладоинтонационными особенностями, с новациями XX века. Следует отметить также, что прием перемещения – транспозиции как основной прием развития в ладово-организованной звуковысотной ткани, использован в данном произведении и в качестве приема современной техники композиции. По вертикали это хроматически насыщенная музыкальная ткань, благодаря чему образуется сонорная фактура, состоящая из кластеров как созвучий, построенных на секундовых сопряжениях звуков. *Пример 92.*

Гармонический язык VII части «Мунаджатов» выдержан в стилистике I части: тот же пентатонный лад мажорного наклонения, те же квинтовые, секундо-квартовые гармонии, сходный прием наращивания квинт (*фа-до-соль-ре-ля*). *Пример 93.*

---

<sup>1</sup> Сонорика – одна из техник современной композиции, основанная на тембровом соотношении созвучий.



92. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
V часть «Әфсен» («Заклинание»)

Tranguillo

S.1 Ә-гү-зү бил ләһ и ми-нәш-шәй-тан

S.2 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш-шәй-тан ир - ра -

S.3 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш-шәй-

A.1 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш - шәй-тан ир -

A.2 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш- шәй- тан ир - ра -

A.3 Ә-гү-зү бил ләһ - и ми-нәш- шәй- тан

T.1 үәл Тән - зи-и - ләл га-зи - зир ра - хим Ли - тун-зи - ра ка -

T.2 Тән - зи-и - ләл га-зи - зир ра - хим Ли - тун-зи - ра ка - у - мам

T.3 үәл Тән - зи-и - ләл га-зи-зир ра - хим Ли - тун-зи-

B.1 үәл Йә - син үәл Курь - аан -

B.2 Йә - син үәл Курь - аан - ил хо ...

B.3 үәл Йә - син үәл Курь -



ир - ра - жим. Бис-мил - лаһ - ир - ра - хим. Йә - син

жим. Бис-мил - лаһ - ир - ра - хим. Йә - син

тан ир - ра - жим. Бис-мил - лаһ - ир - ра - хим. Йә - син

ра - жим Йә - син

жим Йә - син

ир - ра - жим Йә - син

у - мам мә - ә ун - зи - ра Бис - мил - лаһ -

мә - ә ун - зи - ра әбь - әә - һум. Уә Бис - мил - лаһ -

ра - ка у - мам мә - ә ун - зи - ра Бис - мил -


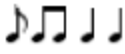

ил - хә Бис - мил - лаһ - ир - рах - ман - ир

Бис - мил - лаһ - ир - рах - ман - ир - ра ...

ил хә - киим. Бис - мил - лаһ - ир - рах - ман ...

93. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
VII часть «Васыять» («Завет»)

Allegro risoluto con rustico

Как было отмечено ранее, мунаджаты, как жанр, обладают не только ладоинтонационной, но и ритмической формульностью, характеризующейся ритмической асимметрией (с позиции европейского метроритма). В хоровом концерте Ш. Шарифуллина ритмическая организация музыкальной ткани складывается под влиянием арузной метроритмической формульности, то есть формул книжного пения: например, в I и VII частях это ритмическая формула рамаль  и ее варианты, в IV части хазадж  и ее варианты. Отсюда – те размеры, которые используются во всех частях хорового концерта: 7/8 (I, II, VII части), 5/4 (III часть), 5/8 (VI часть). Но даже там, где размер обозначен как 4/4 (V часть), ритмический рисунок выстраивается асимметрично благодаря синкопам, триолям и мелким длительностям. В этой же части композитор использует и один из приемов алеаторики<sup>1</sup> в виде ускорения длительностей – , что воспроизводит свободную манеру речитации. Мелодизация голосов фактуры, свойственная концерту, во многом достигается за счет самостоятельных ритмических рисунков голосов. Примером может служить фактура VII части: *Пример 94.*

<sup>1</sup> Алеаторика – техника современной композиции, предполагающая свободную реализацию музыкального текста в процессе исполнения (121. С. 412.)

94. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт «Мунаджаты»  
VII часть «Васыять» («Завет»)

*Allegro risoluto con rustico*

S.  
A.  
T.  
B.

Ү - те - нә мес - кен дә бул - ган бар - ча я - ыз - лык - ла - ры,  
у - е - ның дөнь - я сә - га - дәт бер - гә тул - ган - дыр ба - ры.  
у - е - ның дөнь - я сә - га - дәт бер - гә тул - ган - дыр ба - ры.

Названные особенности метроритмической организации хорового концерта обуславливают те трудности, которые стоят как перед хормейстером, так и перед хористами в освоении ритмических рисунков «Мунаджатов»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> При разучивании музыкального текста концерта требуется единый подход к освоению ритма при помощи так называемого тактирования, то есть ровного восприятия и воспроизведения легким движением руки метрических (ритмических) долей с их дроблением или суммированием. Почти для всех частей концерта

Столь же внимательного отношения требует и фактура частей концерта. Создавая большое произведение для хора а cappella, Шарифуллин постарался как можно интереснее использовать возможности такого исполнительского коллектива. Прежде всего, нужно отметить равнозначную функцию всех составляющих тембров, без наделения на протяжении всего концерта какого-либо только одного голоса солирующей функцией. Благодаря такому равноправию голосов композитор создает и необходимые тембровые контрасты между частями, в каждой из которых выделяются те или иные голоса. Выбор временно солирующих тембров, парные унисоны голосов, их переключки и другие приемы хорового изложения всегда обусловлены художественными задачами, решаемыми композитором. Хорошее понимание основ и закономерностей хорового письма, свойственное Шарифуллину и выявившееся в этом произведении, дало, как было отмечено, возможность создания уникального в татарской музыке многоголосия – двенадцатиголосия со сложным ритмическим рисунком в каждом из голосов (V часть концерта).

В целом новизна замысла, средств музыкального языка, приемов композиции сделали хоровой концерт Ш. Шарифуллина особым явлением в татарской хоровой и, шире, всей татарской музыкальной культуре. Это произведение, обладающее высокохудожественными качествами, явилось своеобразным итогом предшествующего развития хоровой музыки татарских композиторов и тем новым поворотом в хоровой культуре, который предопределил ее дальнейшее развитие.

Несомненно, что успех, сопутствующий первому хоровому концерту Ш. Шарифуллина, вдохновил композитора на создание в 1977

---

такими долями являются восьмые длительности. В соответствии со спецификой метроритма должны быть тщательно продуманы и отработаны дирижерские жесты.

году второго хорового концерта «Авыл көйләре» («Деревенские напевы»). Как и в первом концерте, название второго концерта сразу нацеливает на образно-стилевое содержание. В комментариях к изданию концерта Ш. Шарифуллин уточняет: «Это песни и их жанровые разновидности традиционного народного музыкально-поэтического фольклора сельских групп населения татарского народа» (*Нотные издания. 31. С.95*). Здесь же указаны источники народных мелодий казанских татар, татар-мишарей и татар-кряшен; преобладают мелодии, записанные самим Шарифуллиным в фольклорных экспедициях, включены также мелодии из сборника М. Нигмедзянова (*Нотные издания. 18*). Как и «Мунаджаты» концерт «Авыл көйләре» предназначен для хора а cappella, в нем семь частей.

Несмотря на иной пласт татарских напевов (по сравнению с «Мунаджатами»), Шарифуллин во многом обращается к тем средствам хорового письма, которые уже были найдены им в первом хоровом концерте. Это проявляется во всех особенностях музыкального языка произведения: трактовке формы целого, фактуре, гармонической вертикали, ладоинтонационном компоненте. Как и в первом концерте, в чередовании частей легко усматривается целостная композиция. Это выражается в обрамлении всего концерта единой ладовой организацией – пентатонный лад мажорногоклонения от соль б2-б2-м3-б2 и тональность *соль мажор*. В концерте можно отметить признаки сонатно-симфонического цикла: I-II – это части экспозиционные, III часть – развивающего типа, IV часть выполняет функцию медленной части, V часть –скерцо и репризная VII часть. Татарские мелодии – деревенские напевы, которые легли в основу произведения, обусловили специфику использованных здесь средств выразительности.

Прежде всего нужно отметить, что в концерте «Авыл кёйлэре» получили воплощение те разновидности фактуры, которые сложились в татарской хоровой музыке:

- а) гомофонно-гармоническая фактура с наличием ведущей мелодической линии (соло голоса или группы голосов) и гармоническим «аккомпанементом» остальных голосов;
- б) мелодизированная четырехголосная фактура, без выделения ведущего тембра, с перекличкой хоровых групп;
- в) наличие в фактуре полифонических приемов развития – имитаций. Указывая на основные виды хорового многоголосия, следует отметить, что ни один из них не повторяется без изменений, что, в целом, создает интересную и разнообразную смену приемов хорового письма.

Отличительной особенностью концерта является использование в ряде частей так называемых припевных слов типа *тимпа ира иритур* (I и VII части) *гар, гар* (II часть), *гын на гидер* (V часть). Эти припевные слова поручаются хоровому многоголосию и призваны воспроизвести звучание инструментального (гармошечного) сопровождения. У Ш. Шарифуллина уже был опыт применения припевных слов в хоровых миниатюрах, успешно перенесенный в хоровые концерты. Припевные слова в концерте «Авыл кёйлэре» сообщают звучанию юмористический оттенок, что напрямую связано с поэтическим текстом песен (например, в I части). Характерным свойством аккордовой фактуры с припевными словами является нетерцовое строение гармонической вертикали, это пентаккорды с секундовыми и кварто-квинтовыми элементами. Так Ш. Шарифуллин воспроизводит колорит народного гулянья, веселья (девушки поют под звуки гармонии, имитируемой хоровым многоголосием аккордового склада). *Пример 95.*

Каждый куплет получает в III части обновленное звучание за счет переноса – транспозиции на иную высоту: пентатонный лад от *до*, от *фа*, от *си бемоль*, от *до*. Особый эффект звучания в заключении части достигается трехоктавным унисоном всех голосов. В V части концерта «Икенче такмак» («Второй такмак») усиление эмоционального подъема также создается за счет транспозиции куплетов с перемещением устоев по полутонам: *соль*, *соль диез*, *ля*.

95. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт  
«Авыл кёйлэре» («Деревенские напевы»)  
I часть «Авыл кёе» («Деревенский напев»)

Moderato tranquillo

S. Би-эк ке-нэ тау-нын, эй, ба-шы-н(ы)-да(й)

A.

T. тим-па и ра, и-ри-ту-ра

B.

В воплощении лирических частей концерта «Авыл кёйлэре» Шарифуллин использует иные разновидности фактуры. Во II части «Гашийк кыз кёе» («Мелодия влюбленной девушки») – это монодия (сопрано соло). Резкая смена фактуры (от заключительного восьмиголосия I части) и ладоинтонационной основы создают контраст, необходимый для многочастной формы. Интересна мелодия гостевой песни кряшен, представленная в этой части концерта (название мелодии совпадает с названием части). Это архаичный напев на основе бесполутонового четырехступенного лада с экспрессивными октавными ходами. Лирическая часть концерта – «Мэхэббат кёе» («Мелодия любви», IV часть) – также выделена фактурно и эмоционально-образно: это дуэт сопрано и тенора с выразительной мелодической линией каждого из голосов.



VI часть концерта «Авыл көйләре» – «Хәсрәт көе» («Песня печали») – это хоровая обработка свадебной мишарской песни, записанной в Ульяновской области. Жанр песни можно было бы отнести к типу плача невесты, но мелодия поручена тенору соло, «со стороны» повествующему о печалющейся девушке. В первом куплете солирующий голос звучит на фоне хора а сарrella. Хоровое многоголосие выдержано в гомофонно-гармонической фактуре. *Пример 96.*

96. Шарифуллин Ш. Хоровой концерт  
«Авыл көйләре» («Деревенскиенапевы»)  
VI часть «Хәсрәт көе» («Мелодия печали»)

**Rubato**  
*mp (f)*

1. Кыз-лар жеп эр-ли - ләр у - ты-рып - ла.  
2. Ү - лән а - ра - сын - да ү - лән-нәр күп.

1. У - ты - рып ла.  
2. Ү-лән - нәр - күп.

*p (f)*

чи - ра-гын ки - ге - реп, бө-те-реп лә  
ат куз-га-ла - гын - нан би-е - ге юк.

*p (f)* Бө - те - реп лә Би - е - ге юк. *pp*

В хоровом концерте Ш. Шарифуллина «Авыл кәйләре» очевидно воздействие традиций, идущих от сольно-хоровых обработок народных песен, сделанных татарскими композиторами старшего поколения. Но концерт не является просто «собранием» разнохарактерных обработок деревенских напевов. Это многочастное цельное произведение, подчиненное единому замыслу, что проявилось во многом за счет избранных средств музыкального языка.

В 1987 году Ш. Шарифуллин обратился к теме, казалось бы, выходящей за пределы интересующего его тюркского мира, создав ораторию-балет «Песнь о цветке». Это произведение было сочинено под впечатлением от знакомства с фольклором индейцев Латинской Америки, в котором обнаружились интересные интонационные переключки с пентатоникой евразийских народов. Новым для татарской музыки стал и сам жанр – оратория-балет, но это было в русле жанровых поисков Шарифуллина, которым отличается все его творчество. По словам А. Маклыгина, давшего характеристику этому произведению: «Широка гамма выразительных средств в оратории-балете «Песнь о цветке» – от архаичных мелодий до захватывающих сонорно-пентатоновых звучаний» (87. С. 89).

Кантата «Туган якта» («В родном краю»), созданная Ш. Шарифуллиным в 1987 году на стихи поэтов Р. Файзуллина, Б. Рахимовой, С. Хакима, И. Юзеева, предназначена для детского хора, чтеца и симфонического оркестра. Кантата состоит из семи частей. Это произведение стоит несколько особняком в хоровом творчестве Ш. Шарифуллина. По сравнению с другими хоровыми произведениями здесь значительно усилена роль инструментальной партии. Композитор использует полный состав симфонического оркестра, включая челесту, арфу и фортепиано, а также в V части кантаты гармонику. Шарифуллин хорошо понимает исполнительские возможности струнных, духовых,

ударных и других инструментов, наделяя их в соответствии с общим замыслом главенствующей либо фоновой ролью.

Будучи прекрасным знатоком татарского фольклора (всех этнографических групп татар), Шарифуллин применяет в этом произведении приемы стилизации разных песенных жанров. Это является определенным способом передачи национальных традиций юным поколениям. Детский хор (преимущественно двухголосный с несложной партитурой) выступает в этом произведении как важный, но не главенствующий участник общего действия. Хор в общем многосоставном звучании воспринимается как один из тембров, характеризующийся ясным и радостным колоритом. Светло звучащие детские голоса (II часть «Туган якта» – «В родном краю») вдохновенно поют о родном крае. В верхнем голосе – мелодия, напоминающая жанр озын кёй. *Пример 97.*

97. Шарифуллин Ш. Кантата «Туган якта» («В родном краю»)

II часть «Туган якта» («В родном краю»)

Comodo

cho

*mf* Мәң - ге - лек чиш - мә - ле бу як -

*mf* Мәң - ге - лек! Чиш - мә - ле!

лар! Чел - та - рәп гөр - лә - сен

A... ди - сә - ләр, юл а - чып

A...

III часть кантаты – иной образ. Звучит бодрая детская хоровая двухголосная песня. В характере самой песни и общая форма части, близкая куплетной, с трехкратным повтором основной темы. В V части воспроизводится картина народного праздника. Хор исполняет песню в стиле авыл кёйлэре (деревенских напевов) со свойственными этому жанру простой орнаментикой. *Пример 98.*

98. Шарифуллин Ш. Кантата «Туган якта» («В родном краю»)  
V часть «Әйлән – бәйлән» («Хоровод»)



Именно в этой части Шарифуллин вводит в оркестровую ткань гармонь (harmonica solo – так обозначено в партитуре), которая призвана усилить, подчеркнуть настроение праздничного веселья. При этом инструмент трактуется в характере деревенских наигрышей – звучит одноголосная мелодия инструментального типа (как гармошечные переборы деревенских гармонистов). Одной из характерных особенностей кантаты является приверженность композитора к выразительным свойствам пентатоники, дополняемой в фактурных пластах до многоступенности.

Кантата Ш. Шарифуллина «Татар туге жырлары» («Песни татарской свадьбы»), созданная в 1999 году, предназначена для солистов, смешанного хора и двух фортепиано. Композитор уточняет – «слова народные», тем самым подчеркивая жанровость большой хоровой сцены, ее близость к первоисточкам, то есть сценкам из народной жизни. Кантата состоит из трех контрастных частей: I часть «Чикамыш» (в образном переводе означает «Недозрелый камыш»), II часть

«Айникэрэм» (мужское имя), III часть «Яр-яр»<sup>1</sup>. В частях кантаты Шарифуллин воспроизводит стилевые признаки татарских народных песен – кыска көйлэр (коротких песен) – в I и III частях и озын көйлэр (протяжных песен) – во II части. Это напрямую связано с поэтическим содержанием каждой из частей. Хоровая фактура служит важнейшим средством создания народных сценок. Для мелодики крайних частей свойственны умеренные темпы с равномерной ритмической пульсацией, соотношение слога-звука или двузвучные распевы слогов. Вся I часть построена как диалоги мужских и женских голосов (парни и девушки) с точным повтором унисонных (в том числе в октаву) напевов. *Пример 99.*

Во II части кантаты особенностью многоголосия является мелодизированная фактура с присутствием орнаментики во всех голосах. *Пример 100.*

99. Шарифуллин Ш. «Татар туге жырлары»  
(«Песни татарской свадьбы»). I часть «Чикамыш»

С. Moderato  
А.  
Т.  
Б.

Ай, ас-тын-нан үт-кән-дә, ал-тын быр-гы тарт-кан-да, эй, чикамыш.

<sup>1</sup>Яр-яр – это, по словам Сайфуллиной Г.Р. и Сагеевой Г.Х.: «песни, с древности составлявшие элемент свадебного обряда у большинства тюркских народов». (112. С. 155).

Көн астыннан үткәндә, көмеш быргы тартканда, эй, чи-ка-мың!

100. Шарифуллин Ш. «Татар туге җырлары»  
(«Песни татарской свадьбы»). II часть «Айникэрәм»

*Lento* ♩ = 50

I. Tenor Ай-ни-кә - рәм, буй жи-ган - да, ни-чек ту - дың а - на - дин?

II. Choro Ай-ни-кә - рәм, буй жи-ган - да, ни-чек ту - дың а - на - дин?

I. Bassi Эй, буй жи-ган - да, ни-чек ту - дың а - на - дин?

II. Bassi Буй жи-ган - да, ни-чек ту - дың а - на - дин?

К хоровым произведениям крупной формы можно отнести фантазию-попурри, как определяет жанр сам автор – Ш. Шарифуллин, на темы песен Салиха Сайдашева для солистов, хора и органа «Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша»), созданную в 2000 году. Сочинение было написано по заказу правления Союза композиторов Республики Татарстан к 100-летию выдающегося татарского композитора; исполнено на открытии международного фестиваля «Европа-Азия – 2000» хором оперной студии Казанской консерватории (дирижер – М.А. Таминдарова) и Р.К. Абдуллиним (орган). По существу, это



хоровая сюита, в основе которой – известные и любимые татарским народом мелодии Сайдашева: «Тургай» («Жаворонок»), «Эх, күңел өмәсе» («Эх, весело на посиделках!»), «Бибисара», «Сандугач» («Соловей»), «Кызлар жыры» («Песня девушек»), «Жырларым» («Песни мои»). Произведение оригинально по замыслу и средствам выполнения. Среди сайдашевских мелодий, взятых для фантазии, – несколько хоровых песен, в оригинале одноголосных. У Шарифуллина была в данном случае не только мелодия, но и красивая гармония Сайдашева. Надо было найти такие тембровые и фактурные средства, которые не исказили бы хорошо знакомые мелодии, а помогли представить их по-новому. Кроме того, предстояло создать на основе разрозненного песенного материала целостное произведение, объединенное законами крупных форм.

Прежде всего, следует указать на тональный план фантазии, основанный на близком родстве тональностей: I раздел – *до мажор*, II раздел – *фа мажор*, III раздел – *ре минор*, IV раздел – *ля мажор*, V раздел – *до мажор*. (Шарифуллин выстраивает этот тональный план вполне обдуманно, порою меняя тональности в песнях Сайдашева). Логика такого тонального плана вполне очевидна. К средствам, объединяющим песни в единую форму, можно отнести и выбор хоровых тембров: I, IV и V разделы начинаются мелодией солирующего голоса в сопровождении органа, что также способствует эффекту репризности. Общим для всего произведения является и избранный тип гомофонно-гармонической фактуры, соответствующий музыкальной ткани песен и хоров С. Сайдашева.

Ш. Шарифуллин создает на основе мелодий Сайдашева большое хоровое произведение, поэтому он очень внимателен к выбору хоровых тембров. Например, в III разделе композитор поручает мелодию песни



«Бибисара» верхним сопрановым голосам на фоне смешанного хора а caprella. Здесь используется и прием хорового исполнения закрытым ртом, что позволяет сосредоточить внимание на ведущей мелодической линии. *Пример 101.*

101. Сайдашев С. – Шарифуллин Ш. Фантазия-поппурри  
«Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша»)

**Moderato**

S. Чут - чут сай - рый сан - ду - гач - лар,  
 A. сай - рый (Закрытым ртом) М ...  
 T. Чут - чут сай - рый (Закрытым ртом) Мм ...  
 B. сай - рый (Закрытым ртом) Мм ...

жәй - ге таң сыз - лып ба - ра. Таң ат - кан - да  
 Мм...  
 Мм...

Гомофонно-гармонический склад, преобладающий в хоровой фактуре «Сәйдәш елгасы», трактуется Ш. Шарифуллиным как средство воплощения в новой – хоро-тембровой краске – гармонии Салиха Сайдашева. Сайдашевская гармония в фантазии «Сәйдәш елгасы» узнаваемая и в сущности, та же, что и в оригинале. *Пример 102.*

102. Сайдашев С. – Шарифуллин Ш. Фантазия-попурри  
«Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша»)

*Andante cantabile*

S. Моң – лы ба – ла ту – гел и – дем ми – на ни – ләр бул – ды и-кән?!  
A. Моң – лы ба – ла ту – гел и – дем ми – на ни – ләр бул – ды и-кән?!  
T. Моң – лы ба – ла ту – гел и – дем ми – на ни – ләр бул – ды и-кән?!  
B. Моң – лы ба – ла ту – гел и – дем ми – на ни – ләр бул – ды и-кән?!

Данное произведение нельзя трактовать как собрание хоровых обработок известных песен. Хоровые варианты песен Сайдашева, выполненные Шарифуллиным, не предполагают их отдельного исполнения, поскольку взаимосвязаны между собой логикой единой композиции; при этом важнейшую функцию в создании целого выполняет орган. Шарифуллин обратился именно к этому инструменту, по-видимому, в связи с его особым торжественным и мощным звучанием. В использовании органа можно усмотреть и некий особый смысл: орган с его старыми традициями европейской культуры звучит теперь и в соотношении с мелодикой С. Сайдашева – татарского композитора-классика. Орган трактуется в фантазии Шарифуллина не только как инструмент-аккомпаниатор, но и на равных с хором. Это проявляется в многочисленных органных соло: вступлении, интермедиях между разделами, в торжественном органно-хоровом заключении. В органном вступлении и интермедиях Шарифуллин использует различные приемы органной техники, с чем он хорошо знаком как автор первого в татарской музыке органного сочинения «Легенда». Органная интермедия перед V разделом фантазии может

рассматриваться как самостоятельный инструментальный раздел произведения. Шарифуллин вводит в интермедию приемы современной техники композиции: двенадцатизвуковые (и с меньшим количеством звуков) ряды с неповторяющимися тонами, звучащие на фоне секундовых аккордов – кластеров. *Пример 103.*

103. Сайдашев С. – Шарифуллин Ш. Фантазия-попурри  
«Сәйдәш елгасы» («Река Сайдаша»)

**Tempo ad libitum**

The musical score is for an organ and piano. The organ part is in the upper system, featuring a melodic line with a *pp* (pianissimo) and *misterioso* marking. The piano part is in the lower system, featuring a section with *f subito* (forte subito) markings and a *p* (piano) marking. A footnote at the bottom states: *\*) пассажи, заключенные в квадрат, могут, по желанию исполнителя, повторяться на его усмотрение.*

Новая техника использована здесь с определенной семантикой, а не как «средство ради средства»: приходят в музыкальный мир новые приемы, средства, образы, но музыка С. Сайдашева – явление ценное и непреходящее. Фантазия-попурри Ш. Шарифуллина – это не просто дань памяти Салиха Сайдашева, но и интересная и заметная страница в истории татарской хоровой культуры.

Обработка песни татар-кряшен «Сары сандугачлар» («Желтые соловьи») Ш. Шарифуллина предназначена для соло (это может быть сопрано либо тенор) и женского хора *a cappella*. Подход композитора к общей трактовке обработки весьма традиционен: мелодия с текстом звучит без изменений у солирующего голоса, хор выполняет функцию

сопровождения (на слог *a*). Новизна общего звучания создается за счет хоровой партии. При этом Шарифуллин не увлекается обостренно звучащими аккордами, нетерцовая аккордика создает общее «тихое» (на *pp*) напряжение, что соответствует поэтическому содержанию песни. Голоса хоровой партии плавно движутся от начального унисона, образуя вертикальные созвучия с преобладанием секунд и кварт.

*Пример 104.*

104. Шарифуллин Ш. Песня «Сары сандугачлар»  
(«Желтые соловьи»)

*Andantino*

Соло

Са - ры сан - ду - гач-лар / э - ле / ник - лэр бул - дың,

C. *pp* Аа...

A. *pp*

сай - ра - ма - гач, тал - га/й/э - ле/ ник кун - дың?

Aа....

Aа...

Среди хоровых произведений Ш. Шарифуллина есть целый ряд хоров *a capella*, созданных на основе мелодий тюркских народов. К таким произведениям относится хор «Кайтарма» («Возвращение»), 1982-й год создания), основу которого составляет мелодия свадебного танца крымских татар с тем же названием (хайтарма – на крымско-татарском языке). Весь хор написан с использованием только припевных слов *дум* и *лө*, звучание которых ассоциируется с народным инструментарием. На этом фоне у разных голосов по очереди или в

одновременности звучит мелодия с характерным ладовым колоритом – лад мажорного наклонения с увеличенными секундами. Красочное звучание достигается посредством постоянного тембрового обновления мелодии, подключения к ней параллельного голоса (в сексту, дециму).

*Пример 105.*

105. Шарифуллин Ш. «Кайтарма»

*Andantino gracioso*

The musical score is for a piece titled «Кайтарма» (Kaitarma) by Sharifullin Sh. It is marked *Andantino gracioso*. The score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The lyrics are in Russian and include the words «Дум, дум, дум» and «Лё, лё, лё». The score is divided into two systems. The first system has three measures, and the second system has two measures. The piano part provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines.

В стилистике «Кайтармы» создано и хоровое произведение (для хора а cappella) «Карасувныц дөрт кошеси» («Четыре угла Карасубазара», 1982-й год создания) на тему ногайской мелодии (по другим источникам – свадебная песня крымских татар). Шарифуллин обращается уже к ранее использованным средствам инструментальной трактовки хоровых тембров, призванных воплотить звучание инструментария, сопровождающего пение. Общая композиция хорового



произведения – трехчастная. Мелодия звучит в очередности у разных тембров: сопрано, сопрано с дублировкой тенорами, в секстовом двухголосии женских, затем мужских голосов и других вариантах. Весьма интересен тот факт, что в припевных словах находит словесное выражение ритм оstinатных рисунков голосов: *дум* – это обозначение в тюркских наречиях более долго звучащей длительности, *така* – название коротких длительностей. Поэтому последование – восьмая – две шестнадцатых – озвучивается как *дум така*, две шестнадцатых – восьмая – *така дум* (*думпулдай* – припевное слово без семантики). *Пример 106.*

106. Шарифуллин Ш. «Къарасувнынъ дорт кошеси»  
Allegretto

S. Къа-ра-сுவ-нынъ дорт ко - ше - си, вай, чар - да - гъы, дом пул-дай!

A. Дум, така, така, дум Дум, та-ка, та-ка, дум. Дум, така. Дум, така. Дум, така, така, дум

T. Къа-ра-сுவ-нынъ дорт ко - ше - си, вай, чар - да - гъы, дом пул-дай!

B. Дум-пул-дай, дум-пул-дай, дум-пул-дай, дум-пул-дай

«Такмак» Ш. Шарифуллина – хоровая миниатюра на тему татарской народной мелодии, предназначенная для смешанного хора а сар-релла, выстроена в трехчастной форме с развивающей (разработочного типа) серединой и переходами-связками между разделами. В первом разделе мелодия, звучащая в партии сопрано, излагается в традиционной фактуре с распетыми голосами. Серединная часть представляет собой свободное развитие напева такмака. Из мелодии вычленяется начальная фраза (в точном или видоизмененном варианте) и имитируется у разных голосов по принципу их переклички. *Пример 107.*

107. Шарифулин Ш. «Такмак»

Allegro

S. Ки - тәм.

A. Ки - тәм.

T. Кал - дыр -

B. Кит - сәң, ми - не

Ки - тәм. Кит -

Кал - дыр - ма. Кит - сәң ми - не кал - дыр - ма шул

ма Кит - сәң ми - не.

кал - дыр - ма шул Кит - сәң, кал - дыр - ма

сәң, кит - сәң Кит - сәң, кал - дыр -

Маленькую кантату для детского хора «Имеш-мимеш» («Небылицы») Ш. Шарифуллина можно рассматривать не просто как очередное обращение композитора к жанрам хоровой музыки, а как поиск нового сюжета и средств его воплощения в музыке. Произведение создано в характере такмака, народных прибауток (наподобие «нескладушек», имеющих в русском фольклоре). Объединенные общими рифмами, чередуются строчки разного смысла. Создается комический эффект: здесь и муравьи, пилящие дрова; и черная свинья, играющая на гармонии; и паровоз, прилетающий утром из леса; и плачущий гусь, не выдержавший пения куриц; и упавшие телеграфные столбы, не передавшие телеграмм.... Вся эта сюжетная «неразбериха»



требует от хористов определенных артистических навыков и перевоплощений. В соответствии с шуточно-игровым содержанием поэтического текста композитор создает несложную вокально-инструментальную партитуру: двухголосный хор – женский (но возможно и исполнение детским коллективом) и сопровождение в составе двух фортепиано. Две партии хора по очереди выступают в двух функциях: в изложении комического сюжета и передаче звукоизобразительных и звукоподражательных эффектов. Выстраивается диалог: в одном из голосов поется простейшая мелодия, в другом – в ответ – звучат возгласы либо с точной высотой звуков либо на относительной высоте (*вжик, вжик* – пила; *муу* – корова; *карр* – ворона; *чух-чух* – паровоз; *кыйгак, бак, бак* – гусь и так далее). *Пример 108.*

108. Шарифуллин Ш. Маленькая кантата  
«Имеш-мимеш» («Небылицы»)

Allegro

Ир - тэн то-рыш тыш ка чык-сам

Вжик, вжик, вжик, вжик

кыр-мыс-ка у тын - ки - сә

Их - ха! Их - ха!

Хоровое творчество Ш. Шарифуллина – это яркое и самобытное явление в татарской хоровой культуре. Композитора постоянно притягивала эта жанровая сфера, к которой он обращался практически на протяжении всего творческого пути. К концу XX века им был накоплен богатый и разнообразный опыт написания хоровых сочинений с использованием народных мелодий и с собственным мелодическим

материалом – от хоровых миниатюр до произведений крупного масштаба. Ш. Шарифуллин присутствовал на концертах, где с триумфом исполнялись его хоровые произведения, что, несомненно, давало новые творческие импульсы. Он нашел в своих хоровых произведениях органичное сочетание стилистических черт национального фольклора с новыми средствами выразительности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Становление татарской хоровой культуры происходило иным образом, чем у других народов Среднего Поволжья. Христианизация чувашей, мари, удмуртов способствовала внедрению церковного хорового многоголосия в слуховое сознание народа. Первые профессиональные деятели этих национальных культур имели регентское образование, благодаря чему хоровые многоголосные произведения стали, по-существу, первыми композиторскими опусами в чувашской, марийской музыке. У татар сам факт коллективного пения в первые десятилетия XX века можно отнести к феноменальному явлению в татарской музыкальной культуре. Возникнув на волне джадидизма, совместное (унисонное) исполнение шакирдами известных мелодий (чаще всего, с обновленными текстами) было новым шагом в развитии монодийных (одноголосных) по природе певческих традиций татар. Появлению первых татарских хоровых коллективов (в период до 1917 года) способствовало также определенное влияние русской хоровой культуры Казани с наличием активно функционирующих профессиональных, а также любительских хоров.

В 20-е годы XX века татарские хоры стали организовываться в новых социальных условиях – в рабочих клубах, учебных заведениях. В эти годы татарская музыка начинает развиваться как профессиональное искусство. В творчестве первых татарских композиторов Султана Габяши и Салиха Сайдашева важное место занимала и хоровая музыка. Общим для обоих композиторов была задача, по-своему решенная каждым, – создание произведений с многоголосной фактурой в ее хоровом и инструментальном воплощении. Многоголосная фактура требовала от участников хоров усилий в создании чистого, стройного,

ритмически, темброво и фонически согласованного пения, аналогов которому ранее в татарской музыке не было. Как Габяши, так и Сайдашеву в создании хорового многоголосия помогала непосредственная работа с хоровыми исполнителями – студентами учебных заведений, театральными актерами. Оба композитора могли на практике услышать и осознать плоды своего труда. Общим было и бережное отношение к татарскому мелосу, стремление быть композиторами, принятыми своим народом.

Но именно здесь и кроются те различия, которые проявились как в творчестве, так и судьбах обоих композиторов. В многоголосном сопровождении народной мелодики С. Габяши исходил из ладовых особенностей татарского мелоса. При этом хоровое многоголосие в его произведениях, как правило, дублировало инструментальную партию. С. Сайдашев прекрасно знал многие образцы мировой классики и органично использовал этот опыт в создании первых татарских музыкальных произведений. В творчестве Сайдашева сложился жанр сольно-хоровой песни с фактурой разного склада – гармонической (преобладающей) и мелодизированной (с элементами классической полифонии – имитациями на пентатонной основе). Разной была и степень природной одаренности композиторов, что проявилось в том наследии, которое они оставили, в том числе хоровой музыке. Хоры Габяши в настоящее время практически не исполняются. Хоровая музыка Сайдашева широко звучала при жизни композитора, а также в последующие десятилетия. В полной мере это относится и к хорам как составной части музыки к спектаклям, оставшимся в репертуаре татарских театров до нашего времени. В целом же хоровое творчество обоих композиторов – как С. Габяши, так и С. Сайдашева явилось основой для дальнейшего развития татарской хоровой музыки. Именно

их опыт послужил образцом для татарских композиторов старшего поколения, многие из которых были в дружбе с Габяши и Сайдашевым, знали их произведения как участники-исполнители. Хоровое творчество татарских композиторов, младших современников Габяши и Сайдашева, следует расценивать как следующий этап в развитии татарской хоровой культуры.

С конца 30-х годов и далее татарская музыкальная культура, в том числе хоровое творчество татарских композиторов, вошли в последующий временной этап своего развития. В этот период сложились весьма благоприятные условия для существования хорового искусства: был создан Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР (ныне – Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан), а также вновь открыт оперный театр – Татарский государственный театр оперы и балета (позже ставший имени Мусы Джалиля). Готовят концертные программы хоры музыкальных учебных заведений – Казанского музыкального училища, с середины 40-х годов – Казанской государственной консерватории. Выступают с концертами самодеятельные хоры Казани.

В 30 – 60-е годы прошедшего столетия определяются направления хорового творчества татарских композиторов. Одно из этих направлений можно охарактеризовать как продолжение развития традиций, заложенных в хоровом творчестве С. Габяши. Это проявилось, прежде всего, на примере хоровых обработок татарских народных песен. Габяши был первым, кто поручил мелодию народной песни солирующему голосу, звучащему на фоне хора. Такой тип хоровых обработок, а также хоровые миниатюры подобного рода стали создавать А. Ключарев, М. Музафаров и другие композиторы с расчетом на исполнительские силы Ансамбля. В обработках для

солирующего голоса и хора сохранялись характерные особенности народных напевов, прежде всего, богатая орнаментика. Хоровая фактура выстраивалась по принципу мелодизации голосов. Такого рода хоровые обработки народных песен составляли и составляют основу репертуара Ансамбля в значительной степени еще и потому, что они являются обновленным способом современного существования национального фольклора и весьма любимы и востребованы татарскими слушателями и любителями народной музыки.

Другое направление в татарской хоровой музыке в обозначенный период характеризуется как развитие закономерностей хорового пения, идущих от творчества основоположника татарской профессиональной музыки С. Сайдашева. Сайдашев написал значительное количество хоровых произведений, в том числе хоров для спектаклей Татарского академического театра имени Г. Камала, умело включая хоровые номера в драматургию спектаклей. В творчестве Сайдашева и в его хоровых произведениях, в частности, сложился новый тип татарской мелодики, находящейся в условиях тонально-модальной организации с функционально организованными аккордовыми соотношениями.

От хоровых песен С. Сайдашева выстраивается линия преемственности к хорам Н. Жиганова. В оперных хорах Н. Жиганова мелодика носит ярко выраженный национальный характер, гармония подчинена тональной логике. Разумеется, оперные хоры Жиганова значительно сложнее сайдашевских хоров к спектаклям драматического театра, что обусловлено законами и требованиями оперного жанра. Хоры в операх Жиганова призваны выполнять важную драматургическую функцию, требуют значительно более высоких профессиональных навыков от хоровых исполнителей. В операх Жиганова можно проследить своего рода хоровую драматургию, напрямую зависящую от общей драматургической линии произведения.

Хор зачастую выступает в опере как активный участник действия. Многие хоровые сцены опер Жиганова построены по типу диалогов с действующими лицами либо между группами хора. Нередко хоры трактуются композитором как фон, характеризующий обстановку действия. Именно здесь вполне уместными оказались хоры-стилизации в характере народных песен с хоровым сопровождением. Обязательны для опер Жиганова и заключительные хоры-славления. Обращение композитора к разным фактурным складам всегда обусловлено той или иной сценической ситуацией, то есть определенными художественными задачами. Следует подчеркнуть ту особую роль, которую сыграло оперно-хоровое творчество классика татарской музыки Н. Жиганова в развитии татарской хоровой культуры. Если композиторы – его современники М. Музафаров, А. Ключарев, З. Хабибуллин, Дж. Файзи – работали в тот же период над созданием хоровой музыки малых форм (обработки народных песен, небольшие хоровые произведения), то Жиганов вывел татарскую хоровую музыку за пределы указанных жанров. Оперные хоры Жиганова продемонстрировали возможность создания на основе национального мелоса развернутых, драматургически значимых сцен. От оперных хоров Жиганова в татарской музыке образовалась новая линия, характеризующаяся обращением к иной жанровой сфере – к хоровым произведениям крупных форм, создававшимися уже композиторами других поколений.

Последняя треть XX века характеризуется появлением новых хоровых коллективов – как в музыкальных, так и других учебных заведениях. По-прежнему работают хоры Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан и Татарского академического оперного театра им. М. Джалиля. Хоровая культура Татарстана обогащается ежегодно проводимыми с 1997 года Казанскими хоровыми ассамблеями.



В названный период в татарской хоровой музыке продолжают сохраняться традиции, сложившиеся в предыдущие десятилетия, а также появляются и развиваются тенденции, связанные с освоением новых жанров и новых средств выразительности. Традиционная стилистика хоровых обработок татарских народных песен, характерная для композиторов старшего поколения, нашла претворение в творческих опусах хормейстеров учебных и самодеятельных хоров. Мелодия народной песни, оставаясь, как правило, неизменной, поручается солирующему голосу или группе голосов (унисону), хоровая фактура представляет собой гармонический или с элементами мелодизации голосов склад. Таким же образом хоровым обработкам подвергались и мелодии татарских композиторов. Хормейстеры, обращаясь к хоровому «переизложению» народных и композиторских мелодий, создавали репертуар для своих хоровых коллективов. Так продолжилась линия преемственности средств музыкального языка и типов хоровой фактуры, сложившихся еще в первой половине XX века и ставших классикой в татарской хоровой музыке.

Развитие хорового творчества татарских композиторов закономерно привело к освоению кантатно-ораториальных и других многочастных хоровых произведений. Созданию этих жанров способствовало и то, что татарские композиторы активно осваивали инструментальные и симфонические жанры, где требовалось выстроить тональную и интонационно-тематическую драматургию, создать необходимые контрасты и так далее. Все композиторы, обращавшиеся в 60 – 90-е годы к многочастным хоровым произведениям, имели опыт работы либо с симфоническими и инструментальными циклами, либо с операми. Навыки овладения крупными формами помогали им и в создании хоровой музыки.

Многочисленные кантаты и оратории предназначались для большого состава исполнителей с важной ролью хора как ведущего участника действия. Среди авторов: Б. Мулюков, Р. Губайдуллин, А. Монасыпов, М. Яруллин, Л. Хайрутдинова, Ш. Тимербулатов и другие. Композиторы, обращавшиеся к кантатам и ораториям, должны были воплощать характерные черты жанров, не порывая связей с национальным колоритом. Иногда в кантатах и ораториях звучали известные татарские народные мелодии, но в основном это была композиторская мелодика. Она сочинялась в соответствии с законами жанра, оставаясь при этом национально определенной. Для воплощения различных форм (трехчастной, рондо и других) композиторам нужно было выстраивать длительные процессы. С этой целью использовались различные классические приемы развития, в том числе полифонические. Владение полифонической техникой давало возможность построения и полифонических форм (например, в ораториях «Кеше» М. Яруллина, «Казань» Б. Мулюкова и других).

Поисками новой стилистики в татарской хоровой музыке занимаются и другие композиторы. Одним из направлений, определившимся в конце XX – начале XXI веков, стало создание хоровых произведений, отражающих тему связей татар с арабским Востоком. Эта тема нашла воплощение прежде всего в хоровых сочинениях Р. Калимуллина, М. Шамсутдиновой, Р. Зарипова. В произведениях татарских композиторов появились признаки ладов, свойственных музыке Ближнего Востока. При этом композиторы находят удачные приемы соотношения этих ладовых образований с пентатоникой. Хоровая фактура разнообразна – от хоровых унисонов до полимелодической. Целый ряд композиторов весьма увлечен приемами звукоизвлечения, обновляющими тембровую палитру хора

(многоголосные *glissando*, вибрато голосов, шепот одновременно с пением и другие). Наряду с новой тематикой в хоровом творчестве татарских композиторов обозначилось и стремление к сохранению, бережному отношению к народно-национальным истокам. При этом композиторы находят разнообразные сценические решения своего замысла. Так, в произведении «Брачные танцы гусей» М. Шамсутдиновой, написанном в технике минимализма, хор и кубыз являются сопровождением к балетной сценке, воспроизводящей сельский быт. Ладовая основа – подчеркнуто пентатонная.

Особое место в татарской хоровой музыке последней трети XX века принадлежит произведениям Ш. Шарифуллина – автора целого ряда циклических хоровых произведений, в том числе хорового концерта «Мунаджаты». Обратившись к жанру духовного концерта, Шарифуллин в качестве поэтической основы взял религиозные тексты, бытующие у татарского народа, а также использовал характерные интонационно-ритмические формулы мунаджатов. Композитор задался целью воплотить средствами хорового многоголосия стилистику чтения религиозных текстов нараспев. В общей форме хорового концерта «Мунаджаты» угадываются определенные признаки сонатно-симфонического цикла. Фактура мелодизированного типа, характерная почти для всех частей концерта, создавала возможность интенсивной интонационной разработки основного тематического материала. Родство мелодически развитых голосов способствовало созданию модаального типа многоголосия. Кроме крупных жанров, Ш. Шарифуллин сочинял и хоровые произведения малых форм, в том числе обработки татарских и других тюркских мелодий, также привнося новации в этот привычный для татарской хоровой музыки жанр, – такие, например, как имитации в хоровом звучании инструментального сопровождения.

В сопоставлении хоровых произведений татарских композиторов явно прослеживается динамика их музыкального мышления. Сохраняя национальную узнаваемость музыкального языка, композиторы разных поколений, работавших в 1920 – 2000-й годы, использовали разные приемы композиторской техники, находя наиболее органичные способы их соотношения с татарским мелосом. Новые средства расширяли простор для поисков в сфере композиторского письма. Композиторы, обращавшиеся к жанрам хоровой музыки, хорошо знали и знают специфику хорового пения, художественные и технические возможности коллективов, для которых создаваемые произведения предназначались.

В 2007 году в Казани был образован Государственный камерный хор Республики Татарстан (руководитель – заслуженный деятель искусств РТ М. Таминдарова). Так были реализованы давно вынашиваемые в республике планы по созданию профессионального хорового коллектива академического типа. По существу, организация такого хора явилась коллективным результатом той огромной и плодотворной деятельности, которую на протяжении десятилетий вели как творцы хоровой музыки, так и энтузиасты хорового дела в Республике Татарстан. Камерный хор активно включился в концертную жизнь Казани и других городов. За несколько лет своего существования этот хор заявил о себе как яркий творческий коллектив, чья деятельность связана прежде всего с татарской хоровой музыкой. Создание этого коллектива является большим стимулом для дальнейшего развития хорового творчества татарских композиторов.

В целом же XX век, такой значимый в художественной жизни татарского народа, стал и первым веком татарской хоровой культуры, как важнейшего этапа ее развития.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдуллин А. Х.* Некоторые особенности татарского народного музыкального исполнительства // Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства: Сборник научных работ 1959 года / Казанская гос. консерватория; Гл. ред. Я.М. Гиршман. Казань, 1960. – С. 63 – 78.
2. *Абдуллин А. Х.* Татарские народные песни. (Массовая фольклорная библиотека любителя музыки; Вып. 6). М., 1963.
3. *Абдуллин А. Х.* Тематика и жанры татарской дореволюционной народной песни // Вопросы татарской музыки: Сборник научных работ. / Казанская гос. консерватория; Под ред. Я. Гиршмана. Казань, 1967. – С. 3 – 80.
4. *Абдуллин Я.* Джадидизм среди татар: возникновение, развитие и историческое место. Казань, 1998.
5. *Айдарова Г.* Мечети и церкви Среднего Поволжья второй половины XVI – XVII в.в.: противоборство и взаимовлияние // Исламо-христианское пограничье: итоги и перспективы развития. Казань, 1994. – С. 167 – 176.
6. *Альмеева Н. Ю.* Песенная культура татар-кряшен: Жанровая система и многоголосие: Автореф. дисс....канд. искусствоведения. Л., 1986.
7. *Альмеева Н. Ю.* Гетерофонная фактура (Опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) // Судьбы народной культуры: СПб, 1998. – С. 195 – 219.
8. *Амирханов Р. М.* Очерки истории татарской общественной мысли. Казань, 2000.
9. *Амирханов Р. У.* Проблемы развития русской культуры в татарской периодической печати (1905 – 1917 гг.). Казань, 1997.

10. *Амирханов Р. У.* Татарская дореволюционная пресса в контексте «Восток-Запад» (на примере развития русской культуры). Казань, 2002.
11. *Арсланова Ф.* Государственный ансамбль песни и танца РТ. Казань, 2007.
12. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. 2-е изд. Л., 1971.
13. *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Л., 1980.
14. *Ахметзянова А.* Вопросы развития татарской музыки 20-х годов (по материалам периодической печати). Дипломная работа. Казань, КГК, 1996.
15. *Бахтиярова Ч. Н.* Национальное и интернациональное в татарской музыке // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6. М., 1969. – С. 179 – 231.
16. *Блок В.* Художественное творчество масс // Страницы истории советской художественной культуры 1917 – 1932. М., 1989. – С. 111 – 142.
17. *Брайн-Беннигсен Ф.* Миссионерские организации в Поволжье во второй половине XIX в // Исламо-христианское пограничье: итоги и перспективы изучения. Казань, 1994. – С. 116 – 124.
18. *Бражник Л. В.* Гармонический язык Р. Яхина в плане соотношения пентатонной и мажоро-минорной ладовых систем // Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья: Сб. тр. М., 1981. – С. 152 – 164.
19. *Бражник Л. В.* Ангемитонные ладомелодические формы в музыке татарских композиторов // Проблемы музыкального стиля композиторов Среднего Поволжья: Сб. научных статей. Казань, 1990. – С. 37 – 57.

20. *Бражник Л. В.* Пентаккорды как явление модальной гармонии в произведениях татарских композиторов: Лекции по курсу «Гармония». Казань, 1992.

21. *Бражник Л. В.* Музыкальный язык Салиха Сайдашева. Черты стиля // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции. Казань, 1999. – С. 19 – 22.

22. *Бражник Л. В.* Феномен модального многоголосия в хоровых произведениях Султана Габяши // Султан Габяши: Материалы и исследования. Казань, 2000. – С. 24 – 30.

23. *Бражник Л. В.* Формирование нового стиля татарской музыки в творчестве Салиха Сайдашева // Век Салиха Сайдашева: Межвуз. сб. Казань, 2000. – С. 24 – 38.

24. *Бражник Л. В.* Национальный музыкальный стиль в операх Назиба Жиганова: (На примере ладотональных принципов развития мелодики и гармонии) // Назиб Жиганов: Контексты творчества. Казань, 2001. – С. 40 – 55.

25. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. // Казанская консерватория. Казань, 2002.

26. *Булгаков В. Д.* Общественная педагогическая деятельность и научные взгляды С. В. Смоленского (1848 – 1909). Казань, 1988.

27. *Булгаков В. Д.* Хоровое пение в начальных и средних учебных заведениях Казани в конце XIX – начале XX столетия // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: Сборник научных трудов. Казань, 1993. – С. 29 – 35.



28. *Булгаков В. Д.* Пути развития любительских хоров в Татарстане (20-е – 60-е годы XX века // Казанский музыковедческий альманах. Казань, 1999. – С. 120 – 127.

29. *Булгаков В. Д.* Хоровое образование в Казани и его современные проблемы // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы научной конференции. Казань, 1999. – С. 129 – 131.

30. *Булгаков В. Д.* Русская профессиональная хоровая школа конца XIX – первой половины XX столетия. Казань, 2000.

31. *Булгаков В. Д.* Степан Васильевич Смоленский (1849 – 1909).: биографический очерк. Казань, 2010.

32. *Бусыгин Е., Зорин Н.* Этнография народов Среднего Поволжья. Часть I. Казань, 1984.

33. *Вайда-Сайдашева Г. К.* Звуки времени. Казань, 1991.

34. *Васильев И. Н.* Хор студентов Казанской консерватории. Творческое направление, черты исполнительского стиля // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции. Казань, 1999. – С. 127 – 129.

35. *Век Салиха Сайдашева:* межвузовский сб. науч. ст. / Сост. и науч. ред. В.Р. Дулат-Алеев. – Казань, 2000.

36. *Виноградов В.* Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. М., 1968.

37. *Габяши С.* Материалы и исследования. В двух частях. Часть I. Казань, 1994.

38. *Газиз Альмухаметов и Султан Габяши в Казани:* Материалы и документы // Вступ. статья, сост., коммент., пер. с татар. яз. Ю.Н. Исанбет. Уфа, 1995.

39. *Гиришман Я. М.* Музыкальная культура Татарской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. – С. 5 – 58.
40. *Гиришман Я. М.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М., 1960.
41. *Головинский Г.* Композитор и фольклор: Из очерка мастеров XIX – XX веков. М., 1981.
42. *Гурарий С.* Диалоги о татарской музыке. Казань, 1984.
43. *Дмитревский Г.* Хороведение и управление хором. М., 1948.
44. *Дулат-Алеев В. Р.* Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань, 1999.
45. *Ермилова Р. П.* Ave, капелла! // Казань, 2005.
46. *Живов В. Л.* Теория хорового исполнительства. М., 1998.
47. *Загидуллина Д.* Татарские клубные ансамбли (К вопросу о национальных истоках мышления татарских композиторов) // Из истории татарской культуры. Казань, 2010. – С. 169 – 188.
48. *Земцовский И.* Фольклор и композитор: Теоретические этюды. Л., 1977.
49. *Из истории музыкальной культуры и образования в Казани:* Сб. научных трудов. Казань, 1993.
50. *Из педагогического опыта Казанской консерватории:* Прошлое и настоящее: Сборник научных трудов. // Казанская государственная консерватория. Казань, 1966.
51. *Из педагогического опыта Казанской консерватории:* Прошлое и настоящее: Выпуск 2 // Казанская государственная консерватория. Казань, 2005.
52. *Инсани фәннәр: эзләнү һәм табышлар* (Гуманитарные науки: поиски и достижения). Казань, 2004.

53. *Исхаков Д. М.* Феномен татарского джадидизма: введение к социокультурному осмыслению. Казань, 1997.

54. *Исхакова-Вамба Р. А.* О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой // Музыкальная фольклористика. Выпуск 2. М., 1987. – С. 298 – 315.

55. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарское народное музыкальное творчество: Традиционный фольклор. Казань, 1997.

56. *Исхакова-Вамба Р. А.* Тукай и татарская музыка. Казань, 1997.

57. *Казанская государственная консерватория: (1945 – 1995).* Казань, 1998.

58. *Казачков С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. Казань, 1967.

59. *Казачков С. А.* От урока к концерту. Казань, 1990.

60. *Казачков С. А.* Пути и лабиринты академического хора // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Сборник научных трудов. Казань, 1996. – С. 109 – 123.

61. *Казачков С. А.* Дирижер хора – артист и педагог. Казань, 1998.

62. *Казачков С. А.* О вокально-хоровой фразировке // Беседы в форме рондо. Казань, 2001.

63. *Кантор Г. М.* Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. Казань, 1970. – С. 88 – 100.

64. *Кантор Г. М., Карпова Е. К.* Музыкальное образование в Казани в XIX веке. // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани. Казань, 1993. – С. 9 – 28.

65. *Кантор Г. М.* Музыкальный театр в Казани XIX – начала XX века: Исследование. Казань, 1997.

66. *Карпов Ю. С.* Конфессиональный аспект в современном дирижерско-хоровом образовании // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Выпуск 2. Казань, 2005. – С. 366 – 373.

67. *Карпов Ю. С.* Песнопения божественной литургии // Методическое пособие по курсу «Хороведение». Казань, 2010.

68. *Карпов Ю. С.* Регент церковного хора // Лекция по курсу «Хороведение». Казань, 2010.

69. *Карпова Е. К.* Хроника концертной жизни Казани. По материалам русской периодической печати и архивным документам: (конец XVIII – начало XX века) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани. Сб. научных трудов. Казань, 1993. – С. 82 – 208.

70. *Квитка К.* Этнографическое распространение пентатоники в Советском Союзе // Квитка К. Избранные труды: в 2-х т. М., 1973. Т.2. – С. 47 – 65.

71. *Козлов И.* Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской народной музыке // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1928. Т. 34. Выпуск 1 – 2. – С. 160 – 178.

72. *Композиторы и музыковеды Советского Татарстана.* Казань, 1986.

73. *Композиторы Татарстана.* М., 2009.

74. *Кон Ю.* О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Музыка и жизнь. Выпуск 2. Л. – М., 1973. – С. 129 – 162.

75. *Кондратьев М. Г.* О динамике музыкально-поэтического статуса пентатоники // Музыкальная академия. М., 1999. № 4. – С. 37 – 46.

76. *Кудусов Д. А.* Материалы. Статьи. Воспоминания. Казань, 2009.
77. *Культурное строительство в Татарии. 1917 – 1940.* Казань, 1971.
78. *Левандо П. П.* Хоровая фактура: Монография. – Л., 1984.
79. *Леванов В. П.* Эстетическое воспитание студентов Казанского университета в хоре. – Казань, 1985.
80. *Леванов В. П.* Вопросы совершенствования обучения и эстетического воспитания на хоровых отделениях детских музыкальных школ. (Методические рекомендации). Казань, 1988.
81. *Леванов В. П.* Роль дирижерско-хорового факультета Казанской консерватории в развитии хоровых традиций Казанского университета // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции. Казань, 1999. – С. 125 – 127.
82. *Лукьянов В. Г.* История и теория хорового искусства. Программа для дирижерско-хорового факультета консерватории. Казань, 2002.
83. *Лукьянов В. Г.* Патриарх. Ветеран войны и сцены Семен Абрамович Казачков. Казань, 2005 № 5. С. 21 – 22.
84. *Лукьянов В. Г.* Хоровой класс в системе «школа-училище-ВУЗ»: Современные проблемы музыкальной педагогики и исполнительской интерпретации // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее. Выпуск 2. Казань, 2005. – С. 321 – 329.
85. *Луппов А. Б.* Пентатоника и современная техника композиции // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межресп. науч. конф. Казань, 1995. – С. 147 – 155.

86. *Маклыгин А. Л.* Сонорная музыка и национальная интонационность в свете критериев художественности // Критерий художественности в литературе и искусстве. Казань, 1984. – С. 183 – 188.

87. *Маклыгин А. Л.* «Я словно жемчуга ловец» // Музыкальная академия. М., 1992, № 2. – С. 88 – 91.

88. *Маклыгин А. Л.* Палантай и становление профессионального многоголосия в марийской музыке // Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства. Йошкар-Ола, 1994. – С. 67 – 79.

89. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000.

90. *Маклыгин А. Л.* Теоретические взгляды Султана Габяши в контексте музыкальной науки его времени // Султан Габяши: Материалы и исследования. Казань, 2000. – С. 157 – 170.

91. *Муртазин В., Чэнэкэй Т.* Из истории татарского театра. Казань, 1996.

92. *Мухаметшин Р.* Исламский фактор в общественном сознании татар в XVI – XX в.в. // Исламо-христианское пограничье: итоги и перспективы изучения. Казань, 1994. – С. 29 – 40.

93. *Нежметдинова Ф. Т.* Открытость татарской национальной культуры и ее взаимосвязь с Востоком и Западом // Проблемы развития национальных культур народов Поволжья и Приуралья. Казань, 1994. – С. 37 – 38.

94. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная песня в обработках композиторов. Казань, 1964.

95. *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар: Исследование. М., 1982.

96. *Нигмедзянов М. Н.* Салих Сайдашев // Композиторы и музыковеды Советского Татарстана. Казань, 1986. – С. 134 – 142.

97. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная музыка. Казань, 2003.
98. *Ольхов К.* Теоретические основы дирижерской техники. – 2-е издание. Л., 1984.
99. *Очерки по истории татарской культуры* (в контексте «Запад-Восток»). Казань, 2001.
100. *Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы научной конференции.* Казань, 1995.
101. *Порфирьева Е. В.* Роль Казанской консерватории в формировании системы музыкального образования в Среднем Поволжье // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспективы: Материалы юбилейной научной конференции. Казань, 20 июня 1996 г. Казань, 1999. – С. 102 – 105.
102. *Порфирьева Е. В.* Деятельность Казанского отделения Императорского русского музыкального общества (начало XX века) // Русская музыка XVII – XX веков. Культура и традиции. Казань, 2003. – С. 196 – 205.
103. *Порфирьева Е. В.* Рудольф Августович Гуммерт – основоположник профессионального музыкального образования в Казани // Из истории отечественной музыкальной культуры: неизвестные страницы: Сб. статей / РАМ им. Гнесиных. М., 2011. С. 112 – 135.
104. *Проблемы музыкального стиля композиторов Среднего Поволжья: Сб. научных трудов.* Казань, 1990.
105. *Романовский Н. В.* Хоровой словарь. М., 1980.
106. *Рыбаков С. Г.* 50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизациями. М., 1924.
107. *Сайдашева З. Н.* Песенная культура татар Волго-Камья: эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории. Казань, 2002.



108. *Сайдашева З. Н.* Татарская музыкальная этнография. Казань, 2007.

109. *Сайфуллина Г. Р.* Вопросы песенного фольклора на страницах татарской дореволюционной печати // Страницы истории татарской музыкальной культуры. Казань, 1991. – С. 53 – 65.

110. *Сайфуллина Г. Р.* Традиции чтения корана в современном Татарстане: Проблемы и перспективы // Исламо-христианское пограничье: Итоги и перспективы изучения. Казань, 1994. – С. 176 – 186.

111. *Сайфуллина Г. Р.* Музыка священного Слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань, 1999.

112. *Сайфуллина Г. Р., Сагеева Г.Х.* Категории татарской традиционной музыкальной культуры: Аннотированный словарь // Г.Р. Сайфуллина, Г.Х. Сагеева; под общ. ред. Г.Р. Сайфуллиной. Казань, 2009.

113. *Салитова Ф. Ш.* Музыкальные драмы Салиха Сайдашева: (Роль жанра в становлении татарской профессиональной музыки). Казань, 1988.

114. *Салих Сайдашев:* Материалы и воспоминания / Сост. С.И. Раимова и З.Ш. Хайруллина. – Казань, 1970.

115. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. М., 2002.

116. *Смирнова Е. М.* Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья. Казань, 2008.

117. *Смоленский и отечественная музыкальная культура* // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань, 2009.

118. *Тараканов М.* Музыкальная культура РСФСР. М., 1987.

119. *Татарский энциклопедический словарь.* Казань, 1998.

120. *Татарская энциклопедия*. Казань, 2005.
121. *Теория современной композиции*. Учебное пособие. М., 2005.
122. *Типология татарского фольклора*. Казань, 1999.
123. *Толковый словарь татарского языка*. Казань, 1977.
124. *Тукай Г.* Народное творчество. Казань, 1948. – С. 228 – 229 (на татарском языке).
125. *Урманче Ф. И.* Лиро-эпос татар Среднего Поволжья: Основные проблемы изучения баитов. Казань, 2002.
126. *Хайруллина З. Ш.* Хроника музыкальной жизни татарского общества: По материалам татарской периодической печати (1905 – 1917) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани. Казань, 1993. – С. 209 – 241.
127. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
128. *Холопов Ю.* Гармония: теоретический курс. М., 1988.
129. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. 2-е изд. М., 1994.
130. *Худяков М.* Очерки по истории Казанского ханства. Казань, 1990.
131. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. М. 1961.
132. *Шарипова Р. М.* «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина – духовный концерт в татарской музыке // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Казань, 2009. С. 83 – 90.
133. *Шарипова Р. М.* Преемственность традиций Казанской хоровой школы (Из опыта работы с самодеятельным хоровым коллективом): Материалы научно-практической конференции «Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы». К 100-летию со дня рождения С.А. Казачкова. Казань, 2009. – С. 39 – 47.

134. *Шарипова Р. М.* Татарская хоровая культура в 1917 – 1930-х гг. // Регионология. Саранск, 2009, № 4 (69). – С. 257 – 260.

135. *Шарипова Р. М.* Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2010, № 1 (6). – С. 160 – 163.

136. *Шарипова Р. М.* Оперные хоры Н. Жиганова: музыкальный язык, драматургическая роль // «Родной край: История и современность»: Материалы научно-практической конференции. Набережные Челны, 2011. – С. 42 – 48.

137. *Шарипова Р. М.* Кантатно-ораториальное творчество татарских композиторов (60 – 80-е годы XX века) // Вестник Костромского государственного университета. Кострома, 2011, № 2. С. 98 – 102.

138. *Шарифуллин Ш. К.* Система ангемитонной пентатоники: (константные и мобильные свойства) // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубл. науч. конф. Казань, 1995. – С. 29 – 40.

139. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

## НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. *Антология татарской хоровой музыки. Выпуск I. Хоровая обработка татарской народной песни / Составитель А. И. Заппарова. Казань, 2004.*
2. *Антология татарской хоровой музыки. Выпуск II. Хоровая миниатюра / Составитель А.И. Заппарова. Казань, 2006.*
3. *Ахметов Ф. Солнце моей юности. Песни и романсы. Казань, 1977.*
4. *Бакиров А. Молодежные песни. Казань, 1952.*
5. *Бакиров А. Ватан чакыра. Казань, 1967.*
6. *Дьяконов В. А., Кибяков А. В. Хрестоматия по хоровому дирижированию на материале музыки народов республик Поволжья и Приуралья. Казань, 2002.*
7. *Еникеев Р. А. «Нурлы елмаюларың» («В лучах улыбки»). Песни (на татарском языке). Казань, 1979.*
8. *Жиганов Н. Г. Джалиль. Клавир оперы. М., 1959.*
9. *Жиганов Н. Г. Алтынчэч. Клавир оперы. М., 1962.*
10. *Жиганов Н. Г. Качкын. (Беглец). Клавир оперы. Казань, 1982.*
11. *Зарипов Р. Ф. Избранные произведения для хора. Выпуск I, II. Казань, 2001.*
12. *Исхакова-Вамба Р. А. Народные песни казанских татар крестьянской и городской традиций. Казань, 1976.*
13. *Ключарев А. С. Татар халык жырлары = Татарские народные песни. Казань, 1986. (на тат. яз.).*
14. *Луппов А. Б. Какого цвета солнце? Песни для детского хора и фортепиано. Казань, 2008.*

15. *Милли-моңнар. Тәрки-татар көйләре.* (С. Габяши язмалары буенча) Народные мелодии. Тюрко-татарские напевы (По записям С. Габяши) // Автор-составитель Макаров Г. М. Казань, 2002.
16. *Музафаров М. Х., Виноградов Ю. В., Хайруллина З. Ш.* Татарские народные песни = Татар халык көйләре. М., 1964. (на рус. и тат. яз.).
17. *Мулюков Б.* Кантата «Татарстан». Казань, 1967.
18. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1970. (на рус. и тат. яз.).
19. *Нигмедзянов М. Н.* Татарские народные песни. Казань, 1984. (на рус. и тат. яз.).
20. *Поет хор Казанского городского центра детского творчества имени А. Алиша.* Составитель и музыкальный редактор Лукьянов В.Г. Казань, 2001.
21. *Родные мелодии. Туган як кичләре.* Казань, 1987.
22. *Сайдашев С.* Огни, зажженные Сайдашевым. Казань, 1980.
23. *Татарстанның хор музыкасы.* Балалар хоры өчен. Хоровая музыка Татарстана. Для детского хора / Составитель – В.П. Леванов. Казань, 1998.
24. *Туган як моннары.* Казань, 1966.
25. *Хор өчен халык җырлары.* Казань, 1976.
26. *Хоровая музыка татарских и башкирских композиторов.* Методические рекомендации для студентов МПФ и учителей музыки. Казань, 1993.
27. *Хоровая музыка татарских композиторов.* Методические рекомендации для студентов и учителей музыки. Выпуск I. Казань, 1995.

28. *Хоровая музыка татарских композиторов.* Методические рекомендации для студентов и учителей музыки. Казань, 1999.
29. *Хоровая музыка Татарстана.* Для женского и смешанного хора. Татарстанның хор музыкасы. Хатын-кызлар һәм катнаш хор өчен. / Составитель – В. Леванов. Казань, 2000.
30. *Хоровые произведения композиторов Татарии.* Из репертуара Народной хоровой капеллы Казанского филиала Московского энергетического института / Составитель А. Булдакова. Казань, 1989.
31. *Шарифуллин Ш. К. Шәрифуллин Шәмил.* Хор өчен концертлар: Мөнәжәтләр, Авыл көйләре. Казан, 2003.
32. *Ярмухаметов Х.* Баиты. Казань, Таткнигоиздат, 1960.
33. *Яруллин М.* Оратория «Человек». Казань, 1972.
34. *Яхъяев М.* Ак каен. – Белая береза // Обработки и переложения для татарского хора и вокального ансамбля. Казань, 1997.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Глава I ФОРМИРОВАНИЕ И НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО МНОГОГОЛОСИЯ В ТАТАРСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА.....	5
I.1. Музыкальная культура Казани начала XX века. Первые опыты хорового пения как атрибут татарской городской культуры.....	5
I.2. Татарские хоровые коллективы в послеоктябрьский период (1917 – 1930-е гг.) .....	15
I.3. Хоровое творчество С. Габяши и С. Сайдашева.....	21
Глава II РАЗВИТИЕ ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ: КОНЕЦ 1930-х – 1960-е ГОДЫ .....	42
II.1. Первые профессиональные хоровые коллективы .....	42
II.2. Хоровые обработки татарских народных песен в репертуаре Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан .....	48
II.3. Оперные хоры Н. Жиганова: музыкальный язык, Драматургическая роль .....	69
Глава III ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА .....	88
III. 1.Общая характеристика хоровой культуры Татарстана.....	88
III. 2.Обработки народных песен для хора.....	94
III. 2.1.Творчество композиторов .....	94
III. 2.2.Творческий опыт хормейстеров .....	101
III. 3. Кантатно-ораториальные жанры.....	112
III. 4. Поиски новой стилистики в татарской хоровой музыке .....	135
III. 5. Хоровое творчество Ш. Шарифуллина .....	152
Заключение.....	187
Список литературы.....	196
Нотные издания.....	209



**Шарипова Р.М., Бражник Л.В.**

**Татарская хоровая культура XX века**

**Монография**

Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнитура Times New Roman 11.

Подписано в печать

Тираж экз. Усл. п.л. 8,6.

Отпечатано в ФГОУ ВПО «Набережночелнинский институт социально-педагогических ресурсов и технологий»

423806, г.Набережные Челны, ул. Низаметдинова, 28