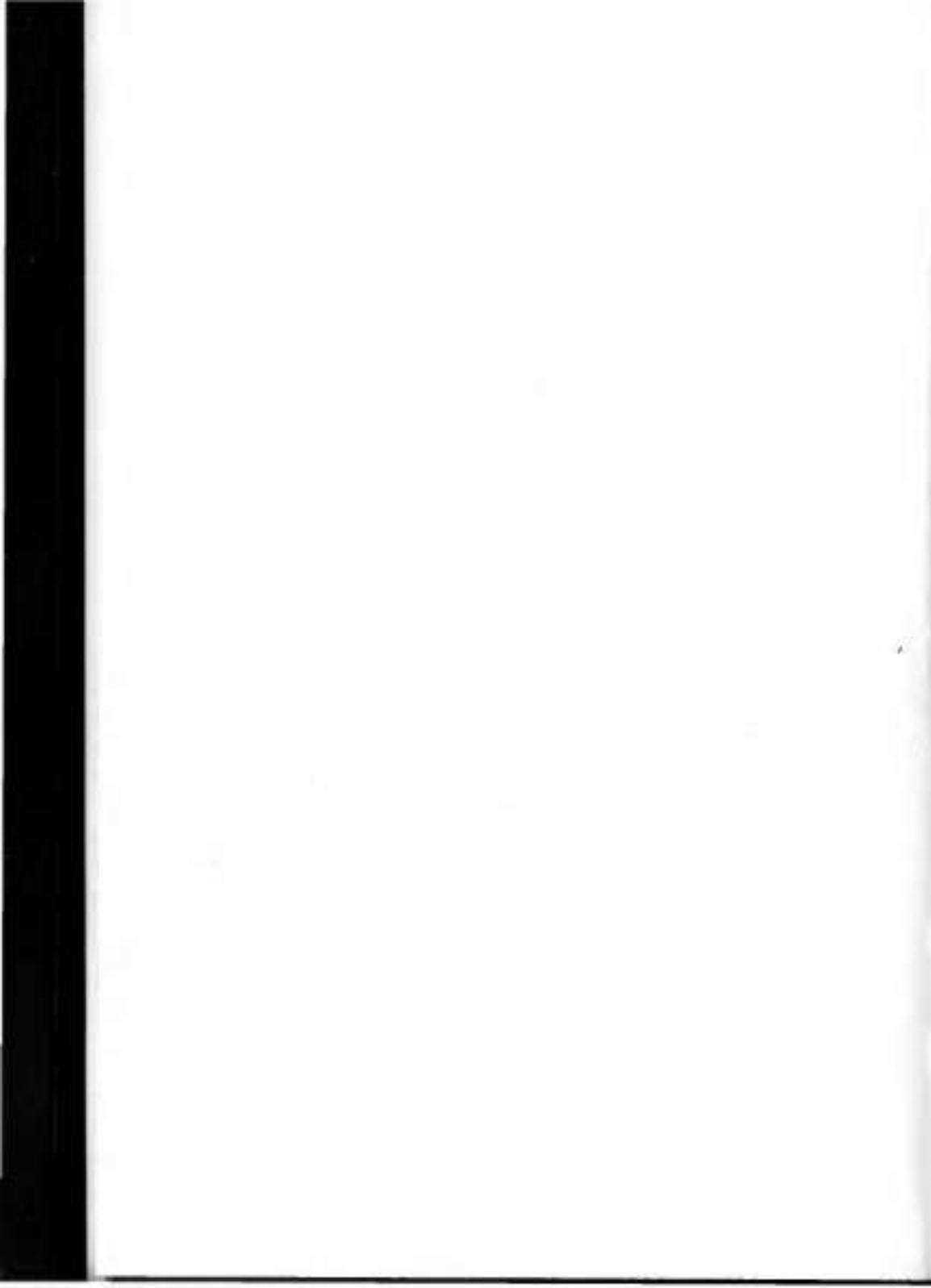


В. Р. ДУЛАТ - АЛЕЕВ

ТАТАРСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА





Министерство культуры Республики Татарстан
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)
им. Н. Г. ЖИГАНОВА

В. Р. Дулат-Алеев

ТАТАРСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНИК

*Для музыкальных училищ
и детских музыкальных школ*

КАЗАНЬ 2007

УДК 78
ББК 85.3
Д81

*Учебник издан по заказу
Министерства культуры
Республики Татарстан*

*Исследовательская работа по разделу
«Музыка татарских композиторов» выполнена
при поддержке Академии наук Республики Татарстан*

Рецензенты:

КАФЕДРА ТАТАРСКОЙ МУЗЫКИ Казанской государственной
консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова

ЮНУСОВА В. Н., доктор искусствоведения, профессор Московской
государственной консерватории им. П. И. Чайковского;

ФАЙЗУЛAEBA M. П., кандидат искусствоведения, профессор, заве-
дующая кафедрой этнохудожественного творчества Казанского
государственного университета культуры и искусства

ПРЕДИСЛОВИЕ

В истории каждого народа есть музыкальная «страница». Без музыки трудно представить жизнь человека. Люди всегда, с давних времен, радовались и грустили, трудились и отдыхали с музыкой. Чем разнообразнее становилась жизнь людей, тем разнообразнее становилось и музыкальное искусство.

В наше время музыка звучит повсюду. Благодаря современной звукозаписи и аудиотехнике мы можем послушать любую музыку: серьезную и развлекательную, старинную и современную, песни разных народов и произведения композиторов разных стран.

В огромном мире музыкального искусства таится множество богатств, которые могут стать вашими, если вы научитесь подбирать свой «ключик» к музыкальным стилям и музыкальным сочинениям. В каждой мелодии, песне, танце, инструментальной пьесе, симфонии, опере заключена частичка

жизни, какое-то настроение, какая-то важная для всех мысль. И любой человек обязательно найдет в этом мире звуков, среди мелодий, ритмов, музыкальных произведений «свою музыку», которая поддержит и в радости, и в печали.

Прослушать всю мировую музыкальную литературу невозможно, не хватит времени. Поэтому надо выбирать, что слушать. Обязательно надо знать музыку своей Родины, ведь в ней отражается душа народа, его история и современная жизнь. Надо поддерживать традиции своего народа, в которых запечатлена жизненная мудрость предков. Значительной частью народных традиций является музыкальный фольклор.

Очень важно понимать традиции других народов. Знания помогут увидеть мир более интересным и многогранным, оценить по достоинству богатства мировой культуры. Изучая музыку, мы делаем большой шаг на пути приобретения знаний о человеке и об истории разных народов.

Музыку нельзя изучить только по книге. Все образцы музыкальной литературы, с которыми вы будете знакомиться на уроках, обязательно надо слушать, потому что словами нельзя передать то, что заключено в музыке. Музыка – это особый непередаваемый язык.

Музыка давно стала одним из самых любимых средств общения между народами. Она стала искусством, объединяющим людей.

Учебник, который вы держите в руках, предназначен для изучения татарской музыкальной литературы как по про-

грамме детской музыкальной школы, так и по программе музыкального училища. На уроках татарской музыкальной литературы изучаются традиционная музыка и произведения композиторов. Объем изучаемого материала, представленного в учебнике, будет определяться преподавателями в соответствии с учебной программой.

Хочется пожелать юным музыкантам ярких впечатлений при знакомстве с интересным и поэтически-красивым миром татарской музыки. И конечно, хочется пожелать успехов на уроках татарской музыкальной литературы.

ТАТАРСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ДӘҮЛӘТ ГИМНЫ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

Государственный гимн Республики Татарстан был утвержден Верховным Советом Республики Татарстан в 1993 году.

В основу гимна положена музыка патриотической песни композитора Руслема Яхина «Туган ягым» («Родной край»).



Часть первая

**ТАТАРСКАЯ
ТРАДИЦИОННАЯ
МУЗЫКА**



ОСОБЕННОСТИ ТАТАРСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Традиционное искусство в современном мире

В современном мире народы все больше сближаются друг с другом. Жизнь разных народов во многом стала похожей: у всех есть интернет и спутниковое телевидение, все пользуются электроникой и автомобилями, все смотрят кинофильмы и видеоклипы, слушают популярную музыку и т. д. Современность способствует взаимовлиянию и сближению культур разных народов. Но все-таки каждый народ сохраняет свой неповторимый облик. Сохраняет благодаря национальным традициям.

Традиции – это обычаи, правила, знания, существующие с давних времен и передаваемые из поколения в поколение. Традиции живут много веков и позволяют узнать и по-

нять далекое прошлое. Все народы берегут свои традиции, используют их богатства для развития современной национальной культуры.

Традиционное искусство — это сохранившиеся с давних времен легенды и сказки, песни и танцы, декоративные украшения и костюмы, предметы домашнего быта и многое другое. К традиционному искусству относится не только то, что создано в давние времена, но и то, что создается в наше время по сохранившимся от предыдущих поколений образцам.

Песни и танцы есть в традиционном искусстве всех народов, ведь музыка издавна сопровождала жизнь людей. По песням и танцам можно изучать не только народный быт, но и историю народа.



Традиционная музыка бывает *народной* и *профессиональной*.

Народная музыка сочиняется любителями музыки «по настроению». Она исполняется для знакомых или просто для себя. Профессиональная традиционная музыка — это сложное искусство, которым владеют только специально обученные исполнители. Такие исполнители выступают перед публикой как артисты.

Профессиональная традиционная музыка занимает почетное место в восточных культурах. Она сохранилась до наших дней у народов Азии и Африки, например, в арабских странах, Турции, Индии, Японии, Китае, Индонезии.

Профессиональная традиционная музыка не записывается нотами. Секреты музыкального мастерства передаются от учителя ученику с помощью многолетних практических занятий. Эта музыка основывается на правилах, которые кристаллизовались на протяжении столетий; она требует особого мастерства от музыкантов-исполнителей. Не случайно некоторые виды профессиональной традиционной музыки в наше время называют *классическим искусством Востока*. Это, например:

м у г а́ м (мако́м) – искусство вокально-инструментального музицирования, распространенное в мусульманских странах Ближнего Востока и Средней Азии, Турции и Азербайджане;

р а́ г а – искусство вокально-инструментального музицирования, распространенное у народов Индии;

г а г а́ к у – японская инструментальная музыка;

г а м е л а́ н – распространенный на островах Индонезии инструментальный ансамбль музыкантов-импровизаторов, в котором инструменты с точной высотой звука сочетаются с различными гонгами и колоколами.

Многие виды профессиональной традиционной музыки основаны на *импровизации*: музыканты во время исполнения знакомой слушателям музыки могут изменять какие-либо детали мелодии или ритма, сочинять новые элементы их развития прямо во время исполнения.

В XXI веке жизнь традиционного искусства продолжается, хотя ему нелегко противостоять современной массовой музыке.

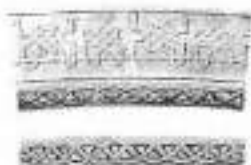
Традиционное искусство стало более редким, а значит, более ценным. Оно вызывает интерес: старинные легенды и сказки по-новому пересказываются современными писателями и кинорежиссерами; красивые традиционные обряды разных народов становятся образцом для подражания в современных шоу-представлениях; народные мелодии звучат в произведениях композиторов, в теле- и радиопрограммах, на концертных сценах.

Краткие исторические сведения о татарской традиционной музыке

У татарского народа многовековая история. В настоящее время татары – один из самых многочисленных народов тюркской группы, представители которого проживают во многих странах мира. Татары – второй по численности народ Российской Федерации. Республика Татарстан и ее столица – тысячелетний город Казань являются мировым центром татарской культуры.

Предки современных татар жили в древнем государстве Волжская Булгария, которое находилось в Среднем Поволжье и Прикамье – там, где сейчас расположена Республика Татарстан.

Волжская Булгария была государством высокой культуры. О красивых древних булгарских городах свидетельствуют архитектурные памятники, сохранившиеся до наших дней.



Детали орнамента
булгарской мечети
XIII века

До принятия ислама болгары были язычниками, то есть верили в множество богов, каждый из которых представлял какую-то часть природы. Люди верили в духов, в превращение человека в животное или птицу, в магических зверей – прародителей племени, среди которых самыми почитаемыми были крылатый барс и белый волк. Языческие традиции сохранились в народных преданиях и сказках о лесных и водных духах, о превращениях людей в птиц и зверей.

В конце IX века Волжская Булгария приняла ислам и присоединилась к мусульманской культуре, которая уже имела обширную географию. Став мусульманской страной, Волжская Булгария укрепила свои связи с арабским Востоком и Средней Азией. В этот период начался новый этап развития булгарской культуры и науки. Профессио-

нальное искусство и научные знания достигли высокого для своего времени уровня. Труды болгарских ученых, написанные на арабском языке, были известны во всем мусульманском мире. Булгарские научные трактаты есть в библиотеках Ирана, Турции, других стран Востока.

Значение ислама в жизни татарского народа со временем возрастало. Традиции ислама во многом определяли пути развития татарской культуры и в период Золотой Орды (XIII – XIV вв.), и в период Казанского ханства (XIV – XVI вв.), и после завоевания Казани, когда татары оказались в составе Русского государства. Ислам оказал сильное влияние на облик татарского традиционного искусства: поэзии, художественной каллиграфии, музыки.

В музеях нашей республики можно увидеть образцы старинного татарского традиционного искусства: ювелирные украшения, декоративные изделия, богато украшенные костюмы, художественные орнаменты, рукописные книги и многое другое. Труднее представить, какой была древнетатарская музыка, потому что в те времена музыку не записывали. Не только народное, но и профессиональное музыкальное искусство татар, как и многих других народов мусульманского востока, было устным, передавалось непосредственно от учителя ученику.

Некоторое представление о музыкальной культуре того времени можно почерпнуть из произведений древнетатарской литературы, например, из знаменитого сочинения великого поэта *Кул Гали* (Кол Гали) *«Сказание о Йусуфе»* (*«Кыйссаи Йосыф»*), написанного в 1236 году.

Интересные сведения о древнетатарской музыке можно получить из рукописей путешественников, посещавших наш край. В дневниках гостей с арабского Востока — *Ибн Фадлана*, *Ибн Хуакаля* (X век), *аль-Гарнати* (XII век), фламандского монаха *Вильгельма де Рубрука* (XIII век) говорится о музыкальных инструментах, об исполнении песен на ширах, о похоронных песнях-плачах, о религиозной музыке. Большое впечатление на гостей производила военная музыка болгар.

В городах можно было услышать ансамбли профессиональных музыкантов, которые выступали на дворцовых и городских праздниках.

Профессиональные и народные музыканты эпохи Волжской Булгарии, Золотой Орды и Казанского ханства играли на духовых, струнных и ударных инструментах. В старинных книгах упоминаются, например: *быргы*, *сорнай*, *накара* (разновидности трубы), *кобыз* и *гыйджик* (струнно-смычковые инструменты), *думбыра* (струнно-щипковый инструмент), *танбур* и *тыйбл* (барабаны), *курай* (разновидность флейты), *чан* (угловая арфа) и др.¹

Некоторые из этих старинных инструментов сохранялись в народном музыкальном быту татар вплоть до середины XX века, а курай до настоящего времени является одним из самых популярных татарских национальных инструментов.

¹ Некоторые из этих старинных названий уже давно вышли из обихода. Поэтому сведения об инструментах, значение того или иного названия, написание слова могут в современных публикациях отличаться, так как основаны на толковании различных старинных источников (в том числе на арабском и персидском языках). Старинная татарская инструментальная музыка нуждается в дальнейшем научном изучении.

مع از آنکه گستره و فزونی حق و کمالش بر بخت زمین گشت ماند و دلش
 از آسایش بی از ناز و کمالش که طبعش نیاید - بچشم و دهن - جهان در میان کشید و دهنش
 زمین آموخت و بشیر و بفرمود - زهر منی کایه اندر مشمار - فزونی گشت کوی او سر گذار



در شب جوانان خانه او در حق - بخواهاند در ناز و طبعش - و از جوانان درین مشعر
 بفرموده انگشت نکش عشق - سستی رنگینش - باز - سر او بکشش شود - سستی
 با این سستی ساقی و صوبیان درین نقاشی - با و با مال - در شرب و نال - و کوه
 او در دو نیمه ز جهان خوشش ای - و تو سر این مشعر - زبان - عری به کمال و در نال

Ансамбль дворцовых музыкантов
 «Пиршество Тимура (Тимурлана)»
 Средневековая персидская гравюра

Профессиональная музыка в эпоху Золотой Орды и Казанского ханства имела много общего с музыкальной культурой мусульманских стран Ближнего Востока и Средней Азии. У татар, как и у других мусульманских народов, не было композиторов, которые сочиняли музыку и записывали ее нотами. В мусульманских странах музыку *импровизировали*. Трудному искусству импровизации музыканты обучались с самого детства. Многие музыканты Казанского ханства учились в странах мусульманского Востока. Профессиональные музыканты обычно играли во дворцах. После падения Казанского ханства дворцовая музыкальная культура исчезла.

Из двух «ветвей» традиционной татарской музыки – *профессиональной и народной* – сохранилась только народная музыка.

Музыка всегда занимала важное место в жизни татарского народа. Песни сочинялись на все случаи жизни и для людей всех возрастов. Раньше любые стихи и даже книги было принято читать нараспев.

Богатейший татарский музыкальный фольклор сохранился в деревнях до настоящего времени, хотя многие напевы уже звучат по-другому, а к некоторым старинным напевам были сочинены новые слова.

Новое время наступило для татарской культуры в XIX веке: татарская культура помимо исламских традиций начала впитывать традиции русской и европейской культуры. Казань все больше становилась европейским городом.

В начале XX века появился татарский театр. Стало возможным услышать татарскую народную музыку в концертных

салонах и клубах. Татарские мелодии зазвучали в исполнении скрипки, мандолины, гармонии, а позже – фортепиано.

В деревнях по-прежнему пелись старые народные песни, а городская музыка быстро обновлялась. Татарские народные мелодии по традиции были одnogолосными, но в XX веке народные песни в городах все чаще стали исполнять с аккордовым аккомпанементом.

В первые десятилетия XX века в истории национальной музыки началась новая эпоха: музыку стали сочинять специально для концертного исполнения и записывать нотами – в татарской музыке появились композиторы.

Музыкальный фольклор и его изучение

■ Что такое фольклор

Слово «фольклор» (folklore) в переводе с английского означает «народное знание», «народная мудрость».

Ф о л ь к л о р – это *народное* традиционное искусство.

Иногда думают, что народная музыка возникает как бы сама по себе, что у нее нет автора. Это не так. Народная песня всегда кем-то сочинена, только автор остается неизвестным, потому что это не профессиональный музыкант, а крестьянин или ремесленник, или солдат, или влюбленный человек, которому захотелось в песне выразить свои мысли и чувства. Песня сочиняется, а потом передается от отца к сыну, от матери к дочери, и так на протяжении многих десятилетий и даже столетий.

Большинство народных песен, которые нам известны, сочинены в те времена, когда народы были больше отделены друг от друга и в их жизни и культуре сильнее проявлялись отличия, присущие только этому народу. Поэтому национальные особенности фольклорных мелодий довольно легко определить. А поскольку фольклор не просто искусство, а часть самой жизни народа, то в нем отражаются все особенности народной жизни и национальной истории.

Великий татарский поэт Габдулла Тукай так писал о народной песне:

«Народные песни – это самое дорогое и ценное наследие наших предков. Да, это дорогое наследие, ценное наследие! Булгарские города с их оригинальной архитектурой и булгарские деревни исчезли без следа, разрушились, будто их и не было. А наше драгоценное наследство – народные песни – и пушки не разбили, и стрелы не пронзили. Пережив многие беды и напасти, они вопреки всем невзгодам сохранились в памяти народа! Они живут и здравствуют, они всегда будут звучать.

Народные песни дороже жемчугов и рубинов – и потому их надо беречь, мать. Надо стараться не растерять их. Надо помнить о том, что народные песни – никогда не тускнеющее, чистое и прозрачное зеркало народной души. Это особенное, волшебное зеркало. Потому что какую бы народную песню мы ни взяли, при тонком исследовании и изучении она, без сомнения, раскроет перед нами душу народа, расскажет о его чаяниях, поведает думы и мысли»¹.

¹ Тукай Г. Избранное: В 2 т. Казань, 1960–1961. Т. 2: Публицистика, критика, фельетоны, автобиографические очерки и заметки, избранные письма. 1961, С. 8.

■ Как изучают фольклор

Раньше народные песни никто не записывал, они сохранялись в памяти людей. А сейчас можно взять сборник татарских народных песен и выучить песню по нотам. Это стало возможным благодаря деятельности ученых, которые собирают народные песни. Таких ученых раньше называли музыкантами-этнографами или «фольклористами», а науку, изучающую музыкальный фольклор, — музыкальной этнографией. Сейчас существует специальная наука — *этномузыкалогия*, которая изучает традиционную музыку народов мира.

В настоящее время во многих странах есть научные институты по исследованию народного творчества. Люди понимают, что фольклор — это национальное богатство, поэтому тщательно изучают его и стараются сохранить для будущих поколений.

Собирать народные песни непросто, но очень интересно: в какой-либо район отправляется экспедиция, ее участники встречаются с жителями деревень и сел, сохранившими в своей памяти



Запись напева на магнитофон
во время фольклорной экспедиции

народные песни, записывают пение или игру народного исполнителя на магнитофон, а потом «расшифровывают» напев нотами. Раньше, когда не было звукозаписывающей техники, приходилось записывать ноты сразу, как диктант на уроке сольфеджно.

Самые древние из сохранившихся записей татарских песен относятся к XI веку. Правда, тогда были записаны только слова без мелодий. Первые же записи мелодий были сделаны лишь в XIX веке русскими этнографами В. Мошковым и С. Рыбаковым.

В настоящее время издано множество сборников татарских народных напевов. Эти народные напевы собрали и «расшифровали» *Султан Габяши, Мансур Музафаров, Джаудат Файзи, Александр Ключарев, Загид Хабибуллин, Азгар Абдуллин, Махмуд Нигмедзянов, Земфира Сайдашева* и другие исследователи татарского музыкального фольклора.

Особенности татарских народных мелодий

■ Пентатоника

Слово «пентатоника» происходит от греческих слов «пенте» («пять») и «тонос» («звук»). **П е н т а т о н и к а** — это лад из пяти ступеней.

Если между звуками нет полутонов, пентатоника называется *ангемитонной* (бесполутоновой). Основой татарских народных мелодий является *ангемитонная пентатоника*.

Звукоряд ангемитонной пентатоники – один из древнейших в мире. На нем основана традиционная музыка многих народов: татарская, башкирская, марийская, чувашская, китайская, корейская, японская; музыка некоторых народов Северной Африки, Индии, Латинской Америки, европейских островов (шотландская, ирландская, корсиканская). Встречается пентатоника и в древних русских напевах.

■ Долгое время пентатонику называли «китайской гаммой», потому что Китай – самая большая в мире «страна пентатоники». Но пентатоника по-своему звучит в музыке каждого народа. По музыкальным особенностям мелодий можно отличить их национальную принадлежность.

Например, японская традиционная инструментальная музыка *гайаку* тоже может быть основана на пентатонике, но японская мелодия не похожа на татарскую, хотя и строится на пентатонном звукоряде *ми – фа-диез – ля – си – ре*:

1



Иначе звучит китайская мелодия, основанная на пентатонном звукоряде *фа – соль – ля – до – ре*:

2



В татарской музыке чаще всего используются четыре вида звукорядов ангемитонной пентатоники:



Звукоряды 1 и 2 в объеме *большой сексты* принято считать более «светлыми», «мажорными».

Звукоряды 3 и 4 в объеме *малой септими* принято считать более «сумрачными», «минорными».

Пентатонный лад, как и другие лады, содержит устойчивые и неустойчивые звуки, которые связаны друг с другом *ладовыми тяготениями* (соседние звуки, звуки кварто-квинтового соотношения).

Например, татарский «Свадебный напев» («Туй көе») основан на звукоряде *соль – ля – до – ре – ми*:



В первой части напева опорный звук мелодии — *ре*, во второй части более основательный и наиболее устойчивый звук — *соль*, которым заканчивается весь напев:

3



Окончания фраз напева нередко связаны кварто-квинтовым соотношением тонов (подобным соотношению тоники и доминанты). Характерной чертой многих татарских мелодий является трехкратный повтор устойчивого звука в конце напева.

■ Ангемитонные попевки

В пентатонных татарских мелодиях есть часто встречающиеся мелодические обороты из трех, четырех, пяти звуков — *попевки*.

В звукорядах, на которых строятся татарские мелодии, не обязательно должно быть ровно пять звуков. Бывают напевы, в которых всего три звука, как, например, в этом свадебном плаче:

4



В основе этой мелодии ангемитонная попевка из трех звуков в объеме кварты – *большая секунда* и *малая терция* в нисходящем движении: 

При восходящем движении наоборот – *малая терция*, а затем *большая секунда*: 

Это одна из наиболее часто используемых попевок в татарских народных песнях.

► Найдите эту попевку в нотных примерах № 3, 4, 5а.

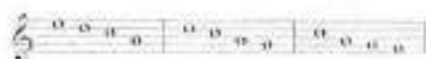
■ Попевка из трех звуков называется *трихорд*, из четырех звуков – *тетрахорд*, из пяти – *пентакхорд*

Часто в народных песнях используется и другая ангемитонная попевка из трех звуков (трихорд) в объеме кварты. Она похожа на приведенную выше, как зеркальное отражение: при восходящем движении сначала *большая секунда*, потом *малая терция*: 

При нисходящем движении сначала *малая терция*, затем *большая секунда*: 

► Найдите эту попевку-трихорд в нотных примерах № 3, 5а, 6а, 12.

В народных песнях часто используются попевки из четырех звуков. Нередко в конце фразы можно встретить нисходящие четырехзвучные попевки (тетрахорды) в объеме квинты:



► Найдите эти попевки-тетрахорды в нотных примерах № 5а, 6а, 26, 27.

В восходящем движении такие четырехзвучные попевки (тетрахорды) используются обычно в начале или в середине фразы:



► Найдите эти попевки в нотных примерах № 5а, 8, 9, 11, 29.

В народных песнях много и других вариантов бесполутоновых попевок. Попевки – как детали конструктора или мозаики. Из них можно «построить» множество разных красивых мелодий. Они являются основой для мелодической импровизации в пентатонном ладу.

■ Распев слогов. Мелодический орнамент

Важной особенностью татарских мелодий является *орнаментика* – своеобразный мелодический «узор», который возникает благодаря разнообразным приемам распева слогов (в вокальных мелодиях) или обыгрывания тонов лада (в инструментальных мелодиях). Распевы слогов могут быть ритмически простыми двузвучными (в скорых песнях – *кыска кой*), а могут быть ритмически сложными многозвучными (в протяжных песнях – *озың кой*).

Попробуйте спеть:

5



Основа мелодии – ангемитонная пентатоника, текст на татарском языке, но песня все равно звучит как-то «не по-татарски», словно чего-то в ней не хватает. А теперь спойте так:

5а



Тәрәзәне ачып куеп,
Кемгә кулмәк кисәсәң?
Кара кашым, карлыгачым,
Кем бәх(е)теңә үсәсәң?

Широко открыв окно,
Кому кроншь ты рубашку?
Чернобровая ласточка моя,
Кому растешь ты на счастье?

Добавились самые простые распевы слогов, и сразу же изменился интонационный строй напева: мелодия стала не только более интересной, но и более соответствующей «мелодичности» татарского языка.

Распев слогов придает татарским мелодиям особую красоту и выразительность. Когда на один слог приходится не одна нота, а две, три, четыре и даже больше, то мелодия становится словно кружевная. Такое «украшение» мелодии можно сравнить с орнаментом, который широко распространен в изобразительном искусстве татар и многих других народов Востока.

В музыке тоже может быть свой «орнамент» – распевные украшения опорных звуков мелодии.

В песнях с четким ритмом распев слогов возникает внутри ритмической длительности, на которую произносится слог.

► Спойте народную песню «Сания апа» без распевов внутри ритмических длительностей, а затем с распевом слогов внутри ритмических длительностей:

6



6а



Сания (а)па суга бара,
Матур итеп су апа;
Кунелларем тира-зара,
Ни буляр тора-бара?

Сания апа идет за водой,
Набирает воду – залюбуешься,
Душа моя волнуется,
Что же будет дальше?

Кроме распева слога на две ноты ( или ), возможно украшение опорного звука мелизмами.

■ Понятие *мелизма* используется в европейской музыке и объединяет различные приемы обыгрывания звука: мордент, фюрилла, группетто, трель.

Приемы украшения звука, используемые в татарской музыке, похожи на мелизмы. Обратите внимание, что в украшении участвуют только те звуки, которые входят в пентатонный звукоряд данного напева. Если звукоряд , то запись  будет соответствовать звучанию , а не , как, например, при исполнении музыки Баха.

Благодаря различным «украшениям» мелодии, которые импровизируются певцом, напев народной песни при каждом исполнении может звучать немного по-новому.

Сравните варианты исполнения известной народной песни «Галиябану», которые различны по мелодическому орнаменту:

7



7а



Таң әтәчләре кычкыра,
Әллә таң ата микән?
Тәразадан карап калды,
Галиябану, сылуым иркәм,
Әллә араты микән?

Билемдәге ал билбавым
Тормый кыстырган жирдә,
Үзе чакыра, үзе кача,
Галиябану, сылуым иркәм,
Чыкмый сызгырган жиргә.

Читән ала чыккан чакта
Бурәнгә абындым.
Минуты ай, сагате ел,
Галиябану, сылуым иркәм,
Шулкадарле сагындым.

Запели утренние петухи,
Значит, скоро рассвет?
Проводила взглядом из окна
Галиябану милая, красавица моя.
Значит, любит она меня?

Кушаком красивым алым
Талию перевязал.
Позвала меня сама же,
Галиябану милая, красавица моя,
Но не вышла на свиданье.

Пробираясь за ограду,
Споткнулся я о бревно.
Минута кажется месяцем, час — годом,
Галиябану милая, красавица моя,
Так тоскую по тебе.



В татарских народных песнях сочетаются и длинные многозвучные распевы слогов, и короткие «мелизмы»:



Наиболее развитая, богатая орнаментика, возникающая благодаря распеву слогов и мелизматике, используется в протяжных песнях (озын кой):



Вопросы и задания

1. Что означают понятия «традиция», «традиционное искусство»?
2. Что такое импровизация в музыке?
3. Что такое *мугам, рига, гасак, замелан*?
4. Когда Волжская Булгария приняла ислам?
5. В каком веке написано произведение «Кыйссан Йосыф»?

Кто его автор?

6. Какие музыкальные инструменты звучали в эпоху Золотой Орды и Казанского ханства?

7. Что означают понятия «фольклор», «музыкальная этнография», «этномузыкология»?

8. Как собирают народные песни?

9. Что такое пентатоника? Что такое антемптонная пентатоника?

10. Музыка каких народов основана на пентатонике?

11. Что такое звукоряд, устойчивый звук?

12. Что такое мелодический орнамент (орнаментика)?

13. Какие мелизмы вы знаете? Назовите и сыграйте.

14. Приведите примеры распева слогов в татарских напевах.

► Петь четыре вида звукорядов пентатоники в восходящем движении от разных звуков.

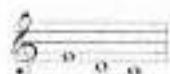
► Петь от разных звуков попевки в восходящем и нисходящем движении:



► Петь, заполняя бесполутоновыми попевками в восходящем и нисходящем движении:

- кварту *ре* – *соль* (заполнение трихордом);
- квинту *до* – *соль* (заполнение тетрахордами);
- малую сексту *ля* – *фа* (заполнение тетрахордом);
- большую сексту *до* – *ля* (заполнение пентахордом).

► Спойте стихи из детской игры «Сабан туе». Для досочинения напева используйте попевку из трех звуков:



Безуи_май_биз_уй_май_биз, як_ты_вен_кентуй_май_биз.



Са_бан_ту_е_ гор_лал_торсын, би_и_без_де_жаралыйбыз.

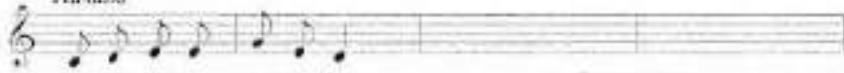
► Спойте стихотворение Наки Исавбета:

Ал чәчәк ата гәлем,
Гәл чәчәк ата гәлем,
Ал чәчәкләргә күмелеп
Яшәсен туган илем.

Для досочинения напева используйте попевку из четырех звуков.



Начало



Ал ча_чәк_а_ ж_та_гә_лем...

Окончание



...ту_ ган_и_лем

Цветет алый мой цветок,
Словно роза мой цветок,
В алых цветах утопая,
Пусть процветает мой родной край.

Прочитайте это же стихотворение нараспев с другим вариантом напева, используя полный пентатонный звукоряд:



► Определите звукоряд пентатоники в татарских мелодиях, приведенных в нотных примерах № 2–5.

► Выучите наизусть народную песню «Галиябану» (два варианта исполнения напева).

► Сочините мелодический орнамент по предлагаемой ритмической схеме распева долгой длительности:



СТИХИ НАРАСПЕВ

Традиция чтения стихов нараспев живет в татарской культуре с давних времен. Эта традиция запечатлена в народных выражениях «*көйлән эйту*» — напевное сказывание, «*көйлән уку*» — напевное чтение.

При чтении стихов нараспев возникает мелодия («*көй*»¹). С помощью мелодии сказываются *баиты*, читаются *мунд-жаты* (как отдельные, так и из книжных сборников), напеваются *такмаки*.

Баиты (Бәетләр)

Б а и т (*бәет*) — древний жанр татарского музыкально-поэтического творчества. Слово «баит» родственно используемому в арабско-персидском стихосложении понятию «бейт», означающему поэтическую строфу из двух строк. Строфа у старинных баитов состоит из двух строк. В более позднее время в баитах стали встречаться и четырехстрочные строфы.

По многим признакам баит относится к роду искусства, который носит название *эпос*. Основная задача эпического произведения — это рассказ, повествование о каких-либо событиях. Эпическое повествование развивается очень медленно, с множеством подробностей. В баитах, как и во всех эпических сочинениях, повествование о событиях прошлого ведется от лица рассказчика.

¹ «Көй» (тат.) — напев, мелодия, мотив; слово «көй» используется также в значении «песня».

Есть также байты, которые относятся к роду искусства, носящему название *лирика*. Лирическое произведение посвящено выражению чувств, излагается от первого лица.

Баит существует в фольклоре многих тюркских народов. В татарском народном творчестве этот лироэпический жанр получил распространение с XIV–XV веков и вплоть до настоящего времени занимает важное место в национальной художественной традиции.

В народе говорят *«бәет әйтү»* («сказывать байт»). Народное выражение указывает, что в этом жанре основой является повествование, а мелодия только помогает рассказу. В байтах длинные тексты, иногда до 500 строф. На одну мелодию можно «сказывать» разные стихи. И наоборот, один и тот же «рассказ» может иметь разные варианты напева. Исполняются байты обычно неторопливо, хотя существуют также байты, исполняемые в скором темпе.

События, о которых повествуется в байтах, могут быть историческими, семейно-бытовыми и даже фантастическими. Главное — они должны надолго запомниться людям.

■ «Сак-Сою»

Баит «Сак-Сою» — один из самых популярных и широко распространенных байтов. Его до сих пор исполняют не только в Среднем Поволжье, но и в татарских селах Урала и Сибири.

Это легенда о двух братьях-близнецах, которые за непослушание были прокляты своей матерью и превратились в птиц. Легенду о Саке и Соке в народе рассказывают, используя разные варианты стихов и несколько разных напевов.

Для исполнения этого банта могут использоваться довольно простые мелодии. Например:

10



11



Некоторые исполнители используют мелодии с более сложным ритмом.

♪ Вариант банта «Сак-Сок» приведен в нотном приложении, № 1.

Старинная легенда об отношениях детей и родителей так долго живет в памяти народа потому, что в ней отражена вечная проблема конфликта поколений. Рассказывая об этом в разных вариантах банта, их исполнители напоминают о необходимости взаимопонимания между представителями разных поколений как в семье, так и в обществе.

► Прочитайте бант «Сак-Сок» вместе с родителями.

■ «Рус-француз сугышы бәете» («Баит о русско-французской войне»)

Война — это такое событие в жизни народа, которое запоминается надолго. В 1812 году в Россию вторглась армия французского императора Наполеона. В русской армии было много солдат-татар, которые храбро сражались с захватчиками. И поэтому война 1812 года нашла отражение в баите.

«Рус-француз сугышы бәете» сложен участником войны, который все видел своими глазами и в поэтической форме передал подробности боевого похода. Баит сочинен уже после победы, когда ликование переполняло сердца воинов-победителей. Поэтому исполняется он оживленно, в быстром темпе. Мелодия баита не сложная и очень энергичная. Ритмически четкие, интонационно простые повторяющиеся мелодические фразы напоминают отзвуки военного марша, являются своеобразным «эхом» стремительного ритма сражений.

12



Бисмилла әйтеп башладым бу бәетнең башларың,
Француз белән сугышып, күпне күрде башларым.

Мендем тауның башына, атым яздым ташына,
Бу француз азган икан үзенң гәзиз башына.

Французлар күлеп кәргән Мәскәү дигән кәләгә,
Безнең гаскәр килгәчтен, алар качты далага.

Армияне жыйдырып, сайлап-сайлап алдылар,
Без сугышка кеганда, куанышып калдылар.

Дүрт-биш кердек сугышка, каннар билядин актылар,
Сугышларны бетергач, безгә медаль тактылар.

Французның атлары бары да ефәк тышаулы,
Французның солдатлары офицерга ошаулы.

Наполеонга тәхет кирәк, үз жиренә сыймаган,
Без Мәскәүгә кегәчтен, ул да үзен сынаган.

Французның илләре, түгәрәк икән күлләре,
Французларны куганда үттек без күп илләрне.

Мәскәүгә дә кердек без, Наполеонны күрдек без,
Французларны жингәндә жыр жимереп йөрдөк без.

Французны кудык без, үз иленә сөрдөк без,
Французларны куганда күп суларны йөздөк без.

Наполеонның эшләпәсе канга тапланган иде,
Без сугыштан кайтканда, илләр шатланган иде.

Бу бәетне язган чакта каләмнәр камыш иде,
Өйгә керсән, тышка чыксаң, шатлыкты тавыш иде.



С именем Аллаха начал я этот бант.
Воюя с французами, я многое повидал.

Поднялся я на вершину горы и написал на камне свое имя;
Эти французы расшумелись себе на беду.

Французы вошли в город Москву,
А когда пришли наши войска, они бежали в степь.

Собрали армию мы как на подбор.
Когда уходили мы на войну, то все вокруг ликовало.

Четыре-пять раз вступали мы в бой. Крови по пояс.
Когда закончилась битва, нам на грудь повесили медали.

У французов кони стреножены шелковыми путами;
У французов и солдаты одеты, как офицеры.

Наполеону нужен престол. Ему, видно, тесно на своей земле.
Когда мы вступили в Москву, он нашу силу испытал на себе.

На французской земле озера круглые.
Когда гнали французов, мы прошли через многие страны.

И в Москве были мы, и Наполеона видели мы.
И с победой прошли мы по всей земле.

И французов видели мы, и в их стране были мы.
Когда их гнали, мы переплыли много рек.

У Наполеона шляпа запятнана кровью.
Когда мы шли с войны, ликовала страна.

Когда я писал этот баит, перья у меня были камышовые.
И в домах, и на улице — всюду радостные голоса.

■ «Суга баткан Гайшэ баете» («Баит об утонувшей Гайше»)

«Суга баткан Гайшэ баете» — очень красивый и необычный баит. В нем несчастная девушка рассказывает о своих переживаниях, о своей трагической гибели. Особенно сильное впечатление в этом рассказе производит то, что он звучит «из другого мира», из уст ушедшей из жизни девушки. Это как бы посмертное послание родным и близким, всем оставшимся жить на этом свете.

С содержанием этого баита связана и его мелодия — красивая, распевная и очень печальная. В мелодии используются распевы слогов и мелизматика, помогающие выразить грустное настроение.



Өткәй мине көчләп бирде
Калын корсак бер байга;
Сөйгәнәмә чыгалмагач,
Башым салдым кайгыга.

Отец меня выдал насильно
За толстобрюхого богача;
Не смогла выйти за любимого,
Все теперь в муках и страданиях.

Чәршәмбе көн иртә торып,
Чәчләремне тарадым.
Үземне үзем бер күрим дип
Көзгә алып карадым.

В среду рано утром
Расчесала я волосы.
Чтобы увидеть облик свой,
Посмотрела в зеркало.

Чылак тотып суга бардым,
Елгадан су алырга,
Тормышымнан ямь тапмагач
Суга төштем батарга.

С ведрами пошла за водой,
Зачерпнула воды из реки.
Не найдя радости в жизни,
Пошла к реке утопиться.

Иңемдәге камзулымны *
Салып әлдем казыкка.
Зифа буюм үскән икән,
Балыкларга азыкка.

Камзол, что был на мне,
Сняла и повесила на сук.
Моему стройному стану
Суждено быть пищей для рыб.

Җәзиз башым эрәм будды,
Уңжиденче яшемдә.
Мәңге булып үкенечем
Ятсам да тар кабердә.

Головушка моя зря пропала,
Когда мне шел семнадцатый год.
Будет вечно со мной мое раскаяние,
Хотя буду лежать я в тесной могиле.

Баит о Гайше – это не только *эпос* (рассказ о событиях прошлого от лица рассказчика), но и *лирика* (выражение чувств от первого лица). Поэтому напев баита о Гайше похож на мелодию *песни*, которая является лирическим жанром.

■ «Карьят-батыр»

В эпосе разных народов есть много рассказов о героях, обладающих необычайной силой, смелостью, ловкостью, удалью, удивляющих всех своими подвигами. О таком герое рассказывает в баите сибирских татар «*Карьят-батыр*». В мелодии этого баита используется переменный размер.

14



Дингезнен камышында кабан ятыр,
Шу кабанны атып алды
Карьят батыр, Карьят батыр.

Ике батман санай утын иңгә асып,
Ат уйынып Карьят батыр аудан кайтыр,
Аудан кайтыр.

Тутыйны тотмага ла сфәк кирәк,
Арсланны ауларга йөрәк кирәк
Йөрәк кирәк.

Арсланны бер аутда яра ярган
Карьяттай бу донъяда батыр сирәк,
Батыр сирәк.



В морских камышах притаился кабан.
Этого кабана прикончил выстрелом
Карьят-батыр,
Карьят-батыр.

С двумя батманами стрел на плечах
Карьят на коне лихо возвращается с охоты,
Возвращается с охоты.

Павлина поймать — нужны шелковые нити.
На льва охотиться — нужно смелое сердце,
Смелое сердце.

Таких смелых, как Карьят, одним выстрелом
Убивающих льва, редко встретишь.
Редко встретишь.



Баиты бытуют как в устной, так и в письменной форме. Тексты баитов нередко записываются, поскольку бывают очень длинными. В отличие от поэтического текста, напев всегда исполняется по памяти. Мастеров чтения баитов в народе называют *«бэетче»*. Исполнители баитов — это, как правило, представители старшего поколения.

Содержание баитов разнообразно. Это события истории, семейно-бытовые драмы, легендарно-фантастические сказания и даже народный юмор. Баиты составляют своеобразную музыкально-поэтическую летопись жизни народа, которая не прерывается до сих пор — в наше время появляются новые баиты, повествующие о событиях современности.

Известные нам мелодии баитов очень хорошо помогают поэтическому повествованию. Не случайно народ сохранил именно эти напевы, чтобы с их помощью рассказывать о событиях жизни.

Мунаджаты (Монэжэтлэр)

Слово «мунаджат» арабско-персидского происхождения. Мунаджатом на мусульманском Востоке называют напевное стихотворение, в котором с мольбой обращаются к Богу. Мунаджатами также называются религиозный гимн, тайная молитва, тайная беседа. В арабских странах мунаджат используется в религиозных гимнах, исполняемых в день рождения пророка Мухаммада.

В татарскую культуру слово «монэжэт» вошло более тысячи лет назад вместе с исламом и арабско-персидской книжной традицией. В татарском фольклоре мунаджат понимается как особый музыкально-поэтический жанр — *читаемое нараспев стихотворение*, имеющее характер монолога-размышления, монолога-жалобы, сокровенного признания, обращения к Богу.

Бывают мунаджаты жизнеутверждающего характера, передающие оптимистическое настроение — это, в первую очередь, славление Бога, Пророка, мироздания. Но чаще у мунаджатов поучительное содержание, в них нередко звучат наставления молодому поколению, они призывают задуматься над проблемами нашей жизни.

Этот жанр популярен, в большей степени, среди людей образованных, умудренных жизненным опытом. Не случайно мунаджаты чаще всего исполняются людьми пожилого возраста, в основном женщинами, чью жизнь не обошла стороной беда и трудности.

■ «Ата-ана үпкэсе» («Жалобы родителей»)

В мунаджете «Ата-ана үпкэсе» говорится об отношениях разных поколений – детей и родителей. Дети вырастают и забывают о родителях, не думают о них, как будто они больше не нужны.

Автор мунаджата использует в тексте *метафору* – образно-поэтическое сравнение. Собирая урожай на картофельном поле, никто не вспомнит про посаженную старую картофелину, из которой получилось целое ведро новой картошки: соберут даже мелочь, но оставят ту, что была «прародительницей». Так складывается порой и в жизни: забыты родители подросшими детьми, и неоткуда старикам ждать помощи. Метафора со старой картофелиной понятна любому человеку.

Балаларга, үсеп житкэч,
Ата-ана кирэк булмый;
Кирэкмэгэн дигэн төслө,
Бер мисал бар менә шундый:

Бэрәңгеге утыртыбыз,
Бер бэрәңге – ава була;
Шул бер бэрәңге-анадин
Бэрәңге чиләк тула.

Бэрәңге катыганда
Бик вакларын да чүпкәбез;
Теге бэрәңге анасын
Арасына да хергмибез.

Шулай ител ат[а]-аналар
Кирәкмәскә чыгып кала;
Карыйланган-зәгыйфләнгән,
Алар кайдан ярдам таба?



Мунаджат «Ата-ана үпкәсе», как и многие другие мунаджаты, основан на арузной метроритмической формуле.

В исполнении этого мунаджата-жалобы используется особый выразительный прием – нисходящее глиссандо в конце мелодической фразы¹. Это напоминает скорбный вздох человека, у которого тяжело на душе. В древнетатарском фольклоре такой прием часто использовался в жанре плача.



■ «Аяз жилләр» («Светлые ветры»)

Существует много «ностальгических» мунаджатов, в которых говорится о разлуке с родиной, с родными и близкими. В мунаджате «Аяз жилләр» звучит обращение к ветру, разгоняющему тучи, с просьбой донести привет до родных и близких, оставшихся на родине.

Мелодия мунаджата основана на арузной метроритмической формуле (с распевами слогов):

¹ В нотной записи глиссандо обозначено двойной дугообразной линией, нота в скобках – приблизительная граница глиссандо.



Аяз жыллар, исар булсан,
Бенең илгә житәр булсан,
Туганнарны күрер булсан,
Салам әйткел безләре(е)дин.

Когда подуешь ты, светлый ветер,
И долетишь до родимой сторонки,
Увидишь родных и близких –
Передай привет от нас.



Налевные народные стихотворения-мунаджаты часто бывают небольшими, но они всегда искренние и мудрые.

Разнообразная религиозно-философская и лирико-психологическая тематика мунаджатов определяет важное место этого жанра в национальной художественной традиции.

Мунаджаты принадлежат и устной народной практике, и книжной письменной культуре. Наряду с народными текстами бытуют также авторские мунаджаты, чаще всего заимствованные из известных книг. Такие старинные татарские книги как, например, «Бәдәвам» и «Бакырган китабы» являются сборниками мунаджатов.

Книжные напевы (Китап көйләре)

Много веков у татар существует *книжное пение*. Традиция чтения книг нараспев распространена в исламской культуре, которую отличает особое почтение к книжному слову. Книги средневековых авторов были широко распространены в быту татар. Среди этих популярных книг были произведения, принадлежавшие перу известных поэтов (например, Кул Гали), и анонимные сочинения (например, книга «Бадэвам» неизвестного автора). К книгам, как печатным, так и рукописным, в народе всегда относились с большим уважением и любовью. Фрагменты книг часто переписывались от руки для домашней библиотеки, специально для последующего чтения вслух нараспев. Для чтения фрагментов книги вслух существуют особые мелодии — *книжные напевы*.

В книге И. Нуруллина «Тукай» так описывается чтение книг нараспев в татарском сельском быту:



Исполнительница книжных напевов

«В татарских селах в редком доме не было на полке книг. Длинными зимними вечерами какая-нибудь старушка, поправляя едва держащиеся на ниточках очки, нараспев читала "Книгу о Юсуфе" или "Тахире и Зухре", каждую на свой мотив, а ее родичи и зашедшие на огонек соседи слушали, шмыгая носом и вытирая слезы»¹.

¹ Нуруллин И. Тукай / Авторизов. пер. с тат. Р. Фиша. М., 1977. С. 27. (Жизнь замечательных людей, вып. 5).

■ «Бәдәвам» («Бадавам»)

«Бәдәвам» — религиозно-воспитательная книга неизвестного автора. Крупнейший татарский ученый XIX века Шигабутдин Марджани указывал, что «Бәдәвам» является одним из древних текстов, известных с булгарских времен (однако существуют версии и о более позднем происхождении книги).

«Бадавам» состоит из четверостиший назидательного или религиозно-философского характера, не связанных общим сюжетом. В ней также содержится сатирическая оценка языческих верований. Каждое четверостишие книги заканчивается призывом постоянно повторять имя Бога: «*«Алла!» — дигел бәдәвам*» («Аллах!» — повторяй постоянно»). От повторяющейся строки произошло название книги.

Книга несколько столетий была очень популярна, изучалась в татарских школах-мектебах.

Один из несложных примеров напева для книги «Бадавам»:

17



Донъяны сөз куарсыз, күп малларны жыарсыз.
Барын куеп китәрсөз. «Алла!» — дигел бәдәвам.

Донъяны сөз куарсыз,
Күп малларны жыарсыз.
Барын куеп китәрсөз.
«Алла!» — дигел бәдәвам.

За миром вы гонитесь,
Много богатств собираете.
Все оставив, уйдете.
«Аллах!» — повторяй постоянно.

■ «Бакырган китабы» («Книга Бакыргана»)

Книга религиозно-воспитательного содержания, написанная в XII веке, состоящая из нескольких поэтических произведений, получила название «*Бакырган китабы*» по имени среднеазиатского поэта Сулеймана Бакыргани.

■ *Сулейман Бакыргани* (Сөләйман Бакыргани, ? – 1186) – поэт-суфий, произведения которого были широко распространены среди тюркомусульманских народов Средней Азии, Поволжья и Приуралья. Свои сочинения поэт писал на тюрки.

Книги Бакыргани до XX века были очень популярны среди татар, использовались в учебном процессе татарских медресе. Среди народных исполнителей книжные тексты распространялись не только в печатном, но и в рукописном виде. В рукописных вариантах могли возникать отдельные расхождения с текстом оригинала. В народе существовали и другие названия «Книги Бакыргана», происходящие от названия отдельных произведений Бакыргани. Например, «*Мәрхәм-сани китабы*» («Книга девы Марии») от произведения «Хазроти Мәрхәм»; «*Тәкый гәжәтә*» («Венок чудес») от произведения «Ахырзаман, яки Тәкый гәжәтә» («Конец света, или Венок чудес»).

В «Книгу Бакыргана» позднее включались и произведения других авторов, например *Ахыда Ясави* (Ясави, ? – 1166), *Кул Шарифа* (Колшәриф, ? – 1552).

Пример напева для «Книги Бакыргана», на который распевается стих из главы «*Ярты алма*» («Половина яблока»):

18

Кул_ны бир(е)де тот_ка_лый. А_як бир_де йөр(е)гә_ли,
ниг_мәт бир_де йий_тә_лий, шөк_ре кал_сын, ти_ди_я.

Кулны бирде тоткалый.
Аяк бирде йөргәли,
Нигъмәт бирде йийгәлий,
Шөкре калсын, тидия.

Даны были руки, чтобы держать,
Даны были ноги, чтобы ходить,
Дана была пища,
Да будет славен (Аллах)!

■ «Йосыф китабы» («Книга о Йусуфе»)

«Книгой о Йусуфе» в народе называют знаменитую поэму Кул Гали *«Кыйссат Йосыф»* («Сказание о Йусуфе»), написанную в начале XIII века. В основу поэмы положен известный сюжет об Иосифе Прекрасном (Йусуфе), который был распространен в мифологии народов Ближнего Востока, вошел в Библию и Коран.

Благодаря Кул Гули, изложившему этот сюжет литературным татарским языком, историю о Йусуфе и Зудейхе очень полюбили в народе.

■ *Кул Гали* (Кул Гали, ок. 1183 – между 1236 и 1240) – основоположник татарской письменной литературы. Его лироэпическая поэма «Сказание о Йусуфе» на протяжении нескольких столетий была одним из самых любимых литературных произведений татарского народа. Произведение в художественной форме раскрывает проблемы внутреннего самосовершенствования человека, нравственной чистоты, а также общечеловеческие темы справедливости, борьбы со злом. Поэма была широко распространена в *списках* (рукописных книгах). Первое издание в качестве печатной книги было подготовлено поэтом Утыз Имтани в 1839 году (издатель Рахматулла Амирханов). Затем книга многократно переиздавалась: только в Казани она была переиздана более 80 раз.

Книга уже много веков распространена во всех регионах проживания татар. Напевы для чтения стихов из этой книги до настоящего времени сохраняются не только у казанских татар, но и в большинстве татарских диаспор мира.

Часто напевы «Книги о Юсуфе» основываются на вариантах свободно-переменной ритмической формулы:



Примеры напевов для «Книги о Йусуфе»:

19

Мин Йосыфны күр_гә не ма жи де ел_дыр, Ә Йосыфқа
 гыйшыкым ымаи ар_та то_рыр, Мәс_кен ү_зем би_ча_ра
 га_жаз_иң де – Димәк, сабрым сез_не кең_ни ар_тык_им_да

Мин Йосыфны күргәнемә жәде елдыр,
 Ә Йосыфқа гыйшыкым ымаи арта торыр.
 Мәскен үзем бичара ым гажиз инде –
 Димәк, сабрым сезненен артык имди!

Прошло семь лет, как я увидела Йусуфа,
 Любовь к Йусуфу растет каждый день;
 Бедняжка, я несчастна и уже без сил –
 Значит, терпение мое больше вашего теперь.



20

Ко_лак са_лып тың_ла_ғыз сез ош_бу сүз_не, Ул Зо_лей_
 ха_мә_лік_за_да, Тәй_мус_қы_зы, Тул_ған ай_дан бал_қыр_и_де
 а_һаң_ба_зе, – ож_мах_та_ғы хур_ы_зы_на ох_шар_и_е_ди

Колак салып тыңдағыз сез ошбу сүзе,
 Ул Золафха-мәликазә, Тәймус кызы,
 Тулған айдан балқыр иде аның йөзе, –
 Ожмахтағы хур кызына охшар имди.

Слушайте внимательно эти слова:
 Принцесса Зулейха, Таймуса дочь,
 С лицом, сияющим, как полная луна,
 Словно вечно юная дева рая теперь.

■ «Мөхәммәдия» («Мухаммадия»)

Книга «Мөхәммәдия» написана в XV веке турецким поэтом Мухаммадом Челеби. В книге рассказывается о жизни пророка Мухаммада, она также содержит религиозно-философские поучительные мунаджаты. Использовалась в качестве учебного пособия в татарских медресе.

■ Большинство напевов книги «Мөхәммәдия» по своему ритмическому строению соответствуют арузной метроритмической формуле *лазадже-и мусамман-и салим*, которая заключена в поэтический текст:



Слог, приходящийся на «долгую» длительность, может распеваться. Напевы книги «Мухаммадия» по стилю родственны мунаджатам:

21



Еще один пример напева для книги «Мөхәммәдия»:

22



Ва йәкем Жәбраил улы,
Күтәр гыйззәт хайә имме,
Бәнем гашикларым күрсен.
Дия вел дел Кемал Аллах!

И, сын Азраила,
Возвысь веру, почтение,
Пусть раб увидит любовь.
Так сказал всесовершенный Аллах!



Страница книги «Мохаммадия»,
 изданной в XIX веке

■ Чтение Корана

Священная книга мусульман Коран традиционно читается нараспев. Существует особая традиция напевного чтения Корана, включающая в себя множество правил распева текста, написанного на арабском языке.

■ Чтение Корана нараспев – это специальное искусство. Комплекс правил по чтению Корана нараспев называется *таджвид*. Искусством чтения Корана нараспев владеют профессиональные чтецы – *кари*. У татар существовало несколько школ таджвида. В некоторых школах напевы для чтения Корана испытывали влияние традиций Турции, арабских стран, стран Средней Азии, а в некоторых практиковались напевы, более близкие к татарскому фольклору. В основе исполняемых в народной среде коранических напевов (коранической речитации) лежит пентатоника, не свойственная арабской системе ладов.

Первая сура корана «Фатиха»:

Bismillahir-rahmanir-rahim.
Alhamdu lilahi rabbil galamin.
Arrahmanir-rahim.
Maliki yaumiddin.
Iyiaka nagbudu ve iyiaka nastagin.
Ihdinas-siratal mustaqim.
Siratal-lazina angamta galaihim
Gairil magdhubi galahim ve laddallin.

Во имя Бога Милостивого, Милосердного,
Слава Богу, Господу миров,
Милостивому, Милосердному,
Держателю в своем распоряжении день суда!
Тебе поклоняемся и у Тебя просим помощи:
Веди нас путем прямым,
Путем тех, которых Ты благодетельствовал,
Не тех, которые под гневом, не тех, которые блуждают.

(Перевод Г. Саблукова)

В народном исполнении «Фатиха» звучит, например, так:

23

Әгузе билләһи мин әш-шайтан Ир-ражим бисмилләһир рахман иррахим.

Әл хам дү лиллә һи раб бил га ла мин.

Әр рах мин әр ра хи м(и).

Мә ли ки яу мил дин.

Иһйә кө нәгъ бо ле үә иһйә кө нәста гыйи.

Индирәс сирәтәл мостәваһ(мә).

Си ра тал ләзи нә ән гәнтә га ләй ләм.

Гайрил мәгъ(зү) би га ләһи ләм әл ләддәләл. А мин.



Традиция чтения Корана занимает важное место в жизни татар-мусульман, она связана не только с богослужением, но и с домашними ритуалами (чтение для детей, свадьбы, поминальные обеды и др.). В зависимости от цели или причины чтения Корана исполняются разные суры.

Народные напевы со стихами Габдуллы Тукая



Габдулла Тукай

Нараспев читаются не только народные стихи баитов и мунаджатов, не только известные стихотворные книги, но и стихотворения татарских поэтов.

Татарские поэты разных времен, например, *Мухаммадьяр* (Мөхәммәдъяр, 1496/97 – 1552), *Габдерахим Утыз Имяни* (Утыз Имяни, 1754 – 1834), *Абуманис Каргалый* (1782– после 1833), *Габдельджаббар*

Кандалый (1797 – 1860) и другие сочиняли свои стихи, зная, что читаться они будут, как правило, нараспев.

Стихи великого татарского поэта *Габдуллы Тукая* (1886–1913) сразу становились очень популярными. В стихотворениях поэта говорится о том, что находит отклик в душе каждого человека, что близко всему татарскому народу.

■ Габдулла Тукай является одним из родоначальников татарской литературы нового времени, он оказал огромное влияние на формирование современного татарского языка. Поэт еще при жизни завоевал широкое признание и любовь народа. Его творчество выступает одним из самых ярких символов современной татарской культуры и национального искусства.

Стихи Тукая часто исполнялись на старинные напевы и становились широко известными народными песнями.

■ «Туган тел» («Родной язык»)

Знаменитое стихотворение Тукая «Туган тел» сейчас трудно представить без народного напева. Стихи о родном языке, с помощью которого каждый человек открывает для себя окружающий мир, в народе стали исполнять на напев песни «Сәлим бабай» («Дедушка Салим»):

24



И туган тел, и матур тел, әткәм-әнкәмнең теле!
Дөньяда күп нәрсә белдем син туган тел аркылы.

Иң элек бу тел белән әнкәм бишектә койлаган,
Аннары тәниәр буе әкәм хикәят сойлаган.

И туган тел! Нәрвакытта ярдамең берлән синен,
Кечкенәдән анлашылган шатлыгым, кайгым минем.

И туган тел! Синдә булган иң элек кыйлган догам:
Ярлыкагыл, дил, үзем һәм әткәм-әнкәмне, ходам!



О родной язык, о прекрасный язык моего отца и матери!
Я много узнал(а) свете, о родной язык, благодаря тебе.

Вначале песней на этом языке меня убаюкивала в колыбели мать,
А затем ночи напролет бабушка рассказывала сказки.

О родной язык! Я всегда ощущаю твою помощь.
Ты, с детства познаваемый мной, — горе и радость моя.

О родной язык! Ты помогаешь мне в самой первой молитве:
Прости меня и родителей моих, Господи!

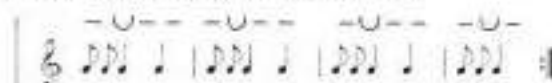
■ С новыми стихами народный напев стал похож на мунаджит; в стихотворении Тукая используется арузная метрическая формула *рамаз-и мусамман-и махзуф*:

- 0 - - - 0 - - - 0 - - - 0 -
- 0 - - - 0 - - - 0 - - - 0 -

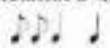
- 0 - - - 0 - - - - 0 - - - - 0 -
И ту-ган тел, и ма-тур тел, әт-кам-ән-кам-нең те-де!

- 0 - - - 0 - - - - 0 - - - - 0 -
Донь-я-да күп нәр-сә бел-дем син туг-ан тел ар-кы-лы.

Ритм напева тесно связан с ритмом стиха:



Напев, согласующийся с арузным метром стиха, может исполняться с распевами слогов и мелизматикой. В нотном примере № 23а приводится запись более виртуозного исполнения напева, в котором «долгие» (четвертные) длительности разнообразно орнаментируются певцом. Первая длительность в нотах записана как восьмая, но при исполнении ее нужно немного затягивать по сравнению со второй «восьмушкой», чтобы запись

 более соответствовала по звучанию ритму аруза 
- 0 - - -

24а



■ «Тэфтилэү»
(«Тафтиляу»)

Старинная мелодия «Тэфтиләү» уже более ста лет неразрывно связана со стихами великого поэта. Текстом этого красивого народного напева стал фрагмент широко известной элгии Тукая «Өзелгән амид» («Разбитая надежда»):

И мекәтдәс, монды сазым! Уйнадың син ник бик аз?
Син сынасын, мин сүзәмен, айрылабыз, ахрысы!
Оңты дөнья читлегеннән тарсынып күнәлем кошы,
Шат яратса да, жиянға ют яраткан раббысы.



Сэт мой священный, мелодичный, что так мало ты играл?
Ты изломался, я утасю, так наверное, мы расстанемся.
Из тесной клетки мира улетает птицей душа моя.
Хоть рожден я жизнерадостным, чужим стал для этого мира.

■ В стихотворении «Өзөлгөн өмид» слышится аружная формула *пакал-и мусамман-и махуф*, как и в стихотворении «Туган тел».

Мелодия старинной песни «Тэфтишәу» оказалась очень созвучной стихотворению Тукая не только по характеру, но и по своему метроматемическому строению:



Долгой длительности в напаве соответствуют:

- а) половинная ♩ или ее распetyй вариант, например, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Короткой длительности в напеве соответствуют:

- а) шестнадцатая ♩_{16} , на которую приходится самостоятельный слог;
- б) последняя нота триоли, на которую приходится самостоятельный слог после двух заглотованных, объединенных одним слогом ♩_{16} .

В исполнении мастеров народного пения напев «Тәфтиләү» звучит с распевами слогов и мелизматикой, как *протяжная песня* (озын көй):

25

И мөкат_дәс, моңлы сшым! Уйнадың син ник сик аз?

Син сына_сыя, мин сшнә_мен, айрыла_быз, ахрысы!



Со стихами Габдуллы Тукая старинные народные напевы (не только представленные в этом разделе учебника, но и многие другие, например, «Зиләйгү») становились песнями, популярными во всех регионах проживания татар.

Песни «Туган тел» и «Тәфтиләү» благодаря стихам Тукая приобрели общенациональное значение, их напевы знают в каждой татарской семье. В этих глубоких по художественно-поэтическому содержанию и красивых по музыкальному звучанию шедеврах татарского традиционного искусства заключены идеи, которые понятны человеку любой национальности. Не случайно стихи Тукая, используемые в этих песнях, переводились на многие языки мира (в том числе такими выдающимися русскими поэтами как Анна Ахматова, Максим Горький), а мелодии этих песен много раз символически использовались в произведениях татарских композиторов.

Такмаки (Такмаклар)

Такмак — особый жанр напевного исполнения стихов, связанный с движением. Ритмичные напевы такмака хорошо помогают в работе, звучат на праздниках, сопровождают игры и пляски. Такмаки бывают *трудовые, игровые, плясовые, шуточные*.

Такмак имеет древнее происхождение и распространен в фольклоре тюркских народов Поволжья и Приуралья — татар, башкир, чувашей. Иногда такмак сравнивают с русскими частушками.

С помощью одного и того же напева можно исполнять разные тексты. Напевы такмаков легко запоминаются, имеют несложную мелодию и четкий ритм. Обычный размер для напева такмака 2/4. Напев состоит из двух фраз, по четыре такта каждая. Фразы повторяются дважды по принципу AABV.

Каждая фраза такмака обычно завершается трехкратным повторением устойчивого звука, напоминающим энергичное притопывание в веселом татарском танце:

26

Ма_ши_на_ны йор_та, ди_лэр, жир_дэн чык_кан кү_мер_лэр;
Жэ_ен эш_тэ, кы_шын чит_тэ, у_та без_ни го_мер_лэр

Машинаны йортә диләр,
Жирдән чыккан күмерләр;
Жәен эштә, кышын читтә,
Ута безнең гөмерләр.

Машину он водит, говорят,
Уголь из-под земли...
Летом — на работе, зимой — на стороне,
Так проходит наша жизнь.

■ «Әппә» («Аппа»)

«Әппә» – один из самых популярных такмаков.

27



Бас, кызым, Әппә,
Син басмасаң, мин басам;
Сиен баскан эзләренә
Мин да китереп басам.

Спляши-ка, дочка Аппа,
Не спляшешь – я сам спляшу.
По твоим горячим следам
И я сам пушусь в пляс.

Бас, кызым эзенә,
Күз тимәсен үзенә;
Асыл гөлләр үсеп тора
Синен баскан эзенә.

Спляшу по ее горячим следам,
Чтобы не посмотрит на нее
недобрым взглядом.
Пусть алые цветы вырастут там,
Где ее нога ступает.



В наши дни такмаки нередко исполняются с инструментальным аккомпанементом (гармони, баяна, аккордеона, синтезатора, фортепиано). Модель мелодии такмаков нередко используется в современных эстрадных песнях и танцевальных композициях. На народные напевы такмаков сочиняется много новых текстов, отражающих современную жизнь.

Но ни один новый такмак пока не может конкурировать с такими «классическими» образцами жанра как «Әппә» и «Әппә», которые знают и любят все – от малышей до аксакалов.

■ «Әнисә»
(«Аниса»)

28



Тыпыр-тыпыр биергә
Тимер идәннәр кирәк,
Тимер идәннәр өстөнә
Хәфтә паласлар кирәк.

Хәфтә паласлар өстөнә
Имән өсталлар кирәк,
Имән өсталлар өстөнә
Көмеш табаклар кирәк.

Көмеш табаклар эченә
Хөрмә жимешләр кирәк,
Хөрмә жимешләр ашарга
Алтын кашыклар кирәк.

Алтын кашыклар тотарга
Кара кашлы кыз юрак,
Кара кашлы кыз каршына
Батыр егетләр кирәк.

Чтобы дробно плясать,
Нужны железные поды.
А на железных полах
Нужны бархатные ковры.

На бархатные же ковры
Поставим дубовые столы.
А для дубовых столов хороши
Серебряные блюда.

В серебряные блюда
Положить бы финики.
Чтобы кушать финики,
Нужны золотые ложечки.

Держать золотые ложечки
Должны чернобровые девушки.
Напротив чернобровых девушек
Пусть сидят удалые джигиты.



Иногда плясовой или игровой такмак может исполняться ансамблем (хором), нередко сопровождается хлопками в ладоши. Жанр такмака популярен и среди молодежи, и среди старшего поколения. Он очень хорошо поднимает настроение.

Вопросы и задания

1. Что означают народные выражения «*койдан укун*», «*койдан айну*»?
2. Какие жанры татарского фольклора исполняются как «стихи нараспев»?
3. Что такое бант? О чем рассказывается в бантах? Приведите примеры.
4. Что такое зие? Почему бант относят к эпическим жанрам? Что такое лирика? Бывают ли лирические банты?
5. Расскажите о содержании и особенностях напевов бантов «Сак-Сок», «Рус-француз сугышы баете», «Карьят-батыр».
6. Чем и почему напев, используемый в «Суга батхан Гайи» баете», отличается от других напевов бантов?
7. Что такое книжное пение?
8. Какие старинные татарские книги вы знаете? Назовите авторов и время создания этих книг.
9. Какая метроритмическая формула лежит в основе напевов книг «Бакырган», «Мохаммадия», напевов многих мунаджатов? Простучите ритм и напишите его на доске.
10. Какая метроритмическая формула чаще всего лежит в основе напевов «Йосыф китабы»? Простучите ритм и напишите его на доске.
11. Какого происхождения слово *мунаджат*? Что оно означает?
12. Расскажите о татарских мунаджатах. Чем они отличаются от бантов, арабско-персидских мунаджатов?
13. О чем говорится в мунаджатах? Кто чаще всего исполняет их?
14. Что такое метафора? Приведите пример метафоры из мунаджата.
15. Что такое такмак? Какие музыкальные особенности имеют напевы такмаков?
16. Назовите татарских поэтов XIII–XIX веков.
17. Расскажите о песнях на стихи Г. Тукая «*Туган тел*», «*Тәфтиләү*».

► Выучите наизусть по выбору два банта, мунаджат, книжный напев, такмаки «*Динисэ*», «*Әнисэ*», песни «*Туган тел*» и «*Тәфтиләү*».

► Сочините напев такмака на народное стихотворение «Янгыр» («Дождик»). Как образец используйте напев «классического» такмака, а также:

звукоряд



метроритмическую формулу $\frac{2}{4}$

распевы слогов (по желанию):



Алма, алма,
Алма алмаланганда,
Алмаларга рәхәттер лә,
Янгыр тамгалаганда.

Чия, чия,
Чия чияләнганда,
Чияләргә рәхәттер лә
Янгыр сибәләганда.

Шомырт, шомырт,
Шомырт шомырланганда,
Шомыртларга рәхәттер лә
Янгыр шыбыраганда.

Жиләк, жиләк,
Жиләк жиләкләнганда,
Жиләкләргә рәхәттер лә
Янгыр чиләкләганда.

Кыяр, кыяр,
Кыяр кыярланганда,
Кыярларга рәхәттер лә
Янгыр койгалаганда.

Кабак, кабак,
Кабак кабақлаганда,
Кабакларга рәхәттер лә
Янгыр кабатлаганда.

Шалкан, шалкан,
Шалкан шалкыланганда,
Шалканнарга рәхәттер лә
Янгыр шаулан яуганда.

Суган, суган,
Суган кыякланганда,
Суганнарга рәхәттер лә
Янгыр көеп яуганда.

Яблоко, яблочко,
Яблоко наливается,
Яблокам хорошо,
Когда дождик капает.

Вишня, вишенка,
Вишня краснеет,
Вишням хорошо,
Когда дождик моросит.

Черешуха, черемуха,
Черешуха чернеет,
Черемухе хорошо,
Когда дождик стучит.

Ягоды, ягодки,
Ягоды созревают,
Ягодам хорошо,
Когда дождь как из ведра.

Огурец, огурчик,
Огурчик подрастает,
Огурцам хорошо,
Когда дождик то и дело льет.

Тыква, тыквочка,
Тыква зрест,
Тыквам хорошо,
Когда дождик снова идет.

Репка, репка,
Репка желтеет,
Репкам хорошо,
Когда дождик шумит.

Лук, лучок,
Лук в стрелки вырастает,
Луку хорошо,
Когда дождик льет.

ПЕСНИ

У всех народов песня является главным *лирическим* жанром. В песне человек выражает свои чувства, она способна передавать различные оттенки настроения. Поэтому песни всегда были и будут любимы во всем мире.

Пение (жырлау) занимает важное и почетное место в татарском народном музыкальном искусстве, развиваясь в традиционной культуре на протяжении многих столетий.

Песни (жырлар) — очень значительная и ценная «ветвь» татарской традиционной музыки. Татарские народные песни — это богатая сокровищница красивых мелодий и поэтических образов.

Песня (жыр) состоит из стихотворного текста и напева.

Напев (кәй) играет в песне важнейшую роль. Характер напева тесно связан с содержанием поэтического текста, со строением стиха. Напевы татарских песен можно разделить на два основных вида: *озын кәйләр* (долгие напевы¹) и *кыска кәйләр* (короткие напевы²).

Озын кәй имеет более древнее происхождение, этот стиль связан со старинной татарской культурой. Он предполагает исполнение в неторопливом темпе с богатой импровизационной орнаментикой. В стихотворной строчке, которая связана с протяжным напевом, как правило, 9–10 или более слогов. Слоги часто распеваются с помощью различных приемов орнаментики и мелизматике.

¹ На русском языке «долгие напевы» («озын кәйләр») принято называть «протяжными».

² На русском языке «короткие напевы» («кыска кәйләр») иногда также называют «скорыми».

Кыска кой имеет более позднее происхождение, этот стиль связан с татарской культурой нового времени. Он предполагает исполнение в подвижном темпе и с четким ритмом. В стихотворной строчке, которая связана с коротким напевом, как правило, 7–8 слогов. В напеве используются двух-трехзвучные распевы слогов, «укладывающиеся» в общий четкий ритм.

Существует также большая группа «сложно-смешанных» песен, в которых куплет состоит из двух контрастных по характеру напева частей: в основе запева лежит озын кой, а в основе припева — кыска кой. Напев таких песен иногда называют *катлаулы кой* (буквально — «слоеный, сложный напев»¹).



У этномузыкологов до сих пор не сложилась единая жанровая классификация татарских народных песен. Это связано с многообразием их тематики, широтой стиливого диапазона напевов, своеобразием некоторых видов песен у разных этнических групп татар и др.

В татарском фольклоре есть много разновидностей песен. Песни различаются: по содержанию, по месту бытования, по возрасту исполнителей и т. п. Например: *уен жырлары* (игровые песни), *туй жырлары* (свадебные песни), *балалар жырлары* (детские песни).

¹ На русском языке «слоеные (смешанные) напевы» («катлаулы койлар») принято называть «смешанными», «сложно-смешанными» или «полупротяжными».

В отличие от «стихов нараспев» (бантов, мунаджатов, книжного пения, такмаков) поэтический и музыкальный стиль песен быстрее обновляется под влиянием исторической эпохи и повседневности. Значительные изменения в жизненном укладе татарского общества, произошедшие в XIX веке, привели к возникновению нового песенного стиля *кыска кой*. В этом песенном стиле зазвучали ритмы и интонации нового времени. Новый стиль проник даже в старинный жанр *озын кой* в виде контрастного, ритмически четкого, оживленного припева («полупротяжные песни»). Следующим этапом развития песенного искусства стало исполнение песен с аккомпанементом, а затем и их *гармонизация*.

В настоящее время песня выступает основным жанром массовой музыкальной культуры. Современные песни сочиняются не только профессиональными композиторами и поэтами, но и авторами без профессионального образования.

Современное песенное искусство быстро обновляется. Оно сопровождает повседневную жизнь. Песни занимают важное место в радиоэфире и программах телевидения, представлены в многочисленных аудиозаписях. Стиль современных песен зависим от меняющейся музыкальной моды, испытывает влияние мировой массовой музыки. Но при этом современная татарская песня сохраняет интонационно-стилевые связи с традиционным песенным искусством.

Традиционные песни до сих пор любимы слушателями и являются образцом высокохудожественного творчества, выдержавшего проверку временем. Они образуют «золотой фонд» национальной песенной культуры.

Протяжные песни (Озын койлэр)

Озын кой (протяжная песня) – старинный жанр, кристаллизовавшийся в татарской культуре на протяжении многих веков. Это подлинная жемчужина татарского фольклора.

Напевы протяжных песен часто имеют довольно широкий диапазон (иногда больше октавы), длинные музыкальные фразы. Для протяжных напевов характерны: богатый мелодический орнамент, импровизационный стиль исполнения, неторопливый темп, свободное метроритмическое «звучание» (часто переменный размер).

Орнаментика – важнейшая особенность протяжных напевов. Импровизационный мелодический орнамент интонационно «скрывает» скачки на широкие интервалы, а также заполняет ритмически долгие доли метрического рисунка. Поэтому мелодия протяжной песни «развертывается», словно звуковое кружево. Манера пения и интонационный строй в *озын кой* создают особый эмоционально-художественный эффект, традиционно определяемый многозначным словом «мон», «монлы»¹.

Напевы протяжных песен очень красивы, но спеть их не просто. Для этого нужны и умение, и талант. Не случайно мастерство певца в народе оценивают по умению исполнять *озын кой*.

Песенный стиль *озын кой* – это уникальная живая традиция татарской культуры, чье художественное совершенство в полной мере востребовано современностью.

¹ «Мон» (сущ.), «монлы» (прил.) – 1. Печальный, грустный, заунывный. 2. Мелодичный, напевный, певучий. 3. Задумчивый, музыкальный, лиричный.

■ «Гөлжамал» («Гульджамал»)

Озын кой возникает на основе стихов с длинной поэтической строкой, содержащей более 9 слогов (*озын* – буквально «долгий», «длинный»), тогда как в поэтической строке для *кыска кой* не более 8 слогов.

В поэтических текстах, используемых в протяжных напевах, встречаются «дополнительные» слоги – «огласовки», не имеющие самостоятельного смыслового значения, возникающие только в условиях *пения*. Например, появляются дополнительные гласные звуки («кыз(ы)лар» вместо «кызлар»), добавляются между словами такие слоги, как «лаэ», «ла», «нэй», «най» и др.

Все стихотворные строки песни «Гөлжамал», как и других протяжных песен, содержат более 9 слогов (количество слогов указано в скобках перед строчкой):

- (13) Шәм-дал-лар-дә ге-нә ут-лар я-на, Гөл-жа-мал,
- (11) Жит-кан кы-л(ы)-лар кин-дер жел эр-ли-лар.
- (10) Эн-же дә мәр-жан кыз-лар-ның кул ба-вы,
- (10) А-выр жан сөй-гән-нәр-нен бул-ма-вы.
- (13) И-сән ге-нә, йө-рел кайт-сын-нар дил, Гөл-жа-мал,
- (11) Е-гет-лә-р(е)-гә те-лэк-ләр те-ли-лар.
- (10) Эн-же дә, мәр-жан кыз-лар-ның кул ба-вы,
- (10) А-выр жан сөй-гән-нәр-нен бул-ма-вы.

■ Следует обратить внимание на некоторые музыкальные особенности напева песни «Гөлжамал».

1. Звукоряд пентатоники в этом напеве расширяется за счет добавления шестого звука:



Присоединенный к пентатонике звук *до-диез*, к тому же, образует *пауэтон* со звуком *ре*. Это далеко не единственный пример использования в татарских народных мелодиях полутоновых интонаций и звукорядов, но количеству звуков превышающих пентатонику.

2. Основой «пулыса» напева является соотношение  – короткая длительность слога и долгая длительность слога.

Соотношение слогов, поющих по принцип  или , выдерживается на протяжении почти всего напева. Такой «пулыс» очень часто встречается в протяжных напевах. На его основе возникает импровизационная орнаментика.

3. Песня не была бы такой красивой, если бы долгий звук не был украшен мелодическим орнаментом, то есть не распевался бы в сложном ритмическом узоре. Вместо половинной ноты исполнитель поет ритмо-мелодические фигуры орнамента, например:  

29. 

Шамдэл_лардэ ге_на ут_лар я_на, Гөл_жа_мал,



Жит_кәи_кы_з(ы)_лар киндер_жел эр_ли_ләр, эр_ли_ләр.

Только огоньки свечей горят, Гульдзамал,
Прядут колотню девушки на выданье.
Украшены их руки жемчугами-кораллами,
Тяжело, когда любимого нет.

Живыми-здоровыми пусть назад вернутся, Гульдзамал,
Парням желают это девушки.
Украшены их руки жемчугами-кораллами,
Тяжело, когда любимого нет.

■ «Кара урман» («Дремучий лес»¹)

Содержание песен часто трудно пересказать, в них нет сюжета, развития событий. Поэтический текст строится так, чтобы в первую очередь выразить чувства, настроение. Для этого в стихах используются метафоры, поэтические сравнения, неожиданные сопоставления образов. Например: течение реки – убегающее время жизни; цветение – радость; увядание – печаль; темный лес – опасности и трудности жизни.

Иногда может показаться, что куплеты песни и даже соседние строки стиха никак не связаны друг с другом по содержанию. Но это только на первый поверхностный взгляд. Если глубже погрузиться в настроение песни, то все метафоры, неожиданные сопоставления, поэтические сравнения станут понятными.

«Кара урман» – песня о дружбе и взаимопомощи, о том, как трудно и тяжело в жизни без друзей. Если человеку не к кому обратиться за поддержкой в трудную минуту, тогда его жизнь будет подобна темному дремучему лесу, полному опасностей. В запеве песни эта мысль высказана с помощью поэтических образов: дремучий лес, глухая ночь, черная змея. А в припеве слышится надежда на то, что в этой жизни, полной трудностей, друзья всегда помогут.

Эту песню обычно поют мужчины, так как по традиционному татарскому укладу именно мужчина пробивает себе дорогу в жизни, в обществе, тогда как женщина ответственна за домашний уют.

¹ В нотных изданиях и книгах иногда встречается также перевод «Темный лес».



Кара дагынай урман, караңгы төн,
Яхшы атлар кирәк лә үтәргә;

Кушымта:

Кара урманны чыккан чакта
Кисеп алдым куш каен,
И-и, аерылмаск, дускаем.

Заманалар авыр, еллар ябык,
Дус-иш кирәк гомер итәргә.

Кушымта:

Кара урманга керткән чакта
Кисеп алдым пар каен,
И-и, аерылмаск, дускаем.

Кара дагына елан, ай, туз башлы,
Йөрилер лә камыш буелча;

Кушымта:

Кара урманга керткән чакта
Кисеп алдым пар усак,
И-и, аерылмабыз дус булсак.

Дремучий лес и глухая ночь!
Чтоб проехать, кони нужны лихие.

Притяг:

Когда проезжал через дремучий лес,
Срубил березу с двумя стволами.
Эх, не расстанемся же, мой друг.

Времена тяжелые, годы горестные;
Друзья нужны, чтобы жизнь прожить.

Притяг:

Когда проезжал через дремучий лес,
Срубил осину с двумя стволами.
Эх, не расстанемся же, мой друг.

Черная змея двухголовая
Ползет в камышах.

Притяг:

Когда проезжал через дремучий лес,
Срубил березу с двумя стволами.
Не расстаемся мы, и дружба наша крепка.



■ «Зиләйлүк» («Зилияйлүк»)

Знаменитый старинный напев «Зиләйлүк» в XX веке стал исполняться на стихи Габдуллы Тукая. Услышав задумчивую мелодию «Зиләйлүк», поэт написал стихотворение о несчастной судьбе татарской девушки. К стихотворению Тукай сделал примечание о том, что его надо петь на мелодию именно этой песни.

Тукай тонко чувствовал народные мелодии. Его стихи прекрасно соединялись со старинными татарскими напевами, оставаясь в сердцах людей как подлинно народные песни. В мелодии «Зилияйлүк» богатая и красивая орнаментика:

31

Со ял гән сен чат та,
ба га на га, аф рах төс ле са ры
йса дә рен. Кыз ган май ча кү ие лем
ча дай, аз май, Зи дәй лүк,
биг рах мон да ка рый күз дә рен,
биг рах мон да ка рый күз дә рен.

Соялгансен чатга баганага,
Яфрак төсле сары йөзләрен.
Кыпчакмайча күңелем чыңдай алмый,
Зиһайлук,
Бигрәк моңлы карый күзләрен.

Атылган кош, адаштырган этгәй,
Үткәнарға мәзһүс карыйсын;
Күрәм, ике иренен селкенәдер,
Зиһайлук,
Кайсы татар баен карыйсын?

Ты стоишь, прислонившись к столбу,
Пожелтело лицо твое, как осенний лист.
Мое сердце полно жалости к тебе,
Зиһайлук,
Печали полны твои глаза.

Как подстреленная птица,
Сотчаянием смотришь ты на прохожих.
Вижу, как дрожат твои губы,
Зиһайлук,
Скажи, какого бая ты проклимаешь?



В напевах протяжных песен орнаментика, как правило, импровизируется певцом, то есть рождается во время исполнения песни. Основной контур мелодии хорошо известен, он у всех на слуху. Во время исполнения контурные интонации напева словно оплетаются кружевом орнамента, и мелодия становится еще более красивой и интересной, приобретает новые выразительные оттенки.

Украшения мелодии могут изменяться. Не случайно говорят, что народная песня никогда не звучит одинаково. Каждый исполнитель по-своему украшает напев песни.

Лишь на первый взгляд кажется, что напев протяжной песни развивается произвольно. На самом деле «свободно льющаяся» мелодия имеет свою стройную форму и подчиняется определенным правилам развития. Фразы, образующие мелодию, делятся на начальные, развивающие (серединные) и заключительные. У фраз различная направленность мелодии-

ческого движения, в них преобладают те или иные тоны лада (в заключительных преобладает основной тон, в начальных и развивающих – «промежуточные» тоны). Особое значение имеет кварто-квинтовое соотношение тонов (подобное соотношению «тоники – доминанта»), которое образует тяготения на расстоянии (например, между окончаниями фраз, между началом и окончанием всего напева и т. д.).

■ «Карлыгач кара» («Ласточка»)

Рассмотрим строение протяжного напева на примере мелодии песни «Карлыгач кара»¹.

32



¹ Напев песни бытует и в инструментальном варианте под названием «Камар» (старотат. – «Луна»).

Карлыгач кара, муйны ала,
Ник монца икэн(е) (лэ) бу бала?
Монаймас та иде бала,
Эчларенда анын(ы)(ла) ут яна.

Ласточка черная, на шейке пятно,
Почему грустит-унывает это дитя?
Не унывало бы дитя,
Ведь внутри него горит огонь.



■ Разучивая такие сложные, но красивые мелодии, как озын кой, целесообразно прежде всего проанализировать структуру напева.

Сначала определим звукоряд и выделим мелодический каркас, лежащий в основе богато орнаментированного напева. Он складывается из пяти мелодических фраз:



В начале напева мелодия стремится вверх, а в конце напева – вниз, к основному тону *ли*. Направление движения мелодии в каждой из музыкальных фраз можно изобразить с помощью схемы:



1-я фраза



2-я фраза



3-я фраза



4-я фраза



5-я фраза

Музыкант, сочинивший эту песню, мыслит очень стройно, развивая мелодию естественно и аккуратно, хотя, конечно же, он не учился музыке. Автора песни научила традиция – богатый музыкальный опыт народа. А среди народа очень много музыкально одаренных, по-настоящему талантливых людей. Но мы никогда не узнаем имена авторов тех мелодий, которые мы называем «народными».

Чтобы мелодия была выразительной, нужно разнообразие в ее развертывании. Для этого используется мелодический орнамент, возникающий в результате распева слогов. Орнамент придает мелодии особый неповто-

римый колорит. Каждый исполнитель может придумать ритмический и интонационный рисунок орнамента так, как ему подсказывает его фантазия. Исполнение протяжных песен – это трудное искусство, которым владеют немногие певцы. Чтобы напев звучал красиво, благодаря богатым «узорам» мелодического орнамента, от певца требуется большое мастерство и хорошее знание традиций исполнения протяжных песен.

Рассмотрим, как исполняет напев песни «Карлыгач кара» знаменитый татарский певец, большой знаток традиций народного пения *Ильгам Шакиров* (Ильям Шакиров).

Первая фраза напева состоит из трех мотивов. Опорные звуки:



Первый мотив исполняется с двузвучным форилагом, показывающим другие звуки звукоряда этого напева:



Первый мотив можно сравнить с зерном, из которого затем вырастет растение. Подобно ростку, постепенно покрывающемуся новыми листьями и шпатами, мелодия в своем разворачивании становится все более разнообразной, красивой, «цветущей». Мотив *си – ре* сразу же повторяется, но уже украшенный орнаментом. Словно первый бутон появляется на зеленом ростке. Орнамент строится на тех звуках, которые уже были «показаны» в первом мотиве. Фигура орнамента плавная, волнообразная, устремленная вверх:



В одноголосной музыке каждый звук мелодии имеет большое значение и играет свою неповторимую роль. Так, в третьем мотиве появляется новый звук *ми*, к которому стремится мелодическая линия, как к звуку, завершающему всю фразу. Появление нового звука можно сравнить с первым

цветком, раскрывшимся среди множества листьев:



После первой фразы становится понятным настроение этого напева. Песня продолжается, она все глубже проникает в сердце. Вторая фраза напева повторяет первую, но исполнитель предлагает новые «детали» орнамента в первом и третьем мотивах:



Первая и повторяющая ее вторая фраза — это начало напева. Поэтому они устремлены вверх.

Третья фраза содержит важные для настроения этой песни слова «моңа ыкан» («грустит», «унывает»). Это «центр» напева. В третьей фразе не три, как в других, а четыре разных опорных звука, волнообразное движение мелодии и самый широкий восходящий скачок между опорными звуками:



Фраза строится на различных вариантах первого мотива песни. Из-за ритмических изменений те же самые интонации звучат уже по-новому. Певец обращает внимание слушателей то на одну, то на другую интонацию — и напев, словно цветок при меняющемся освещении, приобретает новые оттенки. В самом начале фразы теперь более значительно звучит интонация *солъ — ля*, как будто начальный форшлаг попал под увеличительное стекло:



Затем мотив «переворачивается», звучит в «зеркальном отражении», подготавливая появление заключительных нисходящих фраз напева. Завершает третью фразу мотива, знакомый слушателям по начальным фразам песни:



В четвертой фразе напев уже подходит к концу, потому мелодия стремится вниз.

Пятая, заключительная, фраза начинается с первого мотива «зерна», который здесь звучит на другой высоте:



Заключительный мотив напева образуется посредством заполнения орнаментом расстояния между опорными звуками *си — ми*. Этот мотив, звучащий в начале четвертой и в конце пятой фразы, придает мелодии завершенность. Он имеет нисходящую направленность, причем стремится к основному устойчивому звуку напева. Кроме того, соотношение звуков *си — ми* соответствует устойчиво звучащему соотношению «доминанта — тоника»:



Так складывается этот очень красивый напев. При его исполнении все мелизмы должны звучать мягко, напевно.

Короткие песни (Кыска кәйләр)

Кыска кәйләр (кыска җырлар) – короткие песни (иногда их называют также «скорые песни»). Это очень популярный и достаточно молодой жанр татарского музыкального фольклора. Песенный стиль, называемый *кыска кәй*, сформировался предположительно в XIX веке и ознаменовал собой эпоху нового времени в татарской традиционной музыке.

Короткий напев складывается, как правило, из двух музыкальных фраз, которые повторяются по принципу *AABV* или *AA₁BB₁* (с небольшими изменениями при повторении). Кыска кәй по строению похож на такмак, но интонационно он более мелодичен, напевен. Исполнение кыска кәй – это *пение* (җырлау), а не мелодекламация (напевное «сказывание» – кәйләп әйтү).

Короткие песни поются в умеренном, оживленном или быстром темпе. Наиболее распространен размер 2/4, обеспечивающий «четкую» метроритмическую пульсацию.

Темой короткой песни может стать какой-нибудь случай из повседневной жизни; часто короткие песни посвящены любовной теме. Напевы коротких песен, как правило, нетрудные для исполнения, если их сравнивать с озын кәй. Поэтому они имеют гораздо более широкое распространение как в сельской, так и в городской среде, и среди старшего поколения, и среди молодежи.

■ «Ай-ли, Жәмилә»
(«Ай-ли, Джамиля»)

Короткие песни создаются на основе стихов, в каждой строке которых не более восьми слогов (чаще всего 7–8). Например:

- (8) Сал-кын су-лар си-бен ке-на
(7) Үс-те-рәм гөл-лә-рем-не.
(8) Сер-лә-рем-не сөй-ләр и-дем,
(7) Тың-ла-саң сер-лә-рем-не.
(5) Ай-ли, Жә-ми-лә,
(7) Жәй көң-нә-ре ямь-ле лә.) 2 раза

33



Сал_кын су_лар си_бен ке_на үс_те_рәм гөл_лә_рем_не.
Сер_лә_рем_не сөй_ләр и_дем, тың_ла_саң сер_лә_рем_не.
Ай_ли, Жә_ми_лә, жәй көң_нә_ре ямь_ле лә.

Поливая холодной водой,
Выращивая свои цветы;
Рассказал(а) бы свои тайны,
Если бы послушала ты.
Ай-ли, Джамиля,
Летние дни предостны.

■ «Нигә яна йөрәгем?»
(«Почему горит мое сердце?»)

Песня «Нигә яна йөрәгем?» пользуется широкой известностью. По содержанию стихов, строению напева она является ярким примером татарских песен на «короткий стих»:

34



Сан ду гаң лар и я лаш кән су э чәр гә ми лаш тән.

Саг ну ла рым бе тәр э ле са не кү реп сой лаш сәм.

Кушымта:
Их та ла та ла та ла та ла и ке бе лә гем.

Ни гә та ла ни гә я на и кән ми нем йө рә гем?

Сандугачлар ияләшкән
Су эчәргә мияләштән.
Саг(ы)нуларым бетәр әле,
Сине күрәп сойлашсам.

Кушымта:

Их, тала, тала, тала,
Тала ике безгем.
Нигә тала, нигә яна
Икән минем йөрәгем?

Соловьи повадились
Пить воду с рябины.
Перестал(а) бы тосковать,
Если бы поговорил(а) с тобой.

Приген:

Эх, тяжело мне, тяжело,
Тяжесть на моих плечах.
Почему тяжело,
Почему горит мое сердце?



► Посчитайте количество слогов в стихотворных строчках песни, разделите напев на фразы по принципу ААВВ.

■ «Башмагым» («Башмачки»)

Песня «Башмагым» пользуется большой популярностью. В 20-е годы XX века эта песня прозвучала с театральной сцены в одноименной пьесе драматурга Хабибуллы Ибрагимова (1894 – 1959).

В 1942 году появилась одна из самых известных татарских музыкальных комедий – «Башмагым», которую написали композитор Джаудат Файзи и драматург Тазн Гиззат. В основу нескольких музыкальных номеров комедии был положен напев песни «Башмагым».

35



Башмагымның башы башка,
Басмас идем, вак-вак ташка;
Мин алдым башым яшкә,
Бирче, егет, башмагымны!

Башмак башы аклы кара,
Таң йолдыз сызып бара;
Бир башмагым, йөзөң кара,
Син генә алдың башмагымны.

Урманда куак шулпыйдыр,
Өткәм башмакны даулпыйдыр,
Өнкәй дә шуны кулпыйдыр,
Бирче, егет, башмагымны.

В башмачках моих остроносых
Не ходила бы я по мелким камешкам.
Как дитя наивное, оставила башмачки,
Отдай же, паренек, мои башмачки!

Носочки башмачков черно-белые;
Уже видна предрассветная звезда.
Отдай же мои башмачки, недобрый,
Только ты мог их взять.

В лесу кусты шумят,
Дома отец башмачки требует,
И мать только о том и толкует –
Отдай же, паренек, мои башмачки.

■ «Жизнәкәй» («Зятек»)

Песня «Жизнәкәй» интересна тем, что изображает шутливо-любовный диалог. В татарских песнях текст в форме диалога встречается довольно редко. Раньше эту шутливую песню нередко исполняли во время свадебного веселья.

36

Весело и скоро



Та_ра_за_дан ник бак_тың, жиз_нә_кәй? жи_нә_кәй?

Кар_по_мар_лап ник ат_тың, бал_ды_зым - ял_гы_зым?

- Таразадан ник бактың жәзнәкәй?
- Кар йомарлап ник аттың, балдызым-ялгызым?
- Бер атмадым, ике аттым, жәзнәкәй.
- Ишь йөрәккә ут яктың, балдызым-ялгызым.
- Бу бармагың ник кәкере, жәзнәкәй?
- Алтын балдак кигәнә, балдызым-ялгызым.
- Нурлы йөзәң ник саргайды, жәзнәкәй?
- Синә өзеләп сөйгәнә, балдызым-ялгызым.
- Балдыз сөяе язык, диләр, жәзнәкәй.
- Язык казык башында, балдызым-ялгызым.



- Ты зачем взглянул в окошко, мой зятек?
- А ты зачем кинула снежком, моя одинокая свояченица?
- Я не один, а два раза кинула, мой зятек.
- Ты в молодом сердце огонь зажгла, моя одинокая свояченица.
- Отчего так тонок этот палец у тебя, мой зятек?
- Оттого, что я ношу золотое кольцо, моя одинокая свояченица.
- Отчего твое ясное лицо побледнело, мой зятек?
- Оттого, что я люблю тебя, моя одинокая свояченица.
- Любить свояченицу - грех, говорят, мой зятек.
- Пусть он будет на колу, этот грех, моя одинокая свояченица.

Смешанные песни (Катлаулы кӱйләр)

В татарском фольклоре есть большая группа песен, в которых куплет делится на две части, отличающиеся друг от друга по характеру напева. Запев этих песен звучит как *озын кӱй*, а припев звучит как *кыска кӱй*. Поэтому такие песни в народе иногда называют «катлаулы кӱйләр» (буквально — «слоеные», «сложные» напевы), а исследователи татарского фольклора называют их «сложно-смешанными» песнями (Дж. Файзи), песнями «смешанной формы» (А. Абдуллин) или «смешанного строения» (М. Нигмедзянов), «полупротяжными» (Я. Гиришман) или «контрастными двухчастными протяжными» (З. Сайдашева) песнями.

Смешанные песни возникли на основе озын кӱй. В протяжной песне стали появляться фрагменты, контрастные стилю озын кӱй по метроритмической организации, интонационному строю и темпу, похожие по стилю на кыска кӱй. Например, в песне «Кара урман» намечен контраст между запевом и припевом. А в песне «Сибелә чәчәк» («Осыпаются цветы») контрастный фрагмент в стиле кыска кӱй звучит во второй части запева¹, а в припеве вновь возвращается стиль озын кӱй.

Сочетание двух песенных стилей в напеве одной песни имеет большие выразительные возможности. Приблизительно с XIX века смешанные песни получили широкое распространение в татарском фольклоре. Как правило, контраст образуется между запевом (стиль *озын кӱй*) и припевом (стиль *кыска кӱй*).

¹ Начало запева песни «Сибелә чәчәк» приведено в нотном примере № 7.

■ «Салкын чишмэ»
(«Холодный родник»)

Известная красивая песня «Салкын чишмэ» состоит из двух частей: запева в стиле протяжных напевов и припева в стиле коротких напевов.

В запеве используется богатая орнаментика, мелодия распевается в медленном темпе, текст в каждом куплете обновляется.

В припеве устанавливается более четкий ритм в размере 2/4, темп более оживленный, текст не изменяется.

37

Медленно

Сал ду гал сай рый
дыр тэ рок та а ко
зын ла са ла йн рок ка.

Оживленно

Тау өс тын да сал кын чиш мэ чел тер
чел тер а га дыр. Сой гал нэр сой
ге нен а ай без вен сой гал ка да дыр.

Сандугач сайрыйдыр тиракта,
Аязын ла сала йөрәккә.

Кушылта:

Тау астында салкын чишмә
Челтер-челтер агадыр.
Сөйгәннәр сөйгәнән алалыр,
Безвек сөйгән каладыр.

Тыңласаң тыңла моңлы жырлар,
Моңлы жырлар кала йөрәктә.

Кушылта.

Суларга барсаң, бар, жанкай, иртәрәк.
Соңга калсаң, сулар болгана.

Кушылта.

Эчләрең пошса, жанкай, чык сахрага,
Сахраларда кошлар менәлә.

Кушылта.



Соловей поет на ветке,
Звуки проникают в сердце.

Притяг.

Под горой холодный родник
Течет журча.
Влюбленные друг друга находят,
Наш любимый остается.

Слушай мелодичные песни,
Мелодичные песни остаются в сердце.

Притяг.

За водой пойдешь, душечка, иди пораньше,
Поздно придешь, вода помутнеет.

Притяг.

Если беспокоишься, душечка, выйди в поле,
В полях птицы печалются.

Притяг.

■ «Бибкэй матур» («Красавица Бибкай»)

Очень много татарских народных песен названо женскими именами. Эти песни могут быть разными по настроению: игривыми, оживленно-радостными, задумчивыми, печальными, нежными. Каким бы ни был характер песен, в них всегда заключено теплое, даже восхищенное отношение (а иногда — сочувствие) к женщине или девушке, чьим именем они названы. Большой любовью пользуются в народе песни «Гания-бану», «Зиләйху», «Хафизаләм иркам», «Мәдинәкэй», «Рәйхан», «Бибкэй матур» и многие другие.

38

Медленно



Су_ лар_ га бар_ сан, бар ир_ та_
рак, Соң_ га кал_ сан, су_ лар (ла) бол_ га_ на.
Скоро [Привет]
Әч_ түч, Биб_ кэй_ дус, Биб_ кэй_ ма_ тур су_ га ба_ ра зәң_ гар чи_ ло_
ген а_ сын; сан_ ду_ гачлар ку_ нып сай_ рый, ко_ ян_ те_ се_ нә ба_ сын.

Суларга барсаң, бар иртәрәк,
Соңга калсаң, сулар (ла) болгана.

Кушылта:

Әч-түч, Бибкэй дус,
Бибкэй матур суга бара
Зәңгәр чиләген асып;
Сандугачлар кумып сайрый,
Көянтәсенә басып.

Кызарып кояш чыканда,
Без түгел, кош монлана.

Кушылта.

Если пойдешь за водой, иди утром,
Позже воду замутят.

Привет:

Ач-туч, подруженька Бибкай,
Красавица Бибкай идет за водой,
Велра синие несет.
У нее на коромысле
Соловей сидит поет.

На восходе солнца
Грустят птицы, а не мы.

Привет.

Деревенские напевы (Авыл койләре)

В татарском фольклоре широко распространен жанр *авыл кое* (деревенский напев). Народным выражением «авыл кое» назывались напевы, которые были распространены в какой-то определенной деревне или в нескольких соседних деревнях. У разных сел и деревень могли быть свои собственные напевы. Часто напевы получали название по имени деревни или села: «Арча», «Сарман», «Наласа авылы кое» и др., хотя есть много деревенских напевов не с географическими, а с поэтическими названиями.

Все деревенские напевы имеют общие черты: исполняются в умеренном или подвижном темпе, имеют строение ААВВ или АА₁ВВ₁, содержат 7–8 слогов в поэтической строке (этим они похожи на короткие песни). Деревенские напевы основаны, как правило, на «светлой» пентатонике мажорного колорита:



Современному городскому жителю бывает непросто отличить деревенский напев от короткой песни. Но отличие все же есть, и заключается оно в особенностях мелодического «узора». В коротких напевах обычно используются двузвучные распевы слогов, а в деревенских напевах мелодия строится, как в коротких песнях, но при этом используется несложная «прозрачная» орнаментика. От *озын кой* орнаментика деревенских напевов отличается своей изящной легкостью и зависимостью от подвижного темпа исполнения, который она не нарушает. Если орнамент в протяжных песнях можно сравнить с богатым узором кружевной шали, то мелодический орнамент в деревенских напевах похож на тонкую строчку вышивки простого полотна.

■ «Арча» («Арск»)

39



Арча якларына карыйм
Дустым Арча ягында шул,
Дустым Арча ягында.
Арча ягы биҗрак матур.
Кош сайраган чагында.

Арча ягын мактап сайрый
Бакчаларда сандугач шул,
Бакчаларда сандугач.
Арча койларена жырлайм,
Сез дусларны сагынган.

Арчаларга барам инде
Поездларга утырып шул,
Поездларга утырып.
Сезне саг(ы)нын хатлар язам,
Ак кагазьне тутырып.

Смотрю на Арский край –
Друг мой в той сторонке,
Друг мой в той сторонке.
Арский край очень красив,
Когда птицы поют.

Арский край нахваливая,
Поет соловей в саду,
Соловей в саду.
На мотив «Арча» пою я,
Тоскуя по друзьям.

Еду уже в Арск,
Сажусь на поезд,
Сажусь на поезд.
Тоскуя по вам, пишу письма,
Заполняя белый лист.



► В песне «Сандугач сайрый» определите звукоряд, строение напева; сравните распевы слогов в этом деревенском напеве с распевами слогов в коротких и протяжных песнях.

■ «Сандугач сайрый»
(«Соловей заливается»)

40



Сандугач сайрый чут-чут дил,
Кунаклар жирем юк-юк дил ла(й).
Безнең иптәшләр кайда йөрә,
Кайтырга юл юк-юк дил?

Сандугач сайрый чут-чут дил,
Сайрар жирем юк-юк дил.
Сандугач сайрый, мин җыйм,
Жанкай яңда юк-юк дил.

Соловей заливается,
Мол, нет-нет у меня пристанища.
Где наши товарищи ходят,
Говорят, нет обратной дороги.

Соловей заливается,
Мол, негде мне петь.
Соловей заливается, я плачу,
Нет рядом со мной любимого.



С конца XIX века деревенские напевы нередко исполняются в сопровождении гармонии, которая «дублирует» мелодию. Деревенские напевы до сих пор остаются одним из самых любимых жанров жителей татарских сел и деревень. Эти красивые песни сейчас с удовольствием поют и городские жители.

Городские песни (Шәһәр көйләре)

Во второй половине XIX века начинают появляться различия между музыкой татарской деревни и музыкой татарского города. Это связано с тем, что стала более заметной разница в укладе городской и сельской жизни.

В городе происходит больше событий, поступает больше информации, существует больше возможностей для знакомства и общения с культурными традициями других народов. Поэтому городское искусство быстрее обновляется.

В деревне же лучше сохраняются традиции. Поэтому сельские жители помнят старинные песни и являются хранителями многих старинных традиций, народной мудрости. Если бы не сельские жители, то сейчас уже, наверное, забылись бы многие народные напевы.

В конце XIX века в городах стали появляться и совсем новые песни. Городские жители имели возможность слушать профессиональную европейскую музыку, в которой мелодия «опирается» на аккорды. В татарской традиционной музыке мелодий с аккордовым аккомпанементом не было. Новые татарские *городские песни* (шәһәр көйләре) сочинялись как бы «в согласии» с аккордами европейской музыки.

В русской музыке есть очень популярный жанр – городской романс. Романсы легко запоминаются, их нетрудно исполнить, у них приятная мелодия и довольно простой «гитарный» аккомпанемент. Татарская городская песня кое-что переняла у романса: лирическое содержание, запоминающуюся мелодию и даже возможность нетрудного аккомпанемента.

■ «Каз канаты» («Гусиное крыло»)

Аккорды аккомпанемента (гармония) хорошо слышны в мелодиях татарских городских напевов, хотя они обычно лишь подразумеваются, а не играют при исполнении песни. Иногда мелодия даже строится по звукам аккордов тоники, субдоминанты, доминанты. Нередко, как в романсах, мелодия подразумевает отклонение в параллельную тональность, как в очень популярной песне «Каз канаты»:

41

Каз ка_на_ты кат-кат бу_ла, ир ка_на_ты ат бу_ла;

Чит жир_лар_да бак күп йөр_сәң, үз ту_га_нын ят бу_ла.

Каз канаты кат-кат була,
Ир канаты ат була;
Чит жирларда бак күп йөрсәң,
Үз туганың ят була.

Гусиное крыло бывает слонетым,
А у джигита крылья — это конь.
Если долго будешь на чужбине,
То отвыкнешь от родных.

Каз канаты каурый-каурый,
Хатлар язарга ярый.
Уйнамагач та келмәгәч,
Бу дөнья нигә ярый.

Гусиные крылья сплошь из перьев,
Можно ими письма писать.
Если не шутить и не смеяться,
То зачем же жить на свете?



► Подберите аккомпанемент к песне «Каз канаты». Используйте аккорды тонической, субдоминантовой и доминантовой функций; в начале второго предложения — трезвучие III ступени (параллельный мажор) и его доминанту. См. схему формы периода в таблице музыкальных форм.

■ «Ай, былбылым»
(«Мой соловей»)

Под влиянием восточной (турецкой и арабской), европейской и русской музыки в напевах могут появляться звуки и интонации, не укладывающиеся в рамки пентатоники. На примере популярного напева «Ай, былбылым» видно, что национальная природа музыки в городских песнях не пропадает, несмотря на «нарушение» пентатоники:

42



Ай, былбылым, вай былбылым,
Агыйделнең камышы;
Таң алдынан чут-чут килә
Саядугачлар тавышы.

Ай, былбылым, вай, былбылым,
Агыйделдә таң ата;
Таңнар ата, өзлә үзәк,
Жырлата да елата.

Ай, былбылым, вай, былбылым,
Кунын сайрый талларга.
Синең хакта серләремне
Сөйшәм сандугачларга.

Ой, соловей, мой соловей,
Камыши в реке Белой,
На рассвете за рекою
Слышится пенье соловья.

Ой, соловей, мой соловей,
На реке Белой разгорается восход.
На заре душа тоскует,
Сердце ноет и поет.

Ой, соловей, мой соловей
Поет на иве.
Про тебя тайны свои
Расскажу соловью.



Городские песни – самый молодой жанр татарского фольклора и новый шаг в развитии национальной музыки. Традиции городских напевов в настоящее время развиваются в татарских эстрадных песнях.

Вопросы и задания

1. Что означают понятия *мсырлау*, *мсыр*, *кой*, *озын кой*, *кыска кой*, *каттаулы кой*, *авыл кое*, *шакәр мсырлары*?

2. Расскажите о музыкальных особенностях *озын кой*. Приведите примеры песен этого жанра.

3. Расскажите о музыкальных особенностях *кыска кой*. Приведите примеры песен этого жанра.

4. Расскажите о музыкальных особенностях *каттаулы кой*. Приведите примеры песен этого жанра.

5. Почему мастерство народных певцов оценивают по умению исполнить *озын кой*?

6. Что такое импровизация? В чем проявляется импровизационность *озын кой*?

7. Как поэтическое содержание песни «*Кара урман*» влияет на характер музыки запева и припева?

8. Какие песни, названные женскими именами, вы знаете?

9. Приведите примеры метафор, используемых в текстах народных песен.

10. Как вы понимаете метафору «*внутри него горит огонь*» в песне «*Карлыгач кара*»?

11. Расскажите о музыкальных особенностях *авыл кое*? В чем сходство и различие *авыл койлар* и *кыска койлар*?

12. Сравните распевы слогов в *авыл койлар* и орнаментiku в *озын койлар*.

13. Почему в городе искусство обновляется быстрее, чем в деревне?

14. Расскажите о музыкальных особенностях татарских городских песен.

► Выучите наизусть песни «*Кара урман*», «*Галиябану*», «*Башма-гыл*», «*Жизикэй*», «*Салкын чинимэ*». Спойте по нотам песни «*Гөлзәкамал*», «*Карлыгач кара*», «*Нигә яна йөрәгем?*», «*Бибкэй матур*», «*Сандугач сайрый*».

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Искусство игры на музыкальных инструментах является неотъемлемой частью татарской традиционной культуры. Инструменты изготавливались народными умельцами и были широко распространены в народной среде (например, кубыз и курай). Были также инструменты, которыми пользовались только профессиональные ханские музыканты.

Во времена Волжской Булгарии и Казанского ханства придворные музыканты играли на духовых, струнно-щипковых, струнно-смычковых и ударных инструментах. Некоторые из них привозились из стран мусульманского востока. В XVI веке традиция дворцового музицирования прервалась, искусство игры на этих инструментах постепенно забылось. С ханских времен сохранились лишь те инструменты, которые были распространены среди народных любителей музицирования.

Музыкальные инструменты, которые известны со времен Волжской Булгарии и Казанского ханства, можно назвать *старотрадиционными*. Старотрадиционные инструменты связаны или с булгарской доисламской культурой, или с общетюркской культурой, или с общемусульманским (восточным) музыкальным искусством.

Инструменты, которые татарские музыканты стали использовать примерно со второй половины XIX века, можно назвать *новотрадиционными*. Новотрадиционные инструменты связаны с влиянием русской и европейской музыкальной культуры.

Независимо от происхождения инструмента, исполняемые на нем наигрыши, а также манера игры татарских народных музыкантов обладают ярким национальным своеобразием.

Старотрадиционные инструменты

■ Кубыз

Кубыз — очень древний музыкальный инструмент, на котором играли еще во времена Волжской Булгарии.

Он изготавливается из металла, поэтому его часто называют *тимер кубыз*¹. К изогнутой железной проволоке прикреплен латунный или серебряный язычок, от вибрации которого образуется звук.



Кубыз. Рисунок С. Габяши

С помощью сжатия концов изогнутой проволоки можно изменять высоту звука. Диапазон у кубыза небольшой.

Иногда на народных праздниках несколько исполнителей на кубызах объединялись в ансамбль, причем чаще на кубызе играли женщины. Передко кубыз использовали для сопровождения танцев. Например, на кубызе можно сыграть знаменитый такмак «Эпинэ».

Родственные «железному кубызу» инструменты распространены у многих тюркских народов, но исполняемые наигрыши и манера игры у разных народов отличаются друг от друга.

¹ «Тимер кубыз» (железный кубыз) — распространенное народное название инструмента. Прилагательное «железный» используется также и для того, чтобы отличать этот металлический самозвучающий инструмент от старинного «общевосточного» струнно-смычкового инструмента — *кубыза*, разновидность которого у татар-кряшен тоже именуется «кубыза» или «кутыз», у чуваш «купас», у мари «ковыж», у татар-мишарей «дудук» или «гудук», у русских «гудок» (см. фото на с. 103).

■ Курай



Нугай-курай
(Фото 1970-х годов)

Курай — духовой инструмент. Среди европейских инструментов его «родственником» является флейта. Курай — один из самых любимых инструментов татарского народа, его неповторимый звук завораживает слушателей уже много веков.

У татар распространены два основных вида курая.

Нугай курай (ногайский курай) является, как считают исследователи, наиболее древним видом, он изготавливается, как правило, из толстого стебля зонтичного растения. Инструмент имеет достаточно длинный «ствол» и обладает красивым, мягким и глубоким тембром. Нугай курай распространен в Закамье (в восточной части Татарстана, в Оренбургской, Челябинской областях, Башкортостане и др.).

Копшэ курай (буквально — «трубчатый курай», его называют также «воробышный курай»), как считают исследователи, появился несколько позже, изготавливается он из дерева, а в последнее столетие — и из металла. Этот курай похож на небольшую дудочку (см. фото на с. 103) и обладает более высоким и прозрачным тембром. При игре его держат не вертикально, а горизонтально перед собой. Копшэ курай распространен у казанских татар, татар-мишарей.

В разных районах проживания татар существуют свои традиции изготовления инструментов, свои предпочтения и выборе их разновидностей и манере игры.

Часто на курае исполняются наигрыши, подражающие пению птиц. На этом инструменте хорошо звучат как грустные мелодии, близкие по настроению к протяжным напевам, так и веселые плясовые наигрыши. Прекрасно звучат в исполнении кураистов и напевы популярных в народе песен. В основе наигрыша курая, приведенного в нотном примере № 43, лежит деревенский напев «Наласа»;



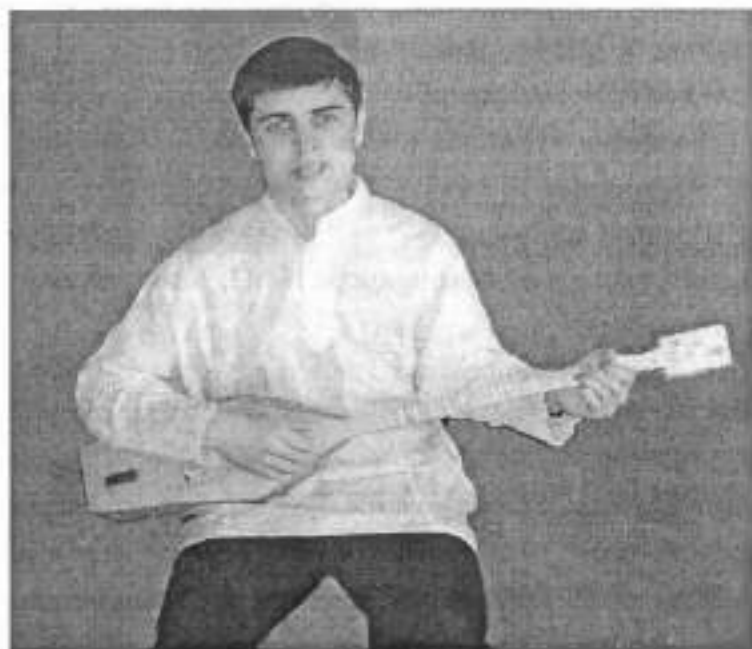
Нугай-курай.
(Фото 1980-х годов)

43



■ Думбра

Думбра (думбыра) – струнный щипковый инструмент, имеющий немало «родственников» среди восточных музыкальных инструментов. Старинная думбра имела грушевидный или треугольный корпус и длинный гриф, на который натягивались две струны. В эпоху Казанского ханства искусство игры на этом инструменте находилось в расцвете. Под аккомпанемент думбры сказители исполняли баиты. После падения ханства профессиональное думбровое искусство пришло в упадок, но мастерство игры на этом инструменте было унаследовано татарскими народными музыкантами.



Думбра
Реконструированный инструмент
(Фото 2002 года)

К началу XX века думбра почти исчезла из музыкального быта. В селах татар-кряшен вместо самодельной думбры в это время иногда использовались балалайки фабричного производства. Струны на них натягивали слабее и настраивали так, чтобы было похоже на старинную думбру.

Думбра упоминается во многих старинных татарских пословицах и поговорках, в сказках и загадках. Этот инструмент использовали не только сказители баитов, но и исполнители такмаков на народных праздниках и представлениях.

В нотном приложении (№ 2) приведен напев «Бик яратам торле койлар уйнарга» («Люблю играть разные напевы»), исполняемый с аккомпанементом думбры.

■ Гусли

Гусли (гөслә) – струнный щипковый инструмент. Несколько струн различной толщины натягиваются на деревянный корпус. При игре инструмент держат на коленях. Народные мастера изготавливали гусли различной формы и размера.

Инструмент получил распространение у татар-кряшен.

Гусли использовались чаще всего для аккомпанемента при исполнении эпических и лирических



Гусли.
(Фото 1990-х годов)

напевов, а также для танцевальных наигрышей. Известно, что гусли иногда звучали в ансамбле с другими струнными инструментами – думброй, смычковым кобызом.



■ К числу старотрадиционных относятся также такие инструменты:

Танбур – барабан, который использовали средневековые профессиональные музыканты, военные танбурасы, а также суфии во время зикров (молений). Последние сведения об использовании этого инструмента у татар связаны с началом XIX века.

Дэф (дэф) – ударный инструмент, широко распространенный у музыкантов стран Востока. В народной практике периода последних столетий его часто заменяли металлическим подносом, который использовался для исполнения ритмического сопровождения пению или танцу, звучал в ансамбле с другими инструментами.

Гыйжик (гыйжик) – струнно-смычковый инструмент, также широко распространенный в музыкальной практике народов Востока. Имеет небольшой округлый корпус, удлиненный гриф, на который натягиваются струны. Инструмент держали на колене вертикально, играя с помощью смычка из конского волоса. Использовался гыйжик профессиональными дворцовыми музыкантами.

Сурнай (сорнай) – духовой инструмент. Его изготавливали из крупных стеблей камыша или других растений, иногда вытачивали из дерева или гнули из жести, а затем соединяли с раструбом, для которого использовался раскрашенный коровий рог. Тембр сурная несколько глуховатый. На этом инструменте чаще всего играли пастухи.



Старотрадиционные инструменты, которые по разным причинам ранее исчезли из практики, в наше время возрождаются на основе реконструкции.



Детский фольклорный ансамбль «Ак калфак»

Новотрадиционные инструменты

■ Скрипка



Смычковый кобыз
(Реконструированный
инструмент)

Скрипка (скрипка) завоевала особую любовь народа. Сначала скрипки были самодельными, потом широкое распространение получили инструменты фабричного производства.

Скрипка прекрасно передает особое грустное настроение протяжных татарских мелодий, называемое словом «моң».

Большинство мелодий, исполняемых на музыкальных инструментах, — это напевы известных песен. Например, на скрипке очень красиво, с богатой орнаментикой и с тонкими нюансами «распеваются» мелодия протяжной песни «Зигэйлук»:

44



Скрипка может прекрасно передавать не только грустное, но и веселое, жизнерадостное настроение. В конце XIX века скрипку все чаще можно было слышать на праздниках, например, на свадьбах, где в исполнении скрипачей звучали мелодии свадебных песен (*туй койлаге*). Например:

45





Народный скрипач.
(Фото 1980 года)

В начале XX века скрипка стала одним из основных участников татарских инструментальных ансамблей («национальных оркестров»), которые выступали в городах на концертах татарской музыки. Скрипка, обладающая богатыми выразительными возможностями, до настоящего времени остается одним из самых любимых инструментов татарского народа.

На праздниках скрипка нередко звучала в ансамбле с другими инструментами.

У некоторых народных скрипачей довольно долго сохранялась манера игры на скрипке, родственная игре на гыйджике и смычковом кобызе. Некоторые музыканты даже держали скрипку так же, как старотрадиционные струнно-смычковые инструменты: вертикально с упором на колено.



Народный скрипач.
(Фото 2001 года)

■ Мандолина, гитара



Гата Исхаки с мандолиной

Мандолина и гитара стали популярны с конца XIX века. Эти инструменты получили распространение в городах.

Мандолина часто включалась в состав концертных татарских инструментальных ансамблей («национальных оркестров»). В одном из таких оркестров на мандолине играл юный Мансур Музафаров — будущий выдающийся татарский композитор.

Мандолина получила широкое распространение среди татарской городской

интеллигенции. Прекрасно овладевший искусством игры на этом инструменте музыкант и журналист *Гата Исхаки* даже составил самоучитель игры на мандолине «*Нота дэфтаре*» («Нотная тетрадь») в двух частях, который был опубликован в 1913 и в 1916 годах и считается первым татарским учебником по музыке.

Гитара в начале XX века, как и в наши дни, была популярна преимущественно среди молодежи. Для татарской музыки это был новый инструмент, который стал использоваться в аккомпанирующей роли. В настоящее время игра на гитаре практически не имеет национальных особенностей.

■ Гармонь

Гармонь (гармун) также стала очень популярной с конца XIX века. Гармоники были разных видов и разных размеров, от больших до крошечных. Они очень хорошо поднимали настроение. Главное назначение гармони — сопровождение танцев и игровых песен. Например, гуляния во время джигиена никогда не обходились без музыки. На празднике веселые пляски под гармони, исполнение такмаков воплощали кипучую жизненную энергию, наполняли сердца людей радостью.



Гармонист Файзрахман Биккенин.

(Фото 1932 года)

► Попробуйте станцевать татарский танец под народный наигрыш гармони, специально созданный для сопровождения пляски:



В начале XX века новотрадиционные инструменты благодаря своим техническим возможностям получили широкое распространение. Все чаще музыканты сочиняли мелодии специально для виртуозного исполнения на гармонии или скрипке. Одним из таких популярных в начале XX века инструментальных наигрышей был «Баламишкин», который играли как скрипачи, так и гармонисты:

47



Некоторые народные гармонисты-виртуозы в начале XX века приобрели большую популярность и стали концертными артистами. В честь гармониста *Файзуллы Тушиева* (1889 – 1958) в наши дни регулярно проводится конкурс народных исполнителей на гармониках.



На музыкальных инструментах исполняется два вида наигрышей: оригинальные наигрыши, созданные специально для данного инструмента, и «переложения» напевов известных песен. Некоторые инструменты используются и в качестве *сольных*, и в качестве аккомпанирующих.

Музыкальные инструменты всегда придавали новое звучание напевам известных песен, открывали новые выразительные возможности народных мелодий. В XX веке, с возникно-

веннем профессиональной татарской музыки, создаваемой первыми татарскими композиторами, народные мелодии звучали совсем по-новому в исполнении симфонического оркестра и фортепиано.

В наши дни народные мелодии звучат и с помощью современных электроинструментов (синтезаторов, гитар, компьютерных программ).

Вопросы и задания

1. Что такое старотрадиционные инструменты? Приведите примеры.

2. Что такое новотрадиционные инструменты? Приведите примеры.

3. Как устроен кубыз? Что можно исполнять на этом инструменте?

4. Что такое курай? Какие разновидности кураев вы знаете? Какие наигрыши исполняются на курае?

5. Что такое думбра? Расскажите историю этого инструмента.

6. Что такое гусли?

7. Расскажите об инструментах: танбур, дэф, сурнай, гыйжик.

8. Расскажите об использовании скрипки татарскими народными музыкантами.

9. Расскажите об использовании мандолины татарскими народными музыкантами.

10. Опишите гармониь. Какие мелодии обычно исполняются на гармонии?

► Назовите инструменты, на которых играют участники ансамбли «Ак калфак» (см. фото на с. 103).

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В МУЗЫКЕ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Фольклор — это настоящая сокровищница прекрасных мелодий. Композиторы разных стран на протяжении уже нескольких столетий используют в своих сочинениях народные мелодии.

Татарские композиторы тоже часто обращаются к фольклору, используя народные мелодии в произведениях разных жанров: в операх и балетах, в сочинениях для симфонического оркестра и для хора, в камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыке.

Народную песню композитор «излагает» по-своему, и она обретает в профессиональной музыке новое звучание.

Обработка народной песни

Обработка народной песни — особый музыкальный жанр, к которому уже более двух веков постоянно обращаются композиторы разных стран мира. Композиторы пишут обработки, чтобы «приспособить» народную песню к условиям современного *концертного* исполнения. Для этого, выбрав какую-либо народную мелодию, композитор старается сделать так, чтобы она зазвучала по-новому.

Новое звучание народной мелодии становится возможным благодаря дополнительным средствам музыкальной выразительности, которыми располагает профессиональная композиторская музыка. Например:

гармония – аккорды, сопровождающие мелодию;

тембр – звучание разных инструментов (в том числе симфонического оркестра) или голосов хора;

фактура – «рисунок» всех прибавляемых к мелодии голосов (полифонических подголосков, гармонического аккомпанемента и т.д.);

метр и ритм – количество долей в такте и длительности звуков мелодии, изменение которых меняет значение интонаций или даже характер народного напева.

В результате творческой работы композитора народная песня превращается в новое музыкальное произведение, например, в инструментальную или хоровую пьесу.

■ «Әнисә»

Много обработок народных напевов сделал композитор *Мансур Музафаров* – «аксакал» татарской музыки, один из первых татарских композиторов.

Популярный напев такмака «*Әнисә*» в обработке Музафарова превратился в вариации для пения с фортепиано.

■ *Вариации* – это музыкальная форма, основанная на многократном повторении одной и той же музыкальной темы; при каждом повторении тема изменяется (варьируется). См. схему формы в таблице музыкальных форм.

Разнообразие в звучании напева такмака композитор достигает средствами фортепианного аккомпанемента, в котором он изменяет (варьирует) ритм, фактуру, гармонию. Исполнять произведение нужно с постепенным ускорением темпа, как будто ритм удалой пляски все больше и больше захватывает танцующих людей.

В первом куплете обработки Музафарова напев еще как бы «раскачивается», скрытая в нем энергия ритма еще не получила выхода. Аккорды тянутся долго, словно сдерживая мелодию. Постепенно в аккомпанементе появляются озорные короткие подголоски.

Во втором куплете аккомпанемент уже рассыпается бисером шестнадцатых. В третьем появляется энергичная, но немного «неповоротливая» фигура в басу, как будто старый бабай решил вспомнить молодость, пустившись вприсядку.

А в четвертом куплете фортепиано в высоком звонком регистре повторяет мелодию вместе с певцом. Звучание охватывает все регистры, уже никто не в силах оставаться безучастным к веселью. Очень энергично, задорно звучит синкопа, «притопывающая» в басу.

♪ Обработка напева «Энисэ» для голоса с фортепиано (фрагмент) Мансура Музафарова приведена в нотном приложении, № 4.

■ «Галиябану»

Известная лирическая песня «Галиябану» с фортепианным сопровождением тоже звучит очень выразительно. В обработке Мансура Музафарова особый колорит звучанию народной мелодии придает движение параллельными квинтами и квартами в верхних голосах фортепианного сопровождения.

Композитор Александр Ключарев превратил песню «Галиябану» в вьесу для маленьких пианистов. Обработка Ключарева сделана просто, но очень изяшно.

♪ Татарская народная песня «Галиябану» в обработке для голоса с фортепиано М. Музафарова приведена в нотном приложении, № 5; в обработке для фортепиано А. Ключарева – в нотном приложении, № 6.

■ «Тәфтиләү»

Знаменитая татарская народная песня «Тәфтиләү» в обработке Александра Ключарева стала фортепианной пьесой для начинающих музыкантов.

♪ Татарская народная песня «Тәфтиләү» в обработке для фортепиано Александра Ключарева приведена в нотном приложении, № 3.

■ «Таң атканда»

Красивая народная песня «Таң атканда» («На заре») не раз привлекала внимание композитора Рустема Яхина.

Композитор использовал эту песню в своем Концерте для фортепиано с оркестром, где народная мелодия была положена в основу второй (побочной) темы Финала.

Яхин также сделал отдельную обработку этой песни, превратив ее в современно звучащую пьесу для начинающих пианистов.

48



Таң-таң а_ та_ чул_ пая кал_ ка, чул_ пан таң_ ны у_ я_ та_.

Таң-таң ата,
Чулпан калка,
Чулпан таңны уята.

Заря загорается,
Утренняя звезда восходит,
Венера зарю будит.

♪ Татарская народная песня «Таң атканда» в обработке для фортепиано Рустема Яхина приведена в нотном приложении, № 7.

■ «Ай, былбылым»

Композитор *Мирсаид Яруллин* сделал обработку популярной песни «Ай, былбылым» для скрипки и фортепиано.

В обработке Мирсаида Яруллина «спеть» эту мелодию на скрипке может даже начинающий скрипач. С изящным фортепианным аккомпанементом песня стала похожа на ноктюрн.

■ *Ноктюрн* — жанр европейской инструментальной музыки, который называют «ночной песней».

Орнаментированные мелодические фразы фортепианного вступления напоминают трели соловья в тихом цветущем саду. Использование орнаментики в фортепианной партии придает музыке особую выразительность, нежность и задушевность, подчеркивает ее национальный колорит. В кульминации пьесы композитор «расцветчивает» мелодию красочно звучащими аккордами.

5 Песня «Ай, былбылым» в обработке для скрипки и фортепиано Мирсаида Яруллина приведена в нотном приложении, № 8.



Жанр обработки народной песни активно развивается и в настоящее время. Помимо обработок в стиле *академической* музыки возможны обработки народных песен в эстрадном стиле. Эта традиция берет свое начало с 1910-х годов, когда начались первые *концертные выступления* татарских артистов (например, певцов Ф. Латыпова, К. Мутыги). В последние десятилетия обработки выполняются также с учетом возможностей синтезаторов, ударных установок, техники звукозаписи.

Цитирование народной песни

В литературных текстах авторы иногда приводят чьи-то слова, написанные или сказанные раньше. Использование «чужих» слов в своем тексте называется *цитированием* (обычно литературная цитата заключается в кавычки).

В музыкальном произведении цитата тоже возможна: в произведение может быть включена мелодия, сочиненная другим автором. Нередко композиторы цитируют народные мелодии, включая их в свои более крупные произведения (например, симфонии или оперы). При цитировании народные мелодии обычно звучат в обработке композитора.

■ «Тэфтилэү»

В знаменитом балете *Фарида Яруллина «Шурале»* звучит мелодия песни «Тэфтилэү». В балете эта мелодия сопровождает танец девушек с платком на деревенском празднике.

Фарид Яруллин превращает старинную мелодию в плавный лирический танец в ритме вальса:

49



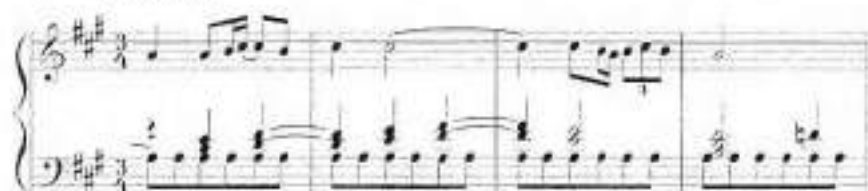
Напев «Тэфтилэү», уже более века исполняемый со стихами Габдуллы Тукая, является одним из наиболее часто цитируемых татарскими композиторами народных напевов.

■ «Зилэйлук»

В опере *Назиба Жиганова «Джалиль»*, посвященной судьбе татарского поэта-героя, есть музыкальный символ Родины: им является мелодия протяжной песни «Зилэйлук». В опере она звучит очень трогательно, светло, прозрачно, выделяясь особенной теплотой и задушевностью. Муса Джалиль, находясь в фашистском плену, вспоминает далекую Родину:

50

Гобой соло



Интонации широко известной народной песни используются композитором для построения *музыкальной драматургии* оперы.

Цитата татарской народной песни «Зилэйлук» – единственная в опере «Джалиль», поэтому она заключает в себе особый смысл. Мелодия песни звучит в первой и в заключительной седьмой картине оперы, образуя музыкально-драматургическую арку.

Мелодия народной песни исполняется в опере Жиганова солирующим гобоем, который призван имитировать звучание курая. Жиганов неоднократно использовал такие оркестровые деревянно-духовые инструменты как флейта и гобой для подражания наигрышам курая в народном стиле.

■ «Әллу-баллу»

Иногда народная мелодия интересно «дополняет» произведение композитора, как, например, в песне «Баллу» («Колыбельная») композитора *Резеды Ахияровой*.

■ «Колыбельная» входит в вокальный цикл Р. Ахияровой, написанный для детей на стихи татарских поэтов начала XX века:

«Ун бәбкә» («Десять гусей») на стихи *Кави Наджми* (Нажми);

«Яз» («Весна») на стихи *Рахманкулы* (Рахманкулиев);

«Кара бәлән чәчкә» («Ворона и талка») на стихи *Х. Салимова* (Салимов);

«Баллу» («Колыбельная») на стихи *Дардмента* (Дардмента).

В фортепианном вступлении песни Р. Ахияровой слышатся интонации народного колыбельного напева «Әллу-баллу» («Баю-бай»):

51



Әлли-балли койлармен,
Хикаятлар сойлармен,
Сиңа теләк теләрмен,
Бахетле бул, диярмен.

Баю-баюшки спую,
Сказочку расскажу.
Тебе пожелание скажу,
«Счастлива будь», скажу.

Во втором куплете тема фортепианного вступления, основанная на народной песне, образует красивый *контрапункт* к вокальной партии.

■ *Контрапункт* – соединение двух (или более) разных мелодий в одновременном звучании. Контрапункт используется композиторами уже несколько столетий.

♪ «Колыбельная» Р. Ахияровой на слова Дардмента приведена в нотном приложении, № 9.

Сюита на народные темы

Иногда композиторы посвящают народным мелодиям целые сочинения. В XIX веке европейские и русские композиторы начали сочинять *сюиты на народные темы* — произведения, состоящие из нескольких частей, каждая из которых основана на какой-либо народной мелодии.

Сюите на народные темы родственна *фантазия на народные темы* — произведение в свободной форме, основанное на нескольких народных мелодиях.

Композитор *Назиф Жиганов* написал «Сюиту на татарские темы» для симфонического оркестра. Она состоит из четырех частей, каждая из которых основана на народной мелодии:

в I части — использована лирическая песня нового времени «*Райхан*»;

во II части — протяжная песня «*Кара урман*» («Темный лес»);

в III части — шуточный напев «*Колаксыз Зариф*» («Безухий Зариф»);

в IV части — такмак «*Уфа — Чилэбе*» («Уфа — Челябинск») и деревенский напев «*Арча*» («Арск»).

■ «Кара урман»

В народной песне «*Кара урман*» запев и припев различны по настроению: запев — сурово-сдержанный, припев — более светлый, оптимистичный. Народная песня «подказала» образ, который композитор воплощает во второй части «Сюиты на татарские темы».

Вначале мелодия «Кара урман» звучит у струнных инструментов в *унисон*. Изложение мелодии в унисон и приглушенный сурдинами звук придают музыке строгий и даже немного суровый колорит. Композитор цитирует напев не полностью: он преобразует интонации, мотивы и фразы народной мелодии:

52

Andante



На фоне мелодии звучат пассажи у деревянных духовых инструментов. Пассажи духовых подобны порывам ветра, раскачивающего верхушки деревьев.

После трехкратного проведения первой фразы у струнных инструментов вступает кларнет. Богато орнаментированную мелодию кларнета можно назвать вариацией на тему народной песни «Кара урман»:

53



Затем к кларнету присоединяется флейта, а струнные инструменты и валторны аккомпанируют мелодии.

С переходом ведущей роли к деревянно-духовым инструментам происходит просветление колорита. Начинают раскрываться светлые образы напева – надежда, душевность,

жизнелюбие. Аккорды арфы своим «волшебным» звучанием придают этому музыкальному образу значение идеала, мечты.

Следующий раздел оркестровой пьесы начинается с появления темы напева у низких струнных – альтов, виолончелей, контрабасов. Мелодия низких струнных с сурдинами звучит на фоне колышущейся фигурации скрипок, напоминающей шелест листьев. В завершение этой поэтичной музыкально-живописной картинки звучит изображаемый деревянными духовыми голос кукушки и его эхо.

Вопросы и задания

1. Что означают понятия: *тембр, гармония, фактура, вариации, октавы, контрапункт, унисон*?

2. Что такое обработка народной песни? Приведите примеры обработок народных песен татарскими композиторами.

3. Что такое цитирование народной песни? Приведите примеры цитирования народных песен в произведениях татарских композиторов.

4. Что такое сюита на народные темы? Что такое фантазия на народные темы?

5. Расскажите о «Сюите на татарские темы» Н. Жиганова.

6. Какие песни входят в вокальный цикл Р. Ахияровой на стихи татарских поэтов начала XX века? Назовите татарских поэтов начала XX века, стихи которых использованы в цикле.

► Сюйте народные песни «*Галиябану*», «*Тэфтилэу*», «*Әнисэ*», «*Таң атканда*», «*Ай, былбылым*», «*Әллә-бәллә*», «*Зиләйхә*», «*Кари урман*», а затем сыграйте их в обработке татарских композиторов.

Часть вторая

МУЗЫКА
ТАТАРСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ



ТАТАРСКАЯ МУЗЫКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

(Краткий исторический очерк)

Историю татарской культуры принято разделять на периоды: *древний* (до IX в.), *средневековый* (IX — XVIII вв.), *новое время* (XIX — XX вв.).

Новым временем в истории всех народов считается период последних столетий, когда произошло формирование капиталистического общества и началось быстрое развитие промышленности, науки, искусства. Первыми в период нового времени вступили страны Западной Европы, которые оказали большое влияние на развитие современной культуры во многих странах мира.

Новое время для татарской культуры, как и для многих традиционных культур народов Востока, началось в XIX веке.

Обновление татарской культуры в XIX веке

В XIX веке Казань постепенно становится крупным и важным культурным центром не только Поволжья, но и всей России. В 1800 году в городе была открыта «Азиатская типография», где книги печатались арабским шрифтом. Значитель-

ным событием в жизни страны стало открытие в 1804 году Казанского университета – третьего в России после Московского и Дерптского. В университете был создан восточный факультет, студенты которого изучали восточные языки, культуру народов Азии.

Постепенно стала изменяться культурная жизнь города. К середине XIX века в Казани уже несколько театральных трупп показывали драматические спектакли; была создана оперная труппа, пользовавшаяся в городе большим успехом.

По сравнению с селом, в городе совсем другой ритм жизни: происходит много разных событий, есть возможность для более широкого обмена информацией, в городе работают учреждения науки, культуры, образования, активно протекает коммерческая деятельность. Поэтому городская культура всегда обновляется быстрее, чем сельская. Кроме того, в городах часто соседствуют разные национальности, которые оказывают влияние друг на друга. Казань, с этой точки зрения, особенно интересный город – здесь встречаются Европа и Азия, традиции мусульманской и христианской культур. Известный русский писатель и публицист середины XIX века А. И. Герцен, посетив Казань, написал о городе: *«...Значение Казани велико: это место встречи и свидания двух миров. И поэтому в ней два начала: западное и восточное, и вы их встретите на каждом перекрестке: здесь они от непрерывного действия друг на друга сжались, сдружились, начали составлять нечто самобытное по характеру...»¹*.

¹ Герцен А. И. Собрание сочинений; В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 132.

Среди татарской интеллигенции, преуспевающих коммерсантов и промышленников, а затем и во всем татарском обществе постепенно начинают изменяться некоторые традиционные взгляды на искусство. Становится заметным стремление преодолеть культурную замкнутость народа и развивать светскую татарскую литературу, создать национальный театр и профессиональную музыку. Для этого было нужно изучать опыт русского, европейского, восточного искусства, а также свою национальную художественную традицию.

Большой вклад в изучение и развитие татарской культуры внесли философ, историк, знаток религии и языков *Шигабутдин Марджани* (Шиябетдин Маржани, 1818–1889), историк, этнограф, знаток литературы и народного творчества *Каюм Насыри* (Каюм Насыри, 1825–1902) и многие другие ученые.

Активное развитие татарской культуры началось в XIX веке не только в Казани, но и в других городах, в которых широко была представлена татарская диаспора.

Татарская музыкальная культура в начале XX века

В начале XX века заметно оживилась культурная жизнь татарского общества не только в Казани, но и в Уфе, Оренбурге, Саратове, Москве, Петербурге. В этих городах открылись национальные культурные центры.

Приобрели широкую известность талантливые деятели татарской культуры – поэты, писатели, драматурги, такие как

Габдулла Тукай, Галиаскар Камал, Мазит Гафури, Фатых Амирхан, Шариф Камал, Галимжан Ибрагимов, Сагит Рамеев и др.

Известный писатель *Фатых Амирхан* (Фатих Әмирхан) в 1908 году написал рассказ «Сон накануне праздника». Герой рассказа в чудесном сне попадает на концерт татарской музыки и слушает пианистку-татарку, исполняющую пьесу национального композитора; ему снятся сочиненные татарским композитором красивая мелодия скрипки



Фатых Амирхан.

Портрет художника Е.А. Сибиряка

и проникновенный романс. Примечательно, что когда Амирхан написал этот рассказ, еще не было ни одного татарского профессионального музыканта. Первые ростки новой профессиональной татарской музыки только лишь начали появляться.

Музыка в татарском обществе становилась все более популярной, к ней стремились и взрослые, и дети. В некоторых татарских женских гимназиях создавались хоры, в комнатах шакирдов нередко можно было видеть висящие на стенах мандолины и гитары. Но национальную профессиональную музыку создать было гораздо труднее, чем, например, литературу и театр: в отличие от татарского литературного языка, татарский профессиональный музыкальный язык нужно было формировать заново.

Татарский театр, родившийся в начале XX века, очень помог национальной музыке, с которой он сразу же «заключил союз». Татарские театральные труппы «Сайяр»¹ в Казани, «Нур»² в Уфе, «Ширкэт»³ в Оренбурге с большим увлечением ставили национальные спектакли, гастролировали по разным городам страны.

В антрактах спектаклей звучала татарская музыка в исполнении небольших инструментальных ансамблей, в которые чаще всего включались скрипка, мандолина, думбра, гитара, курай, иногда гармонь или фортепиано. В репертуаре национальных ансамблей, которые также называли национальными оркестрами, были переложения татарских народных песен, популярная танцевальная музыка того времени.

В 1907 году в Казани открылся «Восточный клуб» («Шәрәк клубы»), в котором с большим успехом проходили татарские музыкально-литературные вечера, ставились спектакли популярной театральной труппы «Сайяр». Каждый из музыкально-литературных вечеров становился долгожданным и радостным событием: поэты читали свои стихи, выступали татарские музыканты. Музыкально-литературные вечера проходили и в национальных культурных центрах других городов.



Галиаскар Камал

¹ Сайяр (араб.) — странствующий.

² Нур (тат., перс.) — луч, свет.

³ Ширкэт (араб.) — товарищество.

Среди первых татарских концертирующих музыкантов были: пианист-импровизатор *Загидулла Яруллин* (1888–1964); композитор, пианист и руководитель хора *Султан Габбаси* (1891–1942); руководители национальных ансамблей, скрипачи *Гали Зайити* (1873–1918), *Вали Апанаев* (1889–1922), *Мухамет Нушев* (1893–1969); гармонисты *Файзулла Тушнев* (1884–1958) и *Файзрахман (Файзи) Биккенин* (1898–1968); певицы *Камисль Мутыги* (1883–1941), *Фаттах Латыев* (1884–1966), *Газиз Альмухамедов* (1895–1938), другие музыканты. Они были первопроходцами в национальном концертном искусстве, не имели профессионального музыкального образования¹. Татарские музыканты начала XX века могли опираться только на свой талант и народные музыкальные традиции, олицетворяемые, в первую очередь, песенной культурой. Поэтому народная песня еще долгое время оставалась «главным героем» татарской музыки. На концертах и литературно-музыкальных вечерах исполнялись, в основном, народные песни и их обработки.

Интерес к татарской музыке появился и у русских музыкантов. Обработки татарских народных песен, сочинения и концертные выступления скрипача *Иллариона Козлова* (1878–1933), композитора и дирижера *Антоня Эйхенвальда* (1875–1952) способствовали развитию татарской музыки.

В татарских газетах того времени нередко появлялись статьи, в которых авторы размышляли о национальной музыке. Например, в статье Ш. Ахмадеева «Безнең сәнгать» («Наше

¹ Первые татарские музыканты учились музыке самостоятельно или с помощью частных учителей. Только В. Апанаев, создавший один из самых знаменитых татарских инструментальных ансамблей, получил образование в музыкальной школе и Казанском музыкальном училище.

искусство»), напечатанной в 1914 году в газете «Йолдыз» («Звезда»), говорилось: *«Мы хотим, чтобы наши красивые, глубокие и вдохновенные мелодии исполнялись с художественным совершенством. У нас довольно много литераторов и поэтов, но нет ни одного композитора. Когда же подающие надежду юноши выйдут на сцену?»*

В начале XX века появились первые опыты авторских сочинений татарской музыки. В истории остались *«Тукай маршы»* («Марш памяти Тукая») Загидуллы Яруллина, небольшие инструментальные пьесы и музыка к спектаклю *«Зөләйха»* («Зулейха») Султана Габяши.

Новый период в развитии татарской профессиональной музыки начался в 20-е годы XX века.

Национальная композиторская школа

После революции 1917 года многое изменилось в жизни страны. Революция принесла новые идеи, сформировала новый тип общества. Первые послереволюционные годы были сложными и в то же время интересными. Это было время энтузиазма, творческих исканий, новых свершений. Однако строя новую жизнь, революция объявила войну старым традициям, начала настойчивую борьбу с религией, с культурой образованных слоев дореволюционного общества. В таких непростых условиях начиналась история татарской советской музыки.

Двадцатые годы для татарской музыки были переходным периодом от любительского музицирования к профессиональной музыкальной культуре европейского типа. Первые татарские композиторы *Салих Сайдашев*, *Султан Габяши*, *Мансур Музафаров* начали свою музыкальную деятельность еще до революции: Габяши пробовал сочинять музыку и выступал как пианист, Сайдашев и Музафаров были музыкантами татарского оркестра в «Восточном клубе». Сочинения этих композиторов стали «мостом», соединившим старую дореволюционную и новую советскую эпохи.



Татарские музыканты. Начало 1920-х годов.
 Первый ряд (слева направо): скрипач М. Яушев, певец Г. Альмухамедов, гармонист Ф. Тушиев, композитор С. Сайдашев, скрипач М. Юсупов.
 Второй ряд: скрипач Г. Биккеев, скрипач Х. Ахмадуллин, мандолинист И. Илялов, пианист И. Гумеров, композитор С. Габяши, гармонист Г. Сайфуллин

Первым татарским композитором, музыка которого завоевала всенародную любовь и приобрела общенациональное значение, стал Салих Сайдашев. Сайдашев, сочинявший музыку к спектаклям татарского драматического театра, заложил основу дальнейшего развития татарской симфонической, оперной и балетной музыки.

Чтобы татарская музыка успешно развивалась, были нужны композиторы с профессиональным образованием. Первым из татарских композиторов высшее профессиональное образование получил Мансур Музафаров, окончивший Московскую консерваторию. Музафаров внес большой вклад в формирование академического стиля татарской музыки.

В 1930-е годы сразу несколько талантливых татарских музыкантов отправляются для учебы в специально созданную по инициативе руководства республики Татарскую оперную студию при Московской консерватории. Среди них были композиторы Мансур Музафаров, Фарид Яруллин, Загид Хабибуллин, Джаудат Файзи, Латыф Хамиди. В эти же годы Московскую консерваторию заканчивает Назиб Жиганов. Композиторы, получившие прекрасное профессиональное образование, впитавшие высокие традиции мирового музыкального искусства, вернулись в Казань, чтобы использовать свои знания для развития татарской музыкальной культуры.

Композиторы старшего поколения, авторы первых татарских профессиональных песен и романсов, инструментальных пьес, музыкальных спектаклей, опер, балетов, симфонических произведений *Салих Сайдашев, Султан Габяши, Мансур Музафаров, Назиб Жиганов, Фарид Яруллин, Джаудат Файзи, Загид Хабибуллин, Александр Ключарев* ныне являются классиками национального музыкального искусства.

Будучи большими знатоками народного искусства и в большинстве своем воспитанниками всемирно известной русской композиторской школы, композиторы старшего поколения оказали огромное влияние и на музыкальные вкусы публики, и на становление следующих поколений татарских композиторов, установив планку профессии на уровне высокого мастерства, большого таланта и огромного творческого энтузиазма.

После открытия в 1945 году Казанской государственной консерватории национальная композиторская школа начинает быстро укрепляться. С появлением новых имен композиторов открываются новые горизонты татарской музыки и вместе с тем крепнут традиции.

В 1950-е годы начинают работать композиторы *Энвер Бакиров, Хуснулла Валиуллин, Масгут Латыпов, Алмаз Монастыпов, Исмай Шамсутдинов, Рустем Яхин*.

В 1960-е годы – *Фасиль Ахметов, Рафаэль Белялов, Ренат Еникеев, Бату Мулюков, Ильдус Якубов, Мирсайд Яруллин*.

В 1970-е годы – *Рашид Абдуллин, Луиза Батыр-Булгари (Батыркаева), Шамиль Тимербулатов, Луиза Хайрутдинова, Анвар Шарафеев, Шамиль Шарифуллин, Фарид Шарифуллин*.

В 1980-е годы – *Резеда Ахиярова, Рашид Калимуллин, Масгуда Шамсутдинова* и другие¹.

¹ Подробнее о творчестве композиторов см. в монографических разделах учебника, а также в приложении – в разделе «Краткие сведения о творчестве композиторов». В приложении также приводятся сведения об авторе популярных песен *Саре Садыковой* (1906–1986) и татарских композиторах, которые большую часть жизни работали за пределами республики, но внесли свой вклад в развитие национальной композиторской школы. Например: *Латыф Халиди* (1906–1983), *Рашид Губайдуллин* (1931–2001).



Первый съезд композиторов Татарстана (1948). Первый ряд (слева направо): Ю. Виноградов, Н. Жиганов, С. Сайдашев, М. Музафаров, А. Ключарев. Второй ряд: А. Рыжкин (работник Союза композиторов), Х. Валиуллин, А. Леман, З. Хабибуллин, Дж. Файзи

Национальная композиторская школа включает в себя не только композиторов-татар. Интересные музыкальные произведения на татарском интонационном материале создали во второй половине XX века композиторы *Альберт Леман* (1915–1998), *Анатолий Луттов* (р. 1929). Они внесли большой вклад в развитие татарской композиторской школы и как педагоги. Значительные заслуги в области воспитания профессиональных татарских композиторов имеет профессор Московской и Казанской консерваторий *Генрих Литинский* (1901–1985), который учил еще татарских композиторов старшего поколения.



К концу XX столетия татарская музыка накопила богатый фонд музыкальных произведений. В них отражаются и многовековые традиции татарской культуры, и современность.

Музыка татарских композиторов известна далеко за пределами нашей республики, а отдельные произведения получили заслуженную высокую оценку зарубежных слушателей.

Татарская композиторская школа вступила во второе столетие своей истории.

Вопросы и задания

1. Что означает понятие «новое время» в истории общества?
2. Почему А. И. Герцен назвал Казань «местом встречи и славания двух миров»?
3. Назовите деятелей татарской культуры XIX – начала XX века.
4. Расскажите о татарском театральном искусстве начала XX века. Какова была роль театра в развитии татарской музыки нового времени?
5. Какие инструменты звучали в составе татарских национальных оркестров (ансамблей) в начале XX века?
6. Расскажите о деятельности «Восточного клуба» в Казани.
7. Назовите татарских музыкантов начала XX века.
8. Какие изменения произошли в жизни общества после революции 1917 года?
9. Назовите первых татарских композиторов.
10. Назовите татарских композиторов, начавших работать в 1950-е годы.
11. Назовите татарских композиторов, начавших работать в 1960-е годы.
12. Назовите татарских композиторов, начавших работать в 1970-е годы.
13. Назовите татарских композиторов, начавших работать в 1980-е годы.
14. Назовите композиторов, сочинявших музыку на татарском интонационном материале.



САЛИХ САЙДАШЕВ

(1900–1954)

Салих Сайдашев (*Салих Сәйдашев*) занимает особое место среди татарских композиторов. Он является основоположником современной татарской профессиональной музыки, выдающимся композитором, прочно связавшим своим творчеством традиционную и современную татарскую музыкальную культуру.

Талантливые произведения Салиха Сайдашева хорошо известны не только музыкантам-профессионалам, но и самому широкому кругу любителей музыки. Искренняя, душевная музыка этого композитора находит самый короткий путь к сердцам слушателей. В татарском народе никто из создателей музыки не пользуется такой любовью и уважением, как Салих Сайдашев!

Салих Сайдашев начал сочинять музыку в непростую послереволюционную эпоху. Это было время обновления всех сторон жизни общества. Перед татарскими музыкантами стояли особые задачи, так как татарская профессиональная музыка еще только зарождалась. А желание иметь профессиональную национальную музыку было очень большим. Трудности же заключались в том, чтобы музыка татарских композиторов была

понятной и близкой народу; чтобы, несмотря на использование непривычных для слуха татар европейских форм и приемов композиции, музыка оставалась татарской, «своей» для народа. В решение такой трудной проблемы огромный вклад внес Салих Сайдашев. Его музыку с удовольствием слушают и любят до сих пор.

Сайдашев решал задачи национальной музыки как большой музыкант, понимающий требования своей эпохи и глубоко чувствующий музыкальную душу своего народа. Он обращался к таким музыкальным жанрам, которые находили мгновенный отклик у слушателей. Это в первую очередь *песня* – главный жанр в творчестве Сайдашева и основной жанр в традиционной музыкальной культуре татарского народа. В песенном творчестве ярко проявился огромный мелодический талант композитора.

Композитор прекрасно знал народную музыку, традиции народного музицирования. Это позволяло ему вносить новшества в национальный музыкальный язык, естественно сочетая их с привычными интонациями татарской музыки. В своем творчестве он расширил рамки пентатоники, обогатив традиционный лад новыми интонациями и выразительными возможностями мажора и минора. С изящной и красивой гармонией композитора пентатонные мелодии заиграли новыми красками.

В своих музыкально-театральных сочинениях Сайдашев заложил основу для будущего развития татарской оперной, балетной, симфонической музыки.

Музыка первого татарского композитора, завоевавшего всенародное признание, является *национальной классикой*. Она

и сейчас современна и любима слушателями разных национальностей.



Государственный Большой концертный зал
им. Салиха Сайдашева

Имя Салиха Сайдашева носит Государственный Большой концертный зал Республики Татарстан.

Жизнь и творчество

Салих Сайдашев родился 3 декабря 1900 года в Казани. Отец Салиха – Замалетдин (Жамали) Сайдашев шил национальную обувь, немного занимался торговлей. За 15 дней до рождения сына он внезапно заболел и умер. Мать Салиха – Махубджамал была доброй, отзывчивой, религиозной, всеми уважаемой женщиной. В первые годы жизни Салиха она была

единственным и главным его воспитателем. Многие качества характера Салих унаследовал и воспринял от матери.

С 12 лет Салих воспитывался в семье своей старшей сестры Амины, муж которой Шигаб Ахмеров стал хорошим наставником для будущего композитора. В доме Шигаба Ахмерова – активного татарского просветителя часто бывали талантливые деятели татарской культуры: поэт Габдулла Тукай, писатели и драматурги Галимжан Ибрагимов, Фатых Амирхан, Галиаскар Камал, актер Нури Сакаев и многие другие известные люди. Знакомство с талантливыми представителями татарской интеллигенции оказало большое и благотворное влияние на Салиха. Будущий композитор в то время учился в медресе, а затем в русско-татарской начальной школе.

Музыкальный талант Сайдашева проявился с самых ранних лет. Музыкальные инструменты словно притягивали к себе мальчика. Он самостоятельно научился играть на гармонии, а когда в доме Ахмеровых появился рояль, Салих начал подбирать на новом инструменте мелодии татарских песен. Игру юного Сайдашева в последний год своей жизни слушал Габдулла Тукай.

Первым учителем музыки будущего композитора стал Загидулла Яруллин – народный музыкант, самостоятельно освоивший игру на различных инструментах. Он обучал Салиха новым приемам музицирования на фортепиано и гармонии. Затем Салих начал брать уроки у профессиональной пианистки А. С. Ивановой и в 1914 году поступил в Казанское музыкальное училище по классу фортепиано профессора О. О. Родзевича. На занятиях с опытными наставниками, среди которых был известный казанский музыкант

и педагог Ксаверий Корбут, Сайдашев овладевает не только искусством фортепианной игры, но и основами теории музыки.



Загидулла Яруллин –
первый учитель музыки
Салиха Сайдашева

С большим интересом юный Салих посещал Восточный клуб, который в те годы был центром татарской культуры. В клубе проходили концерты татарской музыки, ставились спектакли татарской драматической труппы «Сайяр». В антрактах спектаклей в клубе играл любительский струнный оркестр, исполнявший татарские народные песни и популярную городскую танцевальную музыку.

В пятнадцать лет Салих уже сам начал играть в инструментальном ансамбле при театральной труппе «Сайяр». Юный музыкант часто выступал в концертах, исполняя на фортепиано татарские песни, импровизируя на татарские мелодии. Друг Салиха, впоследствии знаменитый татарский композитор Мансур Музафаров, вспоминал, что все музыканты ансамбля, даже самые старшие и опытные, очень высоко ценили талант молодого Сайдашева. Музыканты татарского ансамбля с большим уважением относились к Салиху, который всегда предлагал новую интересную аранжировку напева или импровизировал подголоски к исполняемым мелодиям. С юных лет он покорял окружающих своим светлым талантом.

Повзрослев, Сайдашев активно включился в строительство татарской музыкальной культуры. После революции 1917 года началось время больших перемен. Сайдашев был очень увле-

чен новыми делами. Он создал любительский струнный оркестр в Казани, по его инициативе открылась музыкальная студия в Буинске. В буинской музыкальной студии восемнадцатилетний Салих руководил струнным оркестром, татарским и чувашским хорами, преподавал фортепиано и музыкальную грамоту.

В 1919 году юный музыкант добровольцем вступил в Красную Армию и был направлен на Туркестанский фронт. Он служил полковым трубачом, устраивал музыкальные представления для бойцов, участвовал в концертах-митингах.

В 1920 году после демобилизации Сайдашев приехал в Оренбург, где был назначен заведующим школой восточной музыки, открытой в городе специально для татар. В школе он руководил духовым оркестром. В это время появляются его первые сочинения — песни «*Озын сәфәр*» («Долгий путь») и «*Ай, җилләр, җилләр*» («Эй, ветры, ветры»), «*Татарский вальс*» для фортепиано.

В 1922 году Сайдашева приглашают в Казань для работы в только что открывшемся Татарском драматическом театре. Режиссером театра был *Карим Тинчури*, который предложил Салиху возглавить в театре музыкальную часть. С этого времени начинается самый плодотворный период в его жизни. Работа в театре предоставила прекрасную возможность для раскрытия



С. Сайдашев. 1920-е годы

и совершенствования таланта композитора: Сайдашев сочинял музыку к драматическим спектаклям и дирижировал театральным оркестром. Начались счастливые годы творчества.



С. Сайдашев и К. Тинчурин

Музыка Сайдашева к спектаклям Татарского драматического театра сразу же завоевала любовь публики. Спектакли, в которых звучала его музыка, пользовались огромной популярностью. Некоторые спектакли с музыкой Сайдашева даже стали называть *музыкальными драмами*: так велика была роль музыки в создании впечатления от спектакля.

В 1920-е годы композитор написал музыку ко многим спектаклям по пьесам

знаменитых татарских драматургов. Например:

— по пьесам Карима Тинчурина:

«Казан сөлгесе» («Казанское полотенце», 1923),
«Сүнгән йолдызлар» («Потухшие звезды», 1923),
«Зәңгәр шал» («Голубая шаль», 1926),
«Ил» («Родина», 1929),
«Кандыр бую» («На Кандре», 1931);

— по пьесам Мирхайдара Файзи:

«Галиябану» (1926),
«Асылъяр» («Возлюбленная», 1926);

– по пьесам Фатхи Бурнаша:

«Таһир-Зөлрә» («Тахир и Зухра», 1926),

«Яшь йөрәкләр» («Юные сердца», 1926),

«Хосәен Мирза» («Хусайн Мирза», 1927);

– по пьесам Аделя Кутуя:

«Балдызкәй» («Свояченица», 1926),

«Күк күгәрчен» («Сизый голубь», 1928);

– по пьесе Тази Гиззата *«Наемирик»* (1928).

Помимо работы в театре Сайдашев выступал с концертами как дирижер и аккомпаниатор, много сил отдавал работе на открывшемся в 1927 году татарском радио.

В 1929 году впервые был исполнен знаменитый сайдашевский *«Марш Советской Армии»*¹. К концу 1920-х годов Салих Сайдашев стал самым популярным татарским композитором.

В 1934 году Сайдашев в числе других татарских музыкантов был направлен в Москву для учебы в Татарской оперной студии при Московской консерватории.

После возвращения в родную Казань в 1938 году он вновь приступает к сочинению театральной музыки, а также пишет песни. С большим успехом в Татарском драматическом театре шли новые спектакли с музыкой Сайдашева: *«Бишбүләк»* («Бишбүляк», 1938) и *«Чын мәхәббәт»* («Настоящая любовь», 1948) по пьесам Тази Гиззата.

В 1951 году торжественно отмечалось 50-летие со дня рождения Салиха Сайдашева. Самому популярному татарскому

¹ Иногда это сочинение Сайдашева называют также «Марш Красной Армии».

композитору было присвоено звание народного артиста Татарской АССР.



С. Сайдашев. 1950-е годы

В последние годы жизни композитор сочинял мало. Его последним произведением стала песня «*Жырларым*» («Песни мои») на стихи Мусы Джалиля.

Салих Сайдашев умер 16 декабря 1954 года. Даже зимняя стужа не помешала тысячам людей выйти на улицы в день его похорон. Так народ прощался с любимым композитором.

Музыкально-театральные сочинения

Большинство своих сочинений Сайдашев написал для спектаклей татарского драматического театра. В театральных спектаклях музыка играла очень важную роль и, безусловно, способствовала их успеху, так как в создании настроения, эмоционального впечатления музыка не знает соперников.

Спектакли с музыкой Салиха Сайдашева стали в татарском искусстве новым жанром, который получил название *музыкальная драма*.

В музыкальном оформлении спектаклей композитор использовал новые для татарской музыки жанры: арии, дуэты, трио, песни для солиста с хором, развитые инструментальные эпизоды. В свои вокальные мелодии Сайдашев искусно вводил колоратуры – виртуозные вокальные фигуры, свойственные ариям из опер европейских и русских композиторов, и тем самым создавал новый татарский вокальный стиль. Он расширил границы выразительных возможностей татарской музыки, обращаясь к музыкальным интонациям и ритмам других народов. В музыке Сайдашева к театральным спектаклям можно было услышать мелодии башкир, крымских татар, мусульманских народов Европы и Азии.

Творчество Сайдашева обогащало татарскую музыку, расширяло музыкальный кругозор народа. Музыкально-театральные сочинения Сайдашева пробуждали у татарских слушателей интерес к музыке, сочиняемой композиторами. Сайдашев подготовил слух татарской аудитории к восприятию новых форм звучания национальной музыки.

В 1950 году композитор завершил работу над рукописью одноактного балета в двух картинах *«Голнара»* (*«Гульнара»*) по либретто балетмейстера Г. Тагирова.

Композитор сочинил музыку к более чем 60 спектаклям драматического театра (в том числе 8 музыкальных драм и 4 музыкальные комедии). Большинство этих спектаклей уже не ставится на театральной сцене, но музыка Сайдашева продолжает звучать вне спектаклей с концертной сцены, по радио и телевидению.

■ «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)

Большой популярностью пользуется музыка Сайдашева к спектаклю «Зәңгәр шәл» по одноименной пьесе *Карима Тинчурина*. Спектакль был впервые поставлен в 1926 году.

В пьесе Тинчурина, написанной в первое послереволюционное десятилетие, рассказывается о тяжелой жизни татарских крестьян, о несправедливости, царящей из-за разделения людей на богатых и бедных.

Кроме собственных мелодий Сайдашев использовал в музыке к спектаклю и подлинные народные напевы: «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»), «*Наваларда йолдыз*» («На небе звезда»), «*Салкын чышмә*» («Холодный родник»), «*Айһайтук*» («Айхайлюк»), «*Төймә*» («Пуговица»), «*Сабан туге*» («Сабантуй») и книжный напев «*Мөхәммәдия*», предназначенный для характеристики муклы.

Краткое содержание спектакля

В деревне готовятся к Сабантую, молодежь устраивает игры. Из города приезжает в родную деревню молодой шахтер Булат и рассказывает землякам о городской жизни, о заводах, дорогах, о новых людях. Для своей любимой девушки Майсары Булат привозит голубую шаль.

В дом, где у своего родственника живет Майсара, приходит мулла. Старому мулле сразу очень понравилась Майсара, подавшая ему, как гостю, чай. Он начинает приставать к девушке, но испуганная Майсара убегает. Мулла рассказывает родственнику Майсары придуманный сон, в котором будто бы сам архангел Азраил благословил его на брак-никах с Майсарой. Родственник считает такой брак выгодным и с радостью дает свое согласие.



Сцена из спектакля «Зэнгар шало» (1930-е годы).
Майсара – Г. Кайбицкая, Мулла – З. Султанов

К дому подходит Булат, ему навстречу выбегает расстроенная Майсара и рассказывает о намерениях муллы. Разгневанный Булат хочет наказать обидчиков своей любимой. В это время как раз выходит из дома расчетливый родственник девушки. В пылу завязавшейся драки Булат, защищаясь, закатывает противника ножом. Теперь он вынужден скрываться в лесу.

Проходит время. Майсара становится четвертой женой в доме богатого муллы. Она тоскует. Несчастной Майсаре запрещено выходить из дома, за ней наблюдает сторож. К воротам дома муллы подходит молодой паренек. Оказывается, что это переодетая сестра Булата. Ей удается передать Майсаре письмо, в котором Булат рассказывает, что он скрывается в лесу вместе с другими беглецами. Весть о том, что Булат жив, радует Майсару.

Булат, завоевавший уважение среди беглецов и ставший их предводителем, призывает своих товарищей к борьбе. Все соглашается помочь Булату отомстить мурзе и освободить Майсару из плена. Ночью беглецы пробиваются в деревню и поджигают дом мурзы.



Первая сцена спектакля – подготовка к Сабантую. Здесь звучат народные песни «*Наваларда йолдыз*», «*Салкын чышмэ*», «*Айтайтук*», «*Сабан туе*», «*Төймэ*». Песни исполняют хор и солисты, которыми поочередно выступают Майсара и ее подруги.

Д Песня «Салкын чышмэ» из музыки к драме «Зангэр шэл» приведена в нотном приложении, № 10.

В спектакле «Зангэр шэл» музыка играет очень важную роль. Герои спектакля имеют свои музыкальные портреты: песни и арии различного характера и содержания.

П е с н я Б у л а т а. После народных песен в сцене подготовки к Сабантую звучит Песня Булата, в которой героиня рассказывает односельчанам о своей городской жизни, о труде шахтеров, о хороших друзьях. Песня Булата бодрая, энергичная и жизнеутверждающая. Пунктирный ритм и четкий аккордовый аккомпанемент роднят песню Булата с жанром марша.

Д Песня Булата «Дусларым» («Друзья мои») приведена в нотном приложении, № 11.

П е с н я М а й с а р ы. В песне героини слышатся жалоба и грусть. Девушку насильно выдали замуж за нелюбимого. О несчастной судьбе молодых девушек часто поется в татарских народных песнях. В Песне Майсары грусть и жалоба

переданы повторами секундовых интонаций, напоминающими причитание, и нисходящим окончанием мелодических фраз.

Д Песня Майсары «Чыбылшыгыч чун-чуар» («Пестрый полог твой...») приведена в нотном приложении, № 12.

Ф и н а л спектакля «Зәңгәр шәл» включает в себя несколько музыкальных номеров. По количеству участников, по большой роли музыки он может сравниться с оперным финалом.

Песня Булата «Кара урман» – это обращение к лесу, приютившему беглецов и ставшему для них защитой. В песне говорится о горькой участи людей, вынужденных скрываться от преследования, в них слышится скорбь, тоска по свободной жизни.

Д Песня Булата «Кара урман» приведена в нотном приложении, № 13.

Песня беглецов состоит из запева, исполняемого Булатом, и хорового припева. Сдержанно-скорбный запев напоминает сарабанду, а хоровой припев передает отчаянную решимость взбунтовавшихся людей.

Д Песня беглецов «Туган илләреннән аерылган» («Оторвавшись от родной стороны») приведена в нотном приложении, № 14.

Завершается спектакль сценой поджога, музыкальное решение которой основывается на широко звучащем унисоне оркестра.



Спектакль «Зәңгәр шәл» с музыкой Салиха Сайдашева до сих пор сохраняется в репертуаре татарских драматических театров.

■ «Наемщик»

Премьера спектакля по пьесе *Тази Гиззата* «Наемщик» с музыкой Салиха Сайдашева состоялась в 1928 году.

Создание музыки к драме «Наемщик» стало одним из самых крупных творческих достижений Сайдашева. В этой работе проявились все грани его яркого композиторского таланта. Музыка играла очень большую роль в этом спектакле и способствовала его огромной популярности.

Краткое содержание спектакля

Действие происходит в одной из помещичьих усадеб Елабужского уезда в 1861 году, незадолго до отмены крепостного права в России.

От рассвета до заката работают крепостные крестьяне на строительстве нового дома для помещицы. Среди них молодой крестьянин Батыржан. Он, как и другие, возмущен невыносимо тяжелой жизнью крепостных и несправедливостью помещиков. Появляется русский крестьянин Сандр (Александр) и сообщает, что царь освободил крестьян от крепостного права, но помещики не хотят объявить царский декрет народу. Эта новость вызывает волнение и усиливает ненависть к помещикам. Сандр убеждает Батыржана поднять крестьян на восстание.

В усадьбу помещицы Гульбики приходят старик Вузат и его дочь Зубаржат со своим женихом Гараем, чтобы получить разрешение на свадьбу. Здесь же Батыржан встречает свою возлюбленную Гульюзум – дочь бродячего музыканта Бикченная. В это время помещице сообщают, что русский крестьянин призывает ее крепостных к восстанию. Гульбики разгневаны и, стремясь наказать крестьян, приказывают отдать Зубаржат в жены не Гараю, а мучле. Батыржан, возмущенный жестоким решением помещицы, вступает за молодых влюбленных. Прислуга помещицы пытается схватить смельчика, но народ помогает ему скрыться.



Сцена из спектакля «Наемщик». 1980-е годы.
Гульюзум – З. Сунгатуллина, Батыржан – Х. Бигичев

Помещица устраивает в своем доме бал.Guestей развлекают певцы и танцовщицы, среди них Гульюзум. Во время бала Гульюзум узнает, что Батыржана все-таки схватили подручные помещицы. Девушка обеспокоена участью своего возлюбленного. Захмелевшая помещица пока не думает о Батыржане, она влюблена в своего упрямязовищего Бикташа. А хитрый Бикташ ненавидит свою хозяйку и хочет лишь завладеть ее богатством, но ему мешает сын помещицы Аскар. Чтобы добиться своей цели, Бикташ придумал коварный план. Он старается привлечь внимание Аскара к красавице Гульюзум, и ему это удается. Аскар настолько сильно увлекается Гульюзум, что начинает преследовать девушку и убивает ее отца, пытающегося защитить дочь от помещичьего сына. Хитрый Бикташ предусмотрительно спрятал в доме Батыржана, чтобы подстроить его схватку с Аскаром. Защищая возлюбленную, разгневанный Батыржан наносит Аскару удар ножом. Батыржан снова схвачен и закован в цепи, его ждет суровое наказание. Помещица приказывает отдать его на 25 лет в солдаты вместо сына муглы.

К дому музлы приходит Гарай, надеясь увидеться с Зубаржат, отданной музле в жены. Рассерженный музла истязует Зубаржат. Несчастная девушка, доведенная до отчаяния, решает покончить жизнь самоубийством и бросается в реку.

Батыржан прощается перед долгой, а может быть, вечной разлукой с Гульюзум и друзьями. В это время приносят тело Зубаржат. Крестьяне охвачены горем и гневом. Сандр призывает народ к общему восстанию против угнетателей. Возмущенные несправедливостью люди с готовностью принимают этот призыв.



В «Наемщике» наиболее развиты музыкальные партии Батыржана и Гульюзум.

Песня Батыржана с хором. Батыржан – смелый, мужественный человек, борющийся за справедливость, за уважение человеческого достоинства. В этом образе собраны лучшие черты, которыми в фольклорных произведениях народ обычно наделял джигитов. Характер Батыржана раскрывается уже в первом действии, где он выступает запевалой в песне с хором:

54

Andante

Без то ра бы пр тан, тво нар ат кан чак та ку иел куз гала
 С пер вами лу ча ми ма аста ем и едо же ра ни по ут ром
 Сан ду гае ар сий раи, ка нит как кан чак та бо рок сал за на
 Го то вы на д на ма рас пе ва ют во ро. А до юж ли нам?
 Кон да са си тик бер у зем уй лар уй да зам
 Ду мы ду ми о до же ли и сль шей те парь
 Яз нит лы ты тур ган ке бек, ка ман мон да нам
 сны шу я и ти ши ке сен шей жа по рои ка трель

Первая ария Гульюзум. Гульюзум — лирическая героиня. Чистота души, благородство характера девушки раскрываются в нескольких сольных номерах. Наибольшую известность получил номер из первого действия: Гульюзум по просьбе односельчан исполняет песню-арию. Первая часть арии — медленная — в духе протяжной песни (озын кәй), вторая — быстрая, виртуозная. Ария Гульюзум по своему строению и музыкальному стилю имеет много общего и с народными песнями, и с оперными ариями.

♪ *Первая ария Гульюзум* приведена в полном приложении, № 15.

На протяжении спектакля Батыржан и Гульюзум неоднократно выступают с сольными номерами (песнями, ариями), а также исполняют дуэт и трио (Батыржан, Гульюзум, Бикчентай).

Другие персонажи спектакля тоже имеют музыкальные номера. Например: Песня Сандра (Александра), Песня Зубаржат (колыбельная), Песня Гарая, Дуэт Зубаржат и Гарая и др.

В спектакле звучат и хоровые номера, характер музыки которых определяется сценической ситуацией.

Большую роль в спектакле играет оркестр. Перед поднятием занавеса исполняется *увертюра*, построенная на важнейших музыкальных темах спектакля. Оркестру поручается исполнение двух *танцевальных сюит*. Первая сюита состоит из разнохарактерных народных танцев. Вторая сюита звучит во время праздника в доме помещицы; она составлена из танцев, обычно используемых в балетных спектаклях: пастораль, адажио, вальс.

Вальс из музыкальной драмы «Наемщик» — один из первых татарских вальсов и одно из самых знаменитых произведений Сайдашева:

55

Tempo di valse



В 1948 году Сайдашев сделал вторую редакцию музыки к драме «Наемщик» для новой постановки спектакля.

Песни. Танцы. Марши

Многие из песен и танцев Сайдашева предназначались для персонажей театральных спектаклей. Но его музыка так всем нравилась, что ее очень часто исполняли вне театра. Песни композитора надолго пережили те театральные пьесы, для постановок которых они были сочинены.

■ «Бибисара»

Песня «Бибисара» впервые прозвучала в 1927 году в театральной постановке пьесы Фатхи Буриаша «Хосрен Мирза» («Хусаин Мирза»), где ее пели подруги главной героини – Бибисары. Но широкую известность эта светлая, женственно-грациозная песня получила с 1940 года, когда она стала исполняться со стихами Ахмеда Ерикеева (Әхмәт Ерикәй).

♪ Песня «Бибисара» приведена в нотном приложении, № 16.

■ «Әдрән диңгез» («Море Ядран»)¹

Песня «Әдрән диңгез» была написана для спектакля «Чан махаббат» («Настоящая любовь»), поставленного в 1948 году по одноименной пьесе Тази Гиззата. Ныне эта песня часто исполняется с концертной сцены.

В этой мужественной песне, имеющей в спектакле значение своеобразной молитвы, герой обращается к морю – символу своей родины, чтобы укрепить свои силы и веру в победу. Композитор использовал интонации песен албанских мусульман, чтобы достоверно изобразить суровый и романтический дух Адриатики. В мелодии песни звучит характерная для ближневосточной музыки интонация увеличенной секунды.

♪ Песня «Әдрән диңгез» приведена в нотном приложении, № 17.

¹ Море Ядран – старославянское название Адриатического моря.

■ «Безнең дәү эни» («Наша бабушка»)

Салих Сайдашев сочинил много песен для детей. У него был особый талант к сочинению мелодий. А мелодия в песне — это самое главное средство музыкальной выразительности. Его песни уже много десятилетий с удовольствием поют и школьники, и малыши.

В песне «*Безнең дәү эни*» выражены любовь и уважение к бабушке, дәү эни, создающей в семье уют. Ведь старшее поколение в семье передает внукам жизненную мудрость, сохраняет национальные традиции. А иногда бабушки балуют своих внуков даже больше, чем родители, прощают внукам шалости и становятся для малышей незаменимыми помощниками и друзьями.

Композитор Салих Сайдашев и поэт *Гамир Насретдинов* (Гамир Насрый) посвятили свою очень ласковую и душевную песню всем бабушкам.

Д Песня «Безнең дәү эни» приведена в нотном приложении, № 18.

■ Среди детских песен Сайдашева:

«*Бат кораты*» («Пчелка»), «*Зәңгәр күз*» («Голубое озеро») на слова Г. Насретдинова;

«*Яз килде*» («Весна пришла»), «*Чияләр чәчәк атсын*» («Вишни, яблони цветут») на слова А. Ерикеева;

«*Укучылар вальсы*» («Школьный вальс») на слова М. Хусанна;

«*Укырга!*» («Учиться!») на слова С. Урайского.

■ «Шэрык биюе» («Восточный танец»)

«Восточный танец», или «Восточный балет», был написан для спектакля по пьесе Фатхи Бурнаша «Тахир-Зохра» («Тахир и Зухра»). Премьера спектакля состоялась в 1926 году.

«Шэрык биюе» состоит из нескольких танцевальных эпизодов, контрастных по мелодии и ритму. Некоторые эпизоды звучат неоднократно, например, первый, основанный на пластичной «женственной» теме в восточном романтическом стиле:

56



■ «Марш Советской Армии»

Салих Сайдашев является автором нескольких известных маршей, среди которых марш «Родина», «Марш комсомольцев», первый татарский траурный марш, написанный в память об актере Нури Сакаеве – «Сакай маршы» («Сакаевский марш»).

Самым популярным сочинением Сайдашева стал «Марш Советской Армии», впервые исполненный в 1929 году.

Энергичная и праздничная музыка марша никого не оставляет равнодушным. За создание «Марша Советской Армии» композитор был награжден именными золотыми часами и зачислен в полк почетным красноармейцем. Этот марш до сих пор часто исполняется в Республике Татарстан во время торжественных и праздничных событий.

Как и большинство сочинений в жанре марша, «Марш Советской Армии» написан в трехчастной форме. В крайних частях музыка пронизана ликованием и энергией:

57

В темпе марша



В средней части появляется более напевная мелодия:

58



«Марш Советской Армии» прекрасно звучит в исполнении как военного духового оркестра, так и большого симфонического оркестра.



Творчество Салиха Сайдашева занимает особое место в татарской музыкальной культуре. Не случайно композиторы более младших поколений посвящают классике татарского музыкального искусства свои сочинения, создают новые произведения на основе музыки Сайдашева. Например, опера А. Ключарева «Наемщик» (на основе музыки к одноименной драме), «Фантазия на темы Сайдашева» для симфонического

оркестра А. Миргородского, «Музыкальное приношение Салиху Сайдашеву» для симфонического оркестра А. Монасыпова, фортепианный цикл «Сайдаистан» Р. Еникеева (на основе песен и театральной музыки Сайдашева).

Сочинения Салиха Сайдашева до настоящего времени остаются в числе самых любимых музыкальных произведений татарского народа.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Салиха Сайдашева в истории татарской музыки?
2. Расскажите о жизни и творчестве композитора.
3. Назовите основные сочинения С. Сайдашева.
4. Назовите татарских драматургов, к спектаклям по пьесам которых писал музыку С. Сайдашев.
5. Что означает понятие *музыкальная драма*?
6. Расскажите содержание спектакля «Зәңгәр шәл».
7. Назовите и охарактеризуйте основные музыкальные номера спектакля «Зәңгәр шәл».
8. Какие народные песни использовал С. Сайдашев в музыкальной драме «Зәңгәр шәл»?
9. Расскажите содержание спектакля «Наемщик».
10. Назовите и охарактеризуйте основные музыкальные номера спектакля «Наемщик».
11. Расскажите о песнях «Бибисара», «Әдрән дингез».
12. Назовите песни С. Сайдашева для детей.
13. Расскажите о Марше Советской Армии.
14. Какими средствами С. Сайдашев обновил стиль татарской музыки?
15. Какие произведения композиторов Татарстана посвящены Салиху Сайдашеву или созданы на основе его музыки?

► Выучите наизусть нотные примеры № 54–58; примеры из нотного приложения № 11, 13, 15, 16. Спойте и сыграйте по нотам примеры из нотного приложения № 12, 14, 17, 18.



СУЛТАН ГАБЯШИ

(1891–1942)

Султан Габяши (*Sultan Gabayshi*) — один из первых татарских композиторов. Его ранние сочинения появились еще до революции. Он много сделал для развития татарской музыкальной культуры и музыкального образования в республике: выступал в печати с просветительскими статьями, сочинял музыку, руководил хорowymi коллективами, переводил на татарский язык учебники по музыке и либретто знаменитых европейских и русских опер, выезжал в фольклорные экспедиции. Среди татарских музыкантов своего времени Габяши был одним из самых образованных.

В истории татарской музыки Султан Габяши остался как выдающийся деятель музыкальной культуры, первый татарский музыкант-просветитель, соавтор двух первых татарских опер «*Сания*» и «*Эшче*», фольклорист, дирижер хора, один из творческих лидеров татарской интеллигенции первых десятилетий XX века.

Габяши стремился к тому, чтобы татарская музыкальная культура в XX веке обновлялась, не теряя своеобразия и не отрываясь от традиций. К сожалению, заслуженную высокую оценку творческая деятельность Султана Габяши получила лишь в конце XX века.

Жизнь и творчество

Султан Хасанович (Султан-Ахмет Хасангатович) Габяши родился 13 мая 1891 года в деревне Тенивраг-Сулабаш (ныне деревня Малый Сулабаш Высокогорского района Республики Татарстан). Его отец Хасангата Габяши был муллой и очень образованным человеком. Семья Габяши часто переезжала из Казани в Уфу и обратно. Это не помешало Султану получить прекрасное образование. Он учился в казанском медресе «Мухаммадия» и в уфимском медресе «Галия», в 1911 году сдал экзамен на звание имама-хатиба и мударриса в Магометанском духовном собрании в Уфе. Потом три года учился в Уфимском реальном училище. В 1915 году поступил на юридический факультет Казанского государственного университета.

С молодых лет Султан Габяши интересовался музыкальным искусством. Он активно участвовал в татарских музыкально-литературных вечерах в Уфе, исполнял на рояле собственные переложения татарских народных песен. В 1913 году Габяши начал сочинять музыку. На музыкально-литературных вечерах исполнялись его пьесы для фортепиано «*Кайгыдан соң шатлык*» («Радость после печали»), «*Сагыну*» («Тоска»), «*Кәккүк*» («Кукушка»). Большой популярностью пользовалась пьеса «*Пикник*», которая нередко звучала на татарских концертах в исполнении ансамбля из скрипки, рояля, мандолины и гитары.

Известный татарский поэт того времени *Сәгит Рәмеев* (Сәгыйть Рәмиев) писал: «*Мелодии Габяши-эфенди своеобразны и очень красивы. Их воздействие на слушателей огромно, они пробуждают большой интерес.*»

В 1917 году татарская драматическая труппа «Сайяр» поставила драму Гаяза Исхаки «Зөләйха» («Зулейха»). Впервые в татарском театре специально для нового спектакля была написана музыка. Ее автором был Султан Габяши.

После революции 1917 года Габяши работал преподавателем природоведения. С 1920 года он преподавал хоровое пение и теорию музыки в Восточном музыкальном техникуме (ныне Казанское музыкальное училище).

Под руководством Габяши было создано несколько хоровых коллективов, исполнявших татарскую музыку, в том числе большой хор студентов казанских вузов. Хоровое звучание татарской музыки было новым и необычным. Концертные выступления хоровых коллективов под руководством Габяши всегда привлекали внимание публики.

Султан Габяши вместе с певцом Газизом Альмухаметовым и композитором Василием Виноградовым стал автором первых в истории татарских опер: в 1925 году была поставлена опера «Сания», а в 1930 году – опера «Эше» («Рабочий»).

Отвечая на вопросы редакции журнала «Яңалиф» о развитии национальной музыки, Султан Габяши выступил как первый татарский музыковед, описавший художественные особенности татарского традиционного и современного музыкального искусства. Его ответы были опубликованы в журнале «Яңалиф» (1931, № 3).

В 1931 году Габяши отправился в экспедицию по районам Татарии для изучения народного творчества. В экспедиции были собраны и записаны интереснейшие традиционные татарские напевы.

В начале 1930-х годов деятельность Габяши стала подвергаться суровой и несправедливой критике, и в 1932 году композитору пришлось переехать в Уфу, где он продолжал свою научную и педагогическую деятельность, сочинял музыку.

В 1941 году из-за несправедливого отношения со стороны коммунистического руководства композитор был вынужден покинуть город и переехать в деревню. Но и там он продолжал работать, обучая музыке деревенских ребят.

Султан Габяши умер 8 января 1942 года в деревне Чалкаково Башкирской АССР.

Камерно-инструментальные, музыкально-театральные, вокальные и хоровые сочинения

Первые сочинения Султана Габяши – это исторически наиболее ранние опыты создания татарской композиторской музыки.

Вокальные сочинения периода 1913–1917 годов представляют собой песни, близкие по стилю татарским народным мелодиям. Таковы песни *«Рокия-голкәем»* («Рокия, цветочек мой») на народные слова, *«Сызла, күңлем»* («Гори, душа») и *«Кайвакытта уйлыймын миң...»* («Порою думаю...») на слова С. Рамеева, *«Юаныч»* («Забавя») на слова Г. Тукая.

Традиция чтения стихов нараспев нашла отражение в мелодекламациях Габяши на стихи Дәрдемента *«Бүзләрем мана алмадым»* («Не сумел я окропить савана»), *«Хәят»* (женское имя).

На национальных музыкально-литературных вечерах Габяши нередко выступал с исполнением на фортепиано народных мелодий. Его авторские фортепианные пьесы первоначально также представляли собой переложения собственных песен и имели одинаковые с ними названия: *«Рокия-голкәем»*, *«Кәккүк»* («Кукушка»). Габяши пробовал сочинять татарскую музыку, соединяя в своих фортепианных миниатюрах мело-

дно в народном стиле с ритмическими и фактурными «формулами» популярных европейских камерно-инструментальных жанров: элегия «*Сагыну*» («Тоска»), вальс «*Агым су*» («Журчащий ручей»), «*Татарча полька*» («Татарская полька»), марш «*Татарстан*», *Татарский военный церемониальный марш*, фангазия «*Сююмбике*» («Сюембикэ») и др.

Несколько пьес были написаны для мандолины и фортепиано: «*Бию көе*» («Плясовая»), «*Искэру*» («Воспоминание»), «*Кичке йөреш*» («Вечерняя прогулка»).

На рубеже 1920–30-х годов Габяши предпринял попытку расширить горизонты татарской камерно-инструментальной музыки, сочинив первую татарскую пьесу для фортепиано в 4 руки – «*Касыйм биюе көе*» («Касимовская плясовая»), первый татарский фортепианный этюд – «*Пентатонный этюд*», одну из первых татарских пьес для струнного квартета – *Grave*.

Султан Габяши сочинил музыку к нескольким спектаклям татарского драматического театра. Среди них: «*Зөлэйха*» («Зулейха», 1916–1917) по пьесе Гаяза Исхаки, «*Таһир–Зөһрә*» («Тахир и Зухра», 1918) по пьесе Ф. Буриаша, «*Бүз егет*» («Славный джигит», 1921) по пьесе К. Рахима, «*Фәтхулла-хазрәт*» («Фатхулла-хазрет», 1922) по пьесе Ф. Амирхана, «*Жир уллары*» («Сыновья земли», 1923) по пьесе Х. Такташа, «*Ләйлә–Мәҗнун*» («Лейла и Меджнун», 1923) по пьесе К. Амири, «*Иске Казан артында*» («За стенами старой Казани», 1928) по пьесе М. Зантова. В настоящее время, к сожалению, сохранились нотные рукописи лишь четырех музыкально-театральных работ композитора.

Султан Габяши первым из татарских композиторов стал сочинять музыку для хора. Традиционная татарская музыка

была в основном одноголосной. Многоголосное звучание татарской музыки в хоровом исполнении было новым и необычным. Этот смелый шаг сделал Габяши. Композитор старался, чтобы многоголосие не нарушило своеобразия татарских интонаций.

Иногда композитор использовал в хоровом многоголосии кварто-квинтовые созвучия, своеобразное звучание параллельных кварт и квинт, орнаментику в татарском традиционном стиле, чтобы придать музыке оригинальный колорит.

При жизни Султана Габяши его творческие поиски были не всем понятны, но позже татарские композиторы стали часто использовать созвучия, впервые прозвучавшие в его сочинениях.

■ «Кәккүк» («Кукушка»)

Пьеса «Кәккүк» Султана Габяши – одно из первых сочинений татарской композиторской музыки. Она была написана в период 1913–1914 годов и первоначально предназначалась для фортепиано. Мелодия этой пьесы близка народному стилю, в ней широко представлена орнаментика.

С 1918 года «Кәккүк» исполнялась как песня на слова Г. Рахима. С 1930-х годов эта мелодия стала исполняться на слова А. Ерикеева.

Песня может звучать в сопровождении фортепиано или хора.

Композитор А. Ключарев сделал обработку самой известной песни Габяши, заново гармонизовав мелодию. В настоящее время песня «Кәккүк» исполняется чаще всего в обработке Ключарева.

♪ Песня С. Габяши на слова А. Ерикеева «Кәккүк» в обработке для солиста и хора А. Ключарева приведена в нотном приложении, № 19.

■ «Кыйгак-кыйгак»

Небольшая хоровая пьеса «Кыйгак-кыйгак» (крик гуся) написана в 1923 году на народные слова и является одним из первых татарских сочинений для хора.

В хоровых сочинениях Габяши нередко встречаются необычные для того времени аккорды, непохожие на музыку европейских и русских композиторов. Это, в первую очередь созвучия, построенные по квартам и квинтам, по квартам и секундам, а также движение голосов параллельными квартами и квинтами. Несколько десятилетий спустя выразительный эффект кварто-квинтовых параллелизмов будет широко использоваться татарскими композиторами.

В пьесе «Кыйгак-кыйгак» композитор с помощью кварто-квинтовых созвучий добивается прозрачного и легкого звучания пятиголосного хора:

59
Moderato

St
Kый_гак-кый_гак кый_кы кы_ра. А_гий_дел_де ка_мы_шта.

Alt
Kый_гак-кый_гак кый_кы кы_ра. А_гий_дел_де ка_мы_шта.

T1
Kый_гак-кый_гак кый_кы кы_ра. А_гий_дел_де ка_мы_шта.

T2
Kый_гак-кый_гак кый_кы кы_ра. А_гий_дел_де ка_мы_шта.

B
Kый_гак-кый_гак кый_кы кы_ра. А_гий_дел_де ка_мы_шта.

■ «Кичке азан – 1905 ел»
(«Вечерний азан¹ – 1905 год»)

В 1925 году Габяши написал хоровое сочинение «Ике заман» («Две эпохи»), состоящее из двух частей:

I часть «Кичке азан – 1905 ел» («Вечерний азан – 1905 год»);

II часть «Тимерчелар – 1925 ел» («Кузнецы – 1925 год»).

По замыслу композитора, в сочинении должны были встретиться две исторические эпохи – старая дореволюционная и новая послереволюционная.

Хор «Вечерний азан – 1905 год» для тенора соло, пятиголосного хора и фортепиано написан на стихи Габдуллы Тукая. В мелодиях солиста, различных голосов хора, а также в фортепианном вступлении слышатся интонации *азана*:

60

Largo

Tenore solo

SI

SA

A

T

B

Kichke azan! Kichke azan! Kichke azan!

¹ Азан – призыв к молитве, исполняемый муэдзином с минарета мечети.

Среди хоровых сочинений Габяши есть много обработок татарских народных песен. Например: «Салкын чилимэ» («Холодный родник»), «Байкал күл» («Озеро Байкал»), «Каз канаты» («Гусиное крыло»), «Зайнабем» («Моя Зайнаб»), «Тазкирэ» («Таскира»), «Сак-Сок».

Композитор написал для хора и несколько обработок башкирских народных песен.



Музыка Габяши после 30-х годов XX века почти не исполнялась. В наши дни она также звучит очень редко. Несмотря на это, сочинения Султана Габяши остаются интересной страницей истории татарской музыки.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Султана Габяши в истории татарской музыки?
2. Расскажите о жизни и творчестве Габяши.
3. Назовите основные сочинения Габяши.
4. В чем заключаются особенности музыкального стиля хоровых сочинений Габяши? Приведите примеры.
5. Расскажите о хоровых сочинениях «Кәккүк», «Кыйгак-кыйгак», «Кичке азан – 1905 ед».

► Спойте, разделившись на голоса, нотные примеры № 59, 60.

МАНСУР МУЗАФАРОВ

(1902–1966)



Мансур Музафаров (*Мансур Мозаффаров*) – выдающийся татарский композитор. Он внес большой, исторически важный вклад в татарскую музыку.

Мансур Музафаров – первый татарский композитор с высшим музыкальным образованием. Его музыкальное мышление было связано и с татарской традиционной, и с европейской академической музыкой. Академический профессионализм сочетался у композитора с глубоким знанием татарской традиционной музыкальной культуры. Творчество Музафарова оказало большое влияние на становление и развитие татарской композиторской школы. Мансур Музафаров, как и Салих Сайдашев, своим творчеством связал в единое целое традиционную татарскую культуру и национальную профессиональную музыку XX века.

В творчестве композитора представлены почти все музыкальные жанры: обработки народных песен, песни и романсы, хоры, вокальные произведения, инструментальные миниатюры, сонаты и концерты, симфония и программные симфонические поэмы,

оперы. Произведения Музафарова отличаются мастерством композиторского письма, особым мелодическим и гармоническим изяществом, естественностью звучания, тонким слышанием национального стиля.

Музыка этого композитора, часто звучащая не только в нашей республике, но и за ее пределами, встречает самый теплый прием у слушателей разных национальностей.

Сочинения Мансура Музафарова ныне признаны классикой татарской музыки.

Жизнь и творчество

Мансур Ахметович Музафаров родился 6 марта 1902 года в Казани. Будущий композитор рос в интеллигентной семье. Его отец Худжнахмет был муллой, он умер в 1907 году. Воспитанием Мансура занималась мать Махруй Музафарова (Мозаффария) – очень образованная женщина, которая преподавала в татарской женской школе, сочиняла стихи. С юных лет Мансур общался с видными деятелями татарской культуры и разделял их стремление к развитию и обновлению татарского национального искусства.

Музыкальные способности у будущего композитора проявились уже в детские годы. Вместе со своим другом Салихом Сайдашевым он с большим увлечением смотрел спектакли в Восточном клубе и с восторгом слушал татарский струнный оркестр, который играл во время антрактов.

Заметив любовь сына к музыке, мать купила Мансуру мандолину, на которой он научился играть самостоятельно.

В 1915 году, в тринадцатилетнем возрасте, вместе со своим другом Салихом Сайдашевым Мансур Музафаров начал выступать с концертами в составе татарского струнного оркестра при драматической труппе «Сайяр». В оркестре он играл на мандолине.

В 1919 году Мансур Музафаров поступил в Казанский музыкальный техникум (ныне Казанское музыкальное училище) по классу кларнета.



Мансур Музафаров с матерью и сестрами

В 1923 году он первым из татарских музыкантов поступил в Московскую консерваторию на этнографическое отделение. По композиции он занимался у А. В. Александрова – будущего автора Гимна нашей страны.

В 1931 году Мансур Музафаров вернулся в Казань и начал работать на татарском радио. К этому времени он уже был

известен любителям музыки как автор красивых, мастерски выполненных обработок татарских народных песен.

Когда в 1934 году в Московской консерватории открылись национальные оперные студии, Музафаров вновь поехал в Москву, чтобы учиться дирижированию. Одновременно с учебой он преподавал в Башкирской оперной студии при Московской консерватории.

В 1938 году композитор возвратился в родной город и активно включился в творческую жизнь республики. Он работал в Татарском государственном театре оперы и балета, на татарском радио, участвовал в организации Союза композиторов Татарстана.

Песни и камерно-инструментальные сочинения Музафарова в конце 1930-х годов приобрели большую популярность.

В 1939 году композитор сочинил оперу «Галиябану», которая в 1940 году была поставлена на сцене Татарского государственного театра оперы и балета. В 1943 году появилась его вторая опера – «Зөлхәбирә» («Зульхабира»).

Много замечательных сочинений Мансур Музафаров написал для симфонического оркестра. Эти сочинения отличаются изяществом стиля, красотой мелодий, естественностью звучания, мастерством композиторского письма. Среди



М. Музафаров, С. Сайдашев,
К. Ахмеров

симфонических сочинений Музафарова *Симфония* (1944), *Симфониетта* (1945), *Поэма памяти Габдуллы Тукая* (1957), *Поэма памяти Мулланура Вахитова* (1957).

Часто звучат в исполнении знаменитых скрипачей замечательные концерты для скрипки с оркестром (Первый – 1959 г., Второй – 1962 г.), отличающиеся ярким татарским национальным колоритом и позволяющие показать как блестяще-виртуозные, так и песенно-лирические возможности скрипки.

Мансур Музафаров является признанным мастером хорового письма, автором многочисленных обработок для хора татарских народных песен, а также кантат *«Путь к счастью»* (1950), *«Цветы, Татарстан»* (1956). Хоровые обработки татарских народных песен – *«Сакмар»*, *«Әллуки»*, *«Салкын чинимә»* стали настоящими жемчужинами репертуара Татарского ансамбля песни и танца.

На протяжении всей жизни Мансур Музафаров изучал и записывал татарские народные песни. Он является одним из составителей фольклорного сборника *«Татар халык жырлары»*, по которому до сих пор молодежь изучает татарские народные песни. Композитор по праву признан одним из самых крупных знатоков татарского музыкального фольклора.

В 1945 году, когда в Казани открылась консерватория, Мансур Ахметович стал ее преподавателем, а впоследствии доцентом, заведующим кафедрой теории музыки и композиции. В Казанской консерватории композитор работал до конца своей жизни.

В 1959 году Мансуру Музафарову была присуждена Государственная премия Республики Татарстан имени Г. Тукая.



Мансур Музафаров за роялем

Умер Мансур Музафаров 20 ноября 1966 года в Казани. В памяти современников он остался как очень талантливый, преданный искусству, скромный, интеллигентный, добрый человек.

Песни

Песни и романсы Мансура Музафарова входят в «золотой фонд» татарской музыки.

Будучи мастером обработки народных песен, Музафаров в собственных песнях и романсах продолжает традиции народной песенности, обогащая их интонационными, гармоническими, фактурными средствами профессиональной музыки. Его песни и романсы отличаются красивыми мелодиями,

естественностью интонаций, отражающих фонетические и ритмические особенности татарской речи.

Среди получивших широкую известность песен и романсов композитора:

«*Жилэк жыганда*» («По ягоды») на стихи М. Джалиля;
«*Сайра, сандугач*» («Пой, соловушка») на стихи М. Садри;
«*Башика берни да кирэкми*» («Нет ничего дороже») и «*Кайда да йоракта*» («Всюду в сердце», памяти Тукая) на стихи С. Хакима;

«*Кызлар жыры*» («Песня девушек») из оперы «Галиябану» на стихи А. Ерикеева;

«*Туган як*» («Родной край») на стихи М. Мазунова;

«*Не пой, красавица, при мне...*» на стихи А. Пушкина и многие другие.

■ «Жилэк жыганда» («По ягоды»)

Песня Мансура Музафарова на стихи Мусы Джалиля «*Жилэк жыганда*» давно стала классикой татарской музыки. Содержание этой замечательной лирической песни – признание в любви.

В песне три куплета, состоящих из запева и припева. В *запеве* поэтический текст меняется, музыка – в сдержанном темпе. В *припеве* поэтический текст неизменен, музыка – более оживленная. Музафаров использует в этой песне модель народного «полупротяжного» напева (*катлаулы кой*): запев похож на *озын кой*, а припев – на *кыска кой*. Песня «По ягоды» строится на выразительном музыкальном контрасте запева и припева.

В запеве – широко распеваемая 12-тактная мелодия в плавном трехдольном размере с элементами орнаментики в стиле протяжных песен. В музыке припева появляется танцевальность, размер меняется на двухдольный.

Фортепианный аккомпанемент подчеркивает песенность запева и танцевальность припева. Музыка припева используется в фортепианном вступлении и заключении:

61

Довольно скоро



Песня «Жылак жыганды» приведена в нотном приложении, № 20.

Первый концерт для скрипки с оркестром

Первый концерт для скрипки с оркестром *си мажор* – одно из самых популярных и часто исполняемых произведений татарской скрипичной музыки.

■ Музыкальные произведения, имеющие название «Концерт», обычно предназначаются для солиста и оркестра. Жанр концерта позволяет солисту показать публике свои творческие и виртуозные возможности. Концерт – это своеобразное музыкальное представление. Произведения, написанные в жанре концерта, отличаются особой яркостью и «театральностью» музыки.

Широко известны, например, концерты для фортепиано с оркестром Моцарта, Бетховена, Шопена, Грига, Чайковского, Рахманинова; концерты для скрипки с оркестром Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Хачатуряна.

Музафаров сочинил свой первый скрипичный концерт в 1959 году, будучи уже опытным композитором, автором опер, симфонических произведений, множества романсов и песен. В Концерте ярко проявились присущие композиторскому таланту Музафарова качества: красота и богатство мелодий, изящество и благородство стиля, прекрасное знание татарского музыкального фольклора и умение мастерски воплощать его особенности в жанрах европейской академической музыки. Концерт Музафарова позволяет показать и виртуозные, и песенно-лирические (кантиленные) возможности скрипки, искусно соединяя традиции профессиональной европейской и народной татарской скрипичной музыки.

В Концерте три части.

Первая часть открывается вступлением (*Andante*), затем следует *Allegro*, которое написано в сонатной форме.

► Схему строения сонатной формы см. в таблице музыкальных форм.

Во вступлении у оркестра в тональности *си минор* звучит эпическая мужественная тема, которая в дальнейшем будет неоднократно появляться в первой части концерта:

62



После двукратного проведения оркестровой темы вступление завершается *предыктом* к главной теме первой части.

Соллист вступает в начале преддыкта, исполняя орнаментированную в стиле татарской традиционной музыки мелодию.

Allegro начинается темой главной партии в исполнении солиста:

63



В *связующей партии* мелодия скрипки становится более песенной, в ней слышатся отдельные интонации народной лирической песни «Рамай». В партии оркестра проводятся темы вступления (в тональности *си-бемоль минор*) и главной партии (в тональности *фа минор*).

Тема *побочной партии* – песенная, лирическая, красиво и выразительно «распеваемая» скрипкой в духе светлого нокturna:





В *разработке* в стремительном движении развивается энергичная тема главной партии, затем у оркестра торжественно и мощно проводится тема вступления (в тональности *соль-бемоль мажор*), у солиста изящно и нежно звучит фрагмент темы побочной партии.

В *репризе* темы главной и побочной партий следуют одна за другой (связующая партия отсутствует, побочная — в тональности *си мажор*). Сжатая реприза является особенностью формы всех трех частей Концерта.

Вторая часть — *Andante sostenuto (фа-диез минор)*. Музыка медленной части очень красива, в ней сочетаются традиции татарской лирической песенности и жанровые особенности инструментальных арий эпохи барокко.

Главная тема медленной части написана композитором на основе татарской народной песни:

65

Andante sostenuto



65a

Татарская народная песня «Алсу»



Медленная часть концерта написана в трехчастной форме.

Развивающий *средний раздел* формы – импровизационного характера, отличается богатством мелодического развертывания.

66



В *репризе* возвращается главная тема.

Третья часть – *Allegro* – написана в свободно трактованной сонатной форме. Финал концерта – энергичный, жизнеутверждающий. Здесь преобладают интонации и ритмы татарской народной танцевальной музыки. Танцевальные темы сменяют друг друга в стремительном движении.

В *главной и связующей* темах финала слышатся интонации, характерные для многих татарских народных инструментальных наигрышей. Композитор искусно использует традиционные интонации народных инструментальных наигрышей для создания собственных музыкальных тем.

Главная тема финала:

67

Allegro



Татарский народный инструментальный наигрыш «Акышат»:

67a



Связующая тема финала:

68



Татарский народный инструментальный наигрыш «Безгә уңган кыз кирәк»:

68a

Умеренно быстро



Побочная тема звучит в миноре и вносит ладовый контраст в музыкальное развитие. Кроме того, в теме использованы малосекундовые и широкие кварто-квинтовые интонации, характерные для русских народных мелодий:

69



Разработка начинается с проведения главной темы в тональности *си-бемоль мажор*. Затем ведущую роль «перехватывает» тема связующей партии, которая «господствует» на протяжении всей разработки, появляясь в различных вариантах и разных тональностях.

Реприза сокращена по сравнению с экспозицией: остаются только главная и побочная темы (побочная звучит в тональности *соль минор*). Завершается концерт в тональности *си мажор* короткой *кодой*, построенной на интонациях главной темы финала.



Первый концерт для скрипки с оркестром Мансура Музафарова входил в репертуар известных гастролирующих российских скрипачей Зори Шихмурзаевой, Халиды Ахтямовой и является одним из самых ярких образцов татарской скрипичной музыки XX века.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Мансура Музафарова в истории татарской музыки?

2. Расскажите о жизни и творчестве М. Музафарова.

3. Назовите основные сочинения М. Музафарова.

4. Назовите поэтов, на стихи которых написаны песни и романсы М. Музафарова.

5. Расскажите о песне «Жилэк жыйганда». В чем заключается связь этой песни с татарской традиционной музыкой?

6. Расскажите о жанре концерта.

7. Расскажите о строении и музыкальных особенностях Первого концерта для скрипки с оркестром.

► Выучите наизусть нотные примеры № 61–65, 67, 69.

► Исполните песню «Жилэк жыйганда» (нотное приложение, № 20) ансамблем (пение с фортепиано).



ДЖАУДАТ ФАЙЗИ

(1910–1973)

Джаудат Файзи (*Жәудәт Фәйзи*) – выдающийся татарский композитор. Он внес большой вклад в развитие татарской музыкальной культуры.

Любители музыки ценят Файзи как автора нестареющей музыкальной комедии «*Башмагым*» («Башмачки»), а также как создателя замечательных песен и романсов, среди которых есть настоящие жемчужины национальной музыки XX века, например «*Урман кызы*» («Лесная девушка»).

Композитор был знатоком татарского фольклора, много сил отдал его собиранию и исследованию. Результатом деятельности Файзи-фольклориста стал сборник современных татарских народных песен «*Халык җәзүһәрләре*» («Жемчужины народные»).

Талантливый композитор и литератор, Файзи был активным участником музыкально-общественной жизни республики, часто выступал со статьями в печати, работал в жюри различных творческих смотров и конкурсов.

Жизнь и творчество

Джаудат Харисович Файзи родился 4 января 1910 года в Оренбурге. Другом семьи Файзи был писатель и большой любитель музыки Шакир Мухаметов, в доме которого Джаудат часто слушал татарские народные песни и впервые попробовал подбирать понравившиеся мелодии на фортепиано. Дядя Джаудата — известный татарский драматург Мирхайдар Файзи с детства привил будущему композитору любовь к музыке и театру. Джаудату нравилось слушать виртуозную игру на баяне своего старшего товарища Александра Ключарева (впоследствии тоже ставшего композитором), выступления учеников оренбургской Восточной музыкальной школы на музыкальных вечерах. Вскоре он сам стал учеником этой школы по классу фортепиано.

У Джаудата был не только музыкальный, но и литературный талант. В 15-летнем возрасте он написал драму «Слезы», которая была поставлена на сцене оренбургского Татарского драматического театра.

В 1925 году семья Дж. Файзи переехала в Казань. В 1929 году Джаудат поступил на юридический факультет Казанского университета. Но учеба не помещала его творческим увлечениям. В 1929 году была издана его комедия «Шесть пальцев», в 1930 году — сборник рассказов. В это же время Джаудат начал сочинять музыку. Некоторые его сочинения, например написанный на собственные стихи *«Восточный романс»*, исполнялись в концертах татарской музыки.

На способности Джаудата обратил внимание известный казанский композитор В. И. Виноградов, который стал для него первым учителем композиции. В это время Джаудат сочинял песни, некоторые из них находили теплый прием

у публики. Особенно удачной была песня «*Урман кызы*» («Лесная девушка») на стихи Хади Такташа, которая сразу стала очень популярной. Эта песня до сих пор пользуется любовью слушателей.

В 1934 году, имея уже диплом об окончании юридического факультета, Файзи поехал в Москву, чтобы работать и учиться в только что созданной Татарской оперной студии при Московской консерватории. Он учился у композиторов Б. С. Шехтера, Г. И. Литинского и продолжал сочинять песни.

В 1938 году вместе с другими выпускниками Татарской оперной студии Файзи вернулся в Казань. Работал редактором на радио, затем заведующим музыкальной частью Татарского академического театра им. Г. Камала. Здесь определились новые направления в его творчестве: Файзи начал сочинять музыку к спектаклям. Большой успех композитору принесла музыка к комедии Наки Исанбета «*Хуржа Насретдин*» («Ходжа Насретдин»), поставленной на сцене в 1941 году.

В 1942 году на сцене Татарского государственного театра оперы и балета состоялась премьера музыкальной комедии «*Башмагым*», созданной композитором Джаудатом Файзи по либретто Тази Гиззата. Она стала первой татарской музыкальной комедией и ярким творческим достижением композитора. Комедия «*Башмагым*» ставилась во многих театрах страны, была переведена на русский, украинский, узбекский, казахский, тувинский языки. Остроумный сюжет и замечательная музыка способствовали ее повсеместному и длительному успеху.

Вскоре Файзи сочинил еще две музыкальные комедии: «*Акчарлаклар*» («Чайки», 1944) и «*Идел буенда*» («На берегу Волги», 1949). Музыкальная комедия «*Идел буенда*» во второй редакции, созданной в 1951 году, стала называться «*Алтын көз*» («Золотая осень»).



Джаудат Файзи за роялем

В 1960 году на сцене Татарского государственного театра оперы и балета им. Мусы Джалиля состоялась премьера оперы Дж. Файзи *«Татиш-ырылмаган хатлар»* («Неотосланные письма») по одноименной повести Аделя Кутуя.

Файзи написал много песен для детей, а также много детских пьес для фортепиано, которые до сих пор с удовольствием исполняют ученики детских музыкальных школ. Детям адресована и стихотворная сказка «Забавные гости», в которой в занимательной форме рассказывается об инструментах симфонического оркестра.

На протяжении всей жизни композитор продолжал сочинять песни о Родине, о дружбе народов, о героях войны. Многие песни были посвящены коммунистической партии и Ленину. За вокальные циклы *«Думы о Ленине»* и *«Помни, товарищ!»* Джаудату Файзи в 1968 году была присуждена Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая.

Джаудат Файзи умер 30 апреля 1973 года в Казани.

Музыкальная комедия «Башмачки»

Музыкальная комедия «Башмачки» («Башмагым») – одно из самых знаменитых и любимых публикой произведений татарского музыкального театра.

Жанр музыкальной комедии существует давно. Это, в первую очередь, веселый спектакль с любовной интригой, в котором обязательно присутствует определенная группа персонажей: влюбленные герои (которым сочувствует зритель), их недоброжелатели (как правило, плохие люди, которые должны быть в итоге проучены), помощники героев и пособники их недоброжелателей (как правило, комические персонажи). Но музыкальная комедия как *жанр* определяется не только содержанием пьесы, которая лежит в ее основе. Музыкальная комедия представляет собой и определенный вид спектакля, в котором чередуются разговорные сцены и музыкальные номера (арии, дуэты и другие ансамбли, хоры, танцы и т.д.).

■ В XIX веке такие спектакли были особенно популярны в Германии, Франции и России. Разновидностью музыкальной комедии являются также европейские музыкально-театральные жанры, как *зингшпиль* (нем. – «singspiel»), оперетта, водевиль и др.

В конце XIX – начале XX века, когда началось формирование и развитие *композиторской музыки* в странах мусульманского востока, одним из первых там начал активно развиваться жанр музыкальной комедии. В восточных музыкальных комедиях композиторов из Египта, Сирии, Ливана использовалась и подлинная традиционная музыка этих стран, и ее композиторская стилизация.

В Казани большой успех выпал на долю музыкальной комедии азербайджанского композитора *Узеира Гаджибекова* «Ариши мал алан», которая с успехом ставилась в 1920-х годах с участием выдающихся татарских артистов (Г. Кайбицкой, Ф. Латыпова, С. Айдарова).

Музыкальная комедия Джаудата Файзи «Башмагым» написана в 1942 году на либретто *Тати Гиззата* (Тажигыйзэт) по одноименной пьесе Хабибуллы Ибрагимова.

На сцене татарских театров комедийные спектакли с музыкальными номерами ставились, начиная с 1920-х годов. Например, та же пьеса Х. Ибрагимова «Башмагым» с музыкой С. Сайдашева в 1922 году; комедия А. Кутуя «*Калфаклылар*» («Девушки в калфаках») с музыкой С. Сайдашева в 1928 году и другие. Но именно «Башмагым» Дж. Файзи и Т. Гиззата стала первой татарской музыкальной комедией: в ней впервые в татарском театре были воплощены все художественные требования этого музыкально-театрального жанра. Произведение Дж. Файзи и Т. Гиззата может быть сопоставлено с мировыми классическими образцами музыкальной комедии (а также оперетты и водевиля).

В 1942 году музыкальная комедия Файзи была поставлена на сцене Татарского государственного театра оперы и балета. Спектакль сразу завоевал симпатии публики. Впоследствии комедия была переведена на многие языки и ставилась в Ташкенте, Самарканде, Киеве, Харькове, Свердловске, Улан-Уде и других городах.



В оркестровом вступлении к спектаклю звучат интонации народной песни «*Башмагым*». Мелодия песни «Башмагым» неоднократно звучит в этой музыкальной комедии, она положена в основу нескольких сольных номеров.

Действие происходит в Казани в конце XIX века.

■ Первое действие

Дом казанского купца Карим-бая. Младшая дочь Карим-бая Сарвар примеряет перед зеркалом наряды, ей помогают подруги. Девушки говорят о мужчинах. Сарвар признается подругам, что ей очень понравился один незнакомый парень, с которым она случайно встретилась на улице. После этой встречи она каждый день получает письма от какого-то незнакомца и надеется, что письма ей пишет тот самый джигит.

Ария Сарвар с хором девушек¹ написана в изящном песенно-романсовом стиле:

70

Сезди гэн го ту гел минси тесек ниня ра-там пр-екси
Мно го у нас джигитов миналах, мно го есть бога-тых

ан ты сын, үс(с) а казды, үз-те тар-ба я-ле
сре-ди них, но лишь о-дин, о-дин из них-анж-мил

¹ В учебнике выборочно приводятся примеры сольных и ансамблевых номеров из музыкальной комедии.



Сцена из музыкальной комедии «Башмагым»

С большим узлом на голове входит тетушка Джихан – торгующая всякой всячиной энергичная старушка, которую знают в каждом доме. Девушки с любопытством обступают тетушку Джихан, достающую из своего узла ткани, браслеты, краску для бровей, душистое мыло.

В это время появляется хозяйка дома Фахрия-апа и, увидев Джихан, просит дочку поставить самовар для гостей. Сарвар и девушки выбегают из комнаты. Купчиха спрашивает у Джихан, выполнен ли ее заказ. Джихан достает маленькую баночку и многозначительно сообщает, что если бальзамом из баночки помазать во сне мужа, то он на других женщин даже смотреть не сможет. Довольная купчиха покупает бальзам и выходит, чтобы спрятать его. Джихан смеется над богатыми покупателями своего «лекарства».

Куплеты Джихан — один из юмористических музыкальных номеров с задорно-шутливой мелодией, исполняемый в легком танцевальном ритме:

71

Allegretto



Вбегает Сарвар и приглашает тетушку Джихан к самовару. Пока никто не видит, Джихан передает Сарвар письмо. Вздвигнутая девушка просит рассказать ей о пришедшем письме юноше. Джихан, сказав, что он бедный студент, мечтающий о Сарвар, направляется пить чай. Сарвар, оставшись одна, с волнением перечитывает письмо.

С Нижегородской ярмарки возвращается Карим-бай. Самый дорогой подарок он привез Сарвар — парчовые башмачки, украшенные драгоценными камушками. Карим-бай сообщает своим домашним, что купил их на аукционе за огромные деньги. Все восхищены красивыми и дорогими башмачками.

Оставшись вдвоем с женой, Карим-бай признается, что башмачки — это свадебный подарок от богатого старого купца из Сибири Зии Гафурова. Карим-бай должен Гафурову большую сумму денег, и купцы договорились, что Карим-бай выдает Сарвар замуж за Гафурова, а тот вернет ему



Эскиз декорации к постановке музыкальной комедии «Башмагым».
Художник Э. Гельмс

долговые расписки (векселя). «Ох, погубил ты нашу доченьку», — плачет Фахрия-апа.

Сарвар не нарадуется своим новым башмачкам, вместе с подругами она поет песню о башмачках.

Песенка о башмачках основана на мелодии песни «Башмагым».

Д Песенка о башмачках (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 24.

Услышав гудок парохода, девушки убегают на озеро Кабан смотреть пароход. Сарвар оставляет башмачки на столике около зеркала.

В пустую комнату со свертком в руках входит Галимжан, он надеется увидеть Сарвар.

Ариозо Галимжана раскрывает его любовь к Сарвар:

72

Andante

Мас кау пар див каз гәл, ай, у бо чүк,
Над тем ле ю вес на шу мит лист кой,

бу ша вор ло а пар бер да юк
но не мип мис, не мип бе лый свет.

Вслед за Ариозо Галимжан, заметивший башмачки, исполняет Куплеты, мелодия которых тоже основана на песне «Башмагым»:

73

Allegro con brio

Башмак, башмак, башмак баш мах
Башмак ки ло би май под стать

Появляется тетушка Джихан. Галимжан объясняет ей, что он принес покупки жене Карим-бая вместо своего друга-приказчика в надежде встретиться здесь с Сарвар. Джихан рассказывает Галимжану, что Сарвар просватана за богатого купца. Галимжан в отчаянии. Тетушка Джихан замечает на столике башмачки. «Возьми эти башмачки и беги!», – говорит она Галимжану, – «Это свадебный подарок жениха. Пока их не найдут, свадьба не состоится».

После пропажи башмачков в доме Карим-бая начинается переполох.

■ Второе действие

Сад Карим-бая. В беседке сидит Сарвар, она переживает из-за случившегося. Появляется Галимжан, он признается девушке в любви.

Дуэт Сарвар и Галимжана – еще один музыкальный номер, основанный на мелодии песни «Башма-гым». В Дуэте мелодия народной песни приобретает черты лирической арии:

74

Andante

Ба-ш ма-гым-ныч ба-ны ба-ш ка,
В до-ме все с ут-ра не-из бра-нит.



Лирический дуэт юноши и девушки прерывает Фяхрия-а, которая уводит дочь в дом. Оставшийся один Галимжан поет Серенаду о своей любви к Сарвар.



Сцена из музыкальной комедии «Башмагым».
Сарвар – В. Шарипова

Появляется Карим-бай и спрашивает Галимжана, умеет ли тот писать по-русски. Карим-бай хочет отправить письмо некоей Матильде Августовне, с которой он встречался

будучи на нижегородской ярмарке. Галимжан соглашается помочь ему написать тайное письмо. Написанное под диктовку Карим-бая письмо, запечатанное его фальшивой печатью, Галимжан обещает отнести на почту. Юноша интересуется: не напелись ли баשמачки, о которых уже весь город говорит. Карим-бай сообщает, что полиция уже ищет баשמачки. «Поручите это дело лучше мне», — предлагает Галимжан. А в награду юноша просит руки Сарвар. Карим-бай возмущен: «Что?! Да ты... Как ты смеешь думать об этом?! Да я тебя...». Галимжан перепрыгивает через забор.

На террасу выходит Сарвар. Галимжан, сидя на заборе, пока никого нет, признается девушке, что это он взял баשמачки, купленные богачом Гафуровым: ведь без свадебного подарка жене свадьбы не будет.

Узнав правду, Сарвар обращается к Карим-баю: «Отец, что ты задумал! Хочешь продать меня богатому старику?». Карим-бай уходит, решив, что это Фахрия-апа все рассказала дочери.

Зять Карим-бая Вафа тайно влюблен в свою свояченицу Сарвар. Об этом он поет в своей Песенке, которую прерывает Карим-бай, отправив своего незадачливого зятя с поручениями.

Приезжает Зия Гафуров. Карим-бай ведет дорогого гостя в дом. О своих удачных делах и мечтах о четвертой молодой жене старый купец поет в Куплетах.

Куплеты Зии Гафурова — юмористический номер, в котором композитор музыкальными средствами удачно рисует портрет самодовольного, захмелевшего купца.

♪ Куплеты Зии Гафурова (фрагмент) приведены в полном приложении, № 25.

Тетушка Джихан приносит Сарвар письмо от Галимжана. Сосватанная за богатого старика Сарвар в отчаянии. Она любит Галимжана: «Я не знаю, как тут быть, без него мне жизни нет. Не смогу его забыть, что мне делать, дай совет?!». Джихан успокаивает взволнованную девушку: «Понапрасну слез не лей, выход мы найдем с тобой». Услышав шум за дверью, Джихан велит Сарвар притвориться больной и убеждает вошедших домочадцев оставить девушку одну. Когда все уходит, Джихан уводит Сарвар в город на Сабантуй, где девушку ждет Галимжан.

Карим-бай доволен тем, как он все ловко придумал, чтобы избавиться от своих долгов. Он забрал векселя у Зия Гафурова, который в качестве жениха даже заплатил за Карим-бая сыпчиком из полиции.

Куплеты Карим-бая. Карим-бай выражает свою радость, не забывая похвалить самого себя. В Куплетах Карим-бая композитор использовал мелодию татарской народной песни «Агыйдел буллары» («Берега реки Белой»):

75

Allegro



Бул_ды, бул_ды, бул_ды шул, Бо_хет ку_пым суз_ды шул
 Вы_дым за_муж дочь род_ну-ю, ас_се_ли все по_лу_чу.

Кои_че дош_ман_ным суз_ле_ре а_ак ас_та жал_ды шул
 И_на ер_мар_ках смо_гу и так ку_тить, как за_хо_чу!

Ка_рим бай, Ка_рим бай, э_шен ха_зер бик у_най
 Ка_рим бай, Ка_рим бай! Сча_сть_е льет_ся че_рез край.

Обнаруживается исчезновение Сарвар. Зия Гафуров заподозрил неладное и требует вернуть векселя, но Карим-бай успокаивает его и обещает немедленно разыскать сбежавшую невесту.

■ Третье действие

Народ спешит на Сабантуй. В праздничной толпе видны обменявшиеся одеждой Сарвар и Джихан, подозрительно разглядывающие прохожих сыщики, запыхавшиеся Карим-бай и Зия Гафуров, спешащие за ними Факрия-ана, ее старшая дочь Гильми, Вафа, подружки Сарвар.

В загородном саду «Аркадия» на берегу озера Кабан Галимжан около террасы летнего ресторана ждет Сарвар, которую обещала привести сюда тетюшка Джихан. Когда юноша и девушка встречаются, их переполняют чувства, которые они выражают в своем Дуэте. Джихан предупреждает влюбленных, что Карим-бай, «женщик» и сыщики повсюду их ищут и уже приближаются. Галимжан предлагает немедленно пойти молду, чтобы тот объявил их с Сарвар мужем и женой. Тетюшка Джихан направляет их к своему знакомому хальфе¹. Трудности жизни не страшат влюбленных, они готовы быть вместе. Джихан очень рада: «Счастье их как будто мне прибавило сил, на душе моей такое в первый раз».

Появляется Карим-бай, и Джихан старается его задержать. Она сидит на скамейке, закрыв лицо вуалью. Карим-бай, не узнав Джихан, начинает заигрывать с незнакомой женщиной. Увидев лицо Джихан, Карим-бай от изумления падает со скамейки, а придя в себя, набрасывается на тетюшку с вопросами о своей дочери. Велев приказчику Махмуту сторожить Джихан, Карим-бай отправляется за сыщиками. Джихан и Махмут разыгрывают сцену нападения хулиганов на Махмута и побега Джихан.

¹ Хальфа (халфа) – учитель, наставник в медресе.



Сцена из музыкальной комедии «Башматым».
Сарвар — Г. Кайбицкая, Галимажан — У. Альмеев

Сабантуй в разгаре. Народ веселится, всюду танцы и игры.

Танцевальный дивертисмент «Сабан-туй» передает пеструю, оживленную картину народного праздника. В дивертисмент входят *Танец борцов, Адажсио, Шуточный танец, Вальс, Лирический танец, Танец-игра, Галоп.*

■ Дивертисмент – это несколько танцевальных номеров, исполняемых подряд. Дивертисмент часто включался в оперы, музыкальные комедии и другие музыкально-театральные жанры.

Жанр галоп очень часто используется в музыке водевилей, оперетт, музыкальных комедий, неоднократно он звучит и в музыке комедии «Баксима-гым». Галоп – быстрый двухдольный танец, характерной музыкальной особенностью которого является оstinatный аккомпанемент «бас – аккорд». В опереттах, водевилях и т. п. галоп (канкан) обычно завершает дивертисмент.

Танцевальный дивертисмент в музыкальной комедии Файзи по традиции завершается Галопом:

76

Allegro vivo



С песней выходят Сарвар и Галимжан. Их ждут Карим-бай и сыщики. Карим-бай хочет схватить Сарвар, но Галимжан загоразживает ее и объявляет, что Сарвар его

жена. Разгневанный Карим-бай требует арестовать юношу, друзья заирают его. Завязывается потасовка, завершающаяся победой Галимжана и его друзей. Галимжан благодарит друзей за помощь и показывает Карим-баю его тайное письмо к Матильде Августовне с фамильной печатью. Карим-бай сразу же меняет тон: «А! Это ты, Галимжан?! А я тебя в темноте не узнал сразу. Здравствуй, дорогой!». Обнимая своего будущего зятя, Карим-бай тихо требует отдать письмо. «Только после свадьбы», – так же тихо отвечает Галимжан. Слышатся пьяные возгласы Зии Гафурова, который спрашивает, не нашлась ли невеста. Галимжан, передавая Зие башмачки, отвечает: «Бог велел всегда делиться нам: мне – Сарвар, а башмачки – вам!». Все понимают, что это лучшее завершение всей истории: «Так чего тут думать, гадать, свадьбу нам пора начинать!».



Изящная, легкая, мелодичная музыка комедии «Башмагым» многие десятилетия пользуется большой популярностью. Она укрепила славу татарского музыкально-театрального искусства, основы которого были заложены Салихом Сайдашевым. В комедии «Башмагым» композитор Джаудат Файзи проявил себя как мастер музыкальных портретов: ему в равной мере удалось и тонкие лирические образы, и колоритные музыкально-юмористические «рисунки».

Файзи развивает музыкальные традиции русских и европейских музыкально-театральных «легких» жанров (оперетты,

водевиля и т. п.), искусно соединяя их с татарскими песенными интонациями.

В музыке комедии использованы и татарские народные мелодии. Песня «*Башмагым*» является своеобразным лейт-мотивом комедии, неоднократно появляясь на протяжении спектакля каждый раз в новом облике. Мелодия этой песни положена в основу таких номеров, как *Вступление к 1-му действию*, *Песенка о башмачках*, *Куплеты Галимжана*, *Дуэт Сарвар и Галимжана* из 1-го действия, *Вступление ко 2-му действию*, *Дуэт Сарвар и Галимжана* из 2-го действия, *Финал*.

Песня «*Жизнэкэй*» («Зятек») юмористически используется в «семейных» ансамблевых сценах: *Терцете и финальном хоре* из 1-го действия (Сарвар, Гильми и Вафа с хором), *Ансамбле* из 2-го действия (Сарвар, Джихан, Гильми, Вафа и девушки) и др. В *Куплетах Карим-бая* используется народная песня «*Агыйдел буйлары*» («Берега реки Белой»).



Это произведение заслуженно пользуется успехом у публики, независимо от ее национальности.

Веселая, остроумная и при этом жизненно-поучительная, изящная по стилю музыкальная комедия Дж. Файзи и Т. Гитзата «*Башмагым*» до сих пор является одним из самых репертуарных произведений татарского музыкального театра.

Песни

Песня – основной жанр творчества Джаудата Файзи. Композитор мыслит «песенно» и в инструментальных миниатюрах, и в сольных и хоровых номерах своих музыкальных комедий.

Файзи сочинял песни на протяжении всего творческого пути. Многие песни композитора приобрели широкую известность. Например: *«Бэйрэм бүген»* («Сегодня праздник») на стихи Г. Тукая, *«Миләүшә»* («Миляуша») и *«Айлы кичтә»* («В лунный вечер») на стихи А. Ерикеева, *«Урман кызы»* («Лесная девушка») на стихи Х. Такташа.

■ «Урман кызы» («Лесная девушка»)

Песня *«Урман кызы»* на стихи Хади Такташа – одна из самых знаменитых в творчестве Дж. Файзи.

Стихотворение Такташа можно прочесть по-разному: и как признание в любви, и как любовно-игривый монолог. Музыка Джаудата Файзи подчеркивает загадочность и волшебную красоту поэтического образа. Благодаря музыке песня воспринимается как сцена встречи с таинственной и прекрасной лесной девушкой. Эта вокальная миниатюра заставляет вспомнить образы старинных народных сказок.

Несторопливо и мягко развивается мелодия песни. В гармонии используется один из самых сказочно-причудливо звучащих аккордов – увеличенное трезвучие, состоящее из двух больших терций. Этот аккорд создает в песне таинственный колорит.



Песню «Лесная девушка» часто можно услышать в различных переложениях – для фортепиано, для скрипки и фортепиано, для ансамбля скрипачей.

♩ Песня «Лесная девушка» приведена в нотном приложении, № 26.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Джаудата Файзи в истории татарской музыки?
2. Расскажите о жизни и творчестве Дж. Файзи.
3. Назовите основные сочинения Дж. Файзи.
4. Что такое *музыкальная комедия, дивертисмент, дуэт, салон*?
5. Расскажите об истории создания музыкальной комедии «Башмагым».
6. Расскажите содержание музыкальной комедии «Башмагым».
7. Какие народные песни использованы композитором в музыкальной комедии «Башмагым»? В каких номерах они звучат?
8. Приведите примеры «музыкальных портретов» из комедии «Башмагым».
9. Расскажите о песне «Урман кызы». Охарактеризуйте ее музыкально-выразительные средства.

► Выучите наизусть несколько мелодий из музыкальной комедии «Башмагым».

► Исполните песню «Урман кызы» ансамблем (пение с фортепиано) и выучите ее мелодию наизусть.



АЛЕКСАНДР КЛЮЧАРЁВ

(1906–1972)

Александр Ключарёв – выдающийся композитор, внесший большой вклад в татарскую музыкальную культуру.

С детских лет он знал и любил татарские народные песни. В истории татарской музыки Ключарев остался не только как композитор, но и как собиратель фольклора, концертирующий пианист-импровизатор.

Будучи большим знатоком татарской музыкальной культуры, Ключарев создал произведения самых разных жанров: обработки татарских народных песен, оригинальные песни и романсы, сочинения для джазового оркестра, композиции для Татарского ансамбля песни и пляски, камерно-инструментальные сочинения, симфонические сюиты, симфонию, балет.

Его сочинения отличаются ярким национальным колоритом, чутким слышанием татарской музыкальной интонации, мелодической и гармонической свежестью, ритмической изобретательностью. Музыка Ключарева пользуется большой любовью слушателей. В ней талантливо развиваются традиции татарской мелодики, соединяясь с «музыкальным пульсом» современности.

Жизнь и творчество

Александр Сергеевич Ключарев родился 19 февраля 1906 года в Казани. Отец будущего композитора Сергей Данилович Ключарев служил бухгалтером в торговом предприятии купца Хусайнова. Мать Надежда Семеновна занималась воспитанием детей, которых в семье было четверо. В 1908 году Ключаревы переехали в Оренбург.

Родители очень заботились об образовании своих детей, уделяли большое внимание их творческому развитию. Музыкальные способности у будущего композитора проявились очень рано, уже в пятилетнем возрасте он самостоятельно подбирал знакомые мелодии на двухрядной гармонии. Вскоре мальчик научился играть на скрипке, гитаре, цитре и с успехом выступал на концертах в гимназии и на домашних музыкальных вечерах. В 1918 году Александр начал учиться в оренбургской музыкальной школе по классу фортепиано.

Большой музыкальный талант с юных лет определил и круг интересов Ключарева, и его трудовую деятельность. В возрасте четырнадцати лет он уже работал пианистом-иллюстратором в кинотеатре, сопровождая импровизацией на фортепиано показ немых кинофильмов. Нередко юный музыкант выступал в концертах в качестве аккомпаниатора.

По воспоминаниям самого композитора о годах юности, большое впечатление на него произвела татарская народная песня в исполнении соседа его семьи, пожилого татарина-кучера. Однажды вечером, возвращаясь домой, Александр услышал звуки незнакомой мелодии, которая заворожала его своей красотой, душевностью и оригинальностью интонаций, невольно заставив остановиться и дослушать песню до конца. Познакомившись с народным певцом, Ключарев впоследствии часто слушал в его исполнении татарские народные песни.

И хотя слова этих песен были юности непонятны, музыкальная красота татарских напевов захватила его музыкальный слух и творческое воображение. Вскоре он начал с большим интересом изучать мелодии татар, а также башкир, казахов и других народов. Его первым опытом сочинения музыки стала фортепианная фантазия «Всадник», в которой были использованы мелодии двух казахских народных песен. Александр твердо решил стать профессиональным музыкантом.

В 1923 году семья Ключаревых возвратилась в Казань. Александр поступил в музыкальное училище по классу фортепиано О. О. Родзевича. Учебу он совмещал с трудовой творческой деятельностью: заведовал музыкальной частью Татарского театрального техникума. Молодой музыкант написал музыку для спектаклей «Директор Жамилев» и «Сунган Йолдызлар» («Потухшие звезды»), поставленных студенческой труппой, а также предпринял первые опыты записи и обработки татарских народных песен. Обработка напева «*Жырлымым*» («Спеть ли») для струнного квартета (1925) стала репертуарным произведением. В эти годы начинающий композитор «сроднился» с татарской культурой: овладев татарским языком, он начал серьезно изучать обычаи, музыкальный фольклор татарского народа.

В 1928 году Ключарев поступил на композиторский факультет Московской консерватории, где учился сначала в классе Н. С. Жилева, а затем в классе знаменитого советского композитора Р. М. Глиэра.

В годы учебы Ключарев работал музыкальным руководителем и дирижером в Татарском рабочем театре в Москве. Он написал музыку к спектаклям театра по пьесам татарских драматургов Карима Тинчурина «*Зәңгәр шәл*» («Голубая шаль»), «*Казан солгесе*» («Казанское полотенце»), «*Ил*» («Родина»); Мирхайдара Файзи «*Галиябану*»; Габдрахмана Минского «*Шлем*» и др.

Большое влияние на композитора оказало творческое и дружеское общение с учившимися в те же годы в Москве артистами Газизом Айдарским, Сарой Садыковой, Гульсум Камской, Асией Измайловой, Хусаном Уразиковым и молодыми татарскими музыкантами: композитором и скрипачом Загидом Хабибуллиным, композиторами Мансуром Музафаровым и Назибом Жигановым.

В 1933 году состоялся первый авторский концерт Александра Ключарева, только что окончившего консерваторию. В программу концерта входило одно из первых сочинений татарской симфонической музыки – симфоническая сюита *«Галлябану»*, созданная композитором на основе своей музыки к одноименному спектаклю. В статье, опубликованной после концерта в газете «Коммунист», Муса Джалиль высоко оценил музыку молодого композитора: *«Мы можем от этого молодого таланта ждать большого вклада в татарскую советскую музыку»*. Поэт не ошибся в своей оценке.

В конце 1933 года Ключарев был направлен в Уфу для прохождения армейской службы. Прожив четыре года в Башкирии, композитор познакомился с башкирским фольклором, написал ряд сочинений на башкирские темы. Он не прерывал связей с башкирской культурой и в последующие годы жизни.

В 1937 году Ключарев возвратился в Казань. Здесь он возглавил работу Кабинета фольклора. Вскоре совместно с композитором В. Виноградовым и поэтом М. Садри он подготовил сборник татарских народных песен. Позже, в 1955 году, Ключарев составил еще один фольклорный сборник *«Татар халык койларе»* («Татарские народные напевы»).

В конце 1930-х годов сложился ансамбль талантливых исполнителей народной музыки: гармонист-виртуоз Файзулла Туншев, композитор и скрипач-импровизатор Загид Хабибул-

лин, певца Гульсум Сулейманова. Вместе с ними в качестве пианиста часто выступал Александр Ключарев.

Концертная деятельность Ключарева плодотворно развивалась и в последующие годы. Долгое время он был художественным руководителем Татарской государственной филармонии, тесно сотрудничал с Татарским ансамблем песни и танца, сочиняя музыку к его программам. Большой любовью слушателей пользовались концертные выступления друга Загид Хабибуллин (скрипка) и Александр Ключарев (фортепиано).

Прекрасное знание Ключаревым татарского фольклора, тонкое слышание современной интонации, изящество и свежесть гармонического языка способствовали широкой популярности его музыки, особенно песен, романсов, инструментальных миниатюр. Композитор владел как стилем академической музыки, представленным в его сочинениях для симфонического оркестра, струнного квартета, фортепиано, так и стилем эстрадной музыки. Его сочинения нередко звучали в программах джазового оркестра под управлением *Олега Луидстрема*, оригинальное сочинение «*Татарская самба*» привлекло внимание зарубежных слушателей.

Среди симфонических произведений Ключарева выделяются Татарская и Башкирская сюиты, «Волжская симфония».

Татарская сюита для симфонического оркестра (1945) состоит из трех контрастных частей, объединенных лейттемой, в роли которой выступает народная песня «*Су буйлат*» («По бережку»). В Финале сюиты также использованы татарские народные песни «*Кам бураны*» («Песчаная буря») и «*Дусларым*» («Друзья мои»).

«*Волжская симфония*» (1955), по замыслу автора, посвящена легендарной реке Волге, с которой тесно связаны прошлое и настоящее татарского и многих других народов. Тема-

тизм симфонии богат песенными интонациями. Многие темы основаны на татарских народных песнях: в медленном эпическом вступлении слышатся интонации народной песни «*Чакрым саен — чуар багана*» («Через каждую версту — полосатый столб»); героическая главная партия первой части основана на старинной мелодии «*Марьям бәете*» («Баит о Марьям»); в Скерцо используется напев народной песни «*Бер алманы бишкә бүлләк*» («Разделим одно яблоко на пятерых»); в побочной партии Финала композитор использует мелодию своей популярной «*Весенней песни*».

С большим успехом был поставлен в Уфе и Казани балет Ключарева «*Горная быль*» (1950), в котором исторические события из жизни башкирского народа переплетаются с легендой о подземном царстве волшебницы Магдан.

В 1961 году на сцене Татарского государственного театра оперы и балета состоялась премьера оперы «Наемщик», написанной Ключаревым на основе музыкальной драмы Салиха Сайдашева и Тази Гиззата (либретто Х. Вахита).

Одной из последних работ композитора стала музыка к хореографической композиции Татарского ансамбля песни и танца «*Аулак өй*» («Посиделки») по либретто Наки Исанбета (хореограф Ф. Гаскаров, 1970).

В творческом наследии Ключарева значительное место занимает также музыка к документальным кинофильмам, спектаклям драматического театра. Большой вклад внес композитор в музыку для детей, сочинив множество замечательных песен и инструментальных произведений для юных любителей музыки.

Александр Сергеевич Ключарев скончался 30 марта 1972 года в Казани.

Вокальные и камерно-инструментальные сочинения

■ Песни

Песни и романсы Ключарев сочинял на протяжении всей жизни. Значительное место в его творческом наследии занимают обработки татарских народных песен для голоса с фортепиано, для солиста и хора («Кара урман», «Әллуки», «Сарман», «Тәфтиләү» и др.).

Среди наиболее известных песен композитора – «Идел булкынар» («Волжские волны»), «Яңа Казан» («Новая Казань») на слова М. Хусания, «Яз җыры» («Весенняя песня») на слова М. Садри и многие другие.

Фрагмент мелодии популярной песни Ключарева на стихи Г. Зайнашевой «Туган җирем – Татарстан» («Родина моя – Татарстан») стал позывными радио Татарстана:

78



♫ Песни «Идел булкынары» и «Яз җыры» приведены в нотном приложении, № 21, 22.

Песенный стиль композитора органично синтезировал интонации, свойственные традиционным народным песням, с интонациями и ритмами современности. Его талант пианиста-импровизатора оказал влияние на фактуру аккомпанеента и гармонический язык песен, в котором заметно влияние эстрадно-джазовой музыки. Вокальные сочинения Ключарева очень быстро завоевывали симпатии слушателей и приобретали широкую популярность.

■ Фортепианный цикл «Родные картины»

Фортепианный цикл «Родные картины» написан в 1966 году.

В цикл входят пять пьес, каждая из которых представляет собой «музыкальную зарисовку» живописной природы родного края. Все пьесы цикла выдержаны в свободном импровизационном стиле.

Пьеса «У старой мельницы» написана в простой трехчастной форме. Интересно звучит тема пьесы, изложенная параллельными квартами и квинтами на фоне арпеджированного пентаккорда — аккорда образованного пентатонным звукорядом:

79

Tranquille penseroso



В пьесе «Песня гребца» мелодия помещена в средний пласт фактуры. В мелодии слышатся интонации народной песни «Тэфтиягу».

♩ «Песня гребца» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 23.

Пьеса «За рекой сенокос» написана в жанре токкаты. В стремительном ритмичном движении иногда появляются аккорды, свойственные джазовой музыке.

80

Allegro

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five systems of staves. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score features a continuous, rapid eighth-note pattern in the right hand, often beamed in groups of six. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and occasional chords. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking and a final chord. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

«Тайны лесного озера» — пьеса сказочно-фантастического колорита, который создается звуковыми красками в партии правой руки:

81

Andante sostenuto
legatissimo

mp

cresc. cantando

con Ped.

«Рожь поспела» — самая масштабная пьеса цикла, выполняющая роль финала:

82

Allegro



Цикл «Родные картины» входит в концертный и педагогический репертуар пианистов.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Александра Ключарева в истории татарской музыки?

2. Расскажите о жизни и творчестве А. Ключарева.

3. В каких жанрах сочинял музыку А. Ключарев? Назовите вокальные, инструментальные, театральные и музыкально-хореографические сочинения композитора.

4. Какие народные песни используются А. Ключаревым в симфонических произведениях?

5. Расскажите о фортепианном цикле «Родные картины».

► Выучите песни «Идел дулкынлары» и «Яз жыры», исполните их ансамблем (певец и аккомпаниатор).

► Сыграйте по нотам фрагменты пьес цикла «Родные картины» (нотные примеры № 79–82).



ЗАГИД ХАБИБУЛЛИН

(1910–1983)

Загид Хабибуллин (*Загид Хәбибуллин*) – выдающийся татарский композитор, талантливый скрипач, чье творчество представляет собой яркую и неповторимую страницу татарской музыкальной культуры.

Хабибуллин как композитор и концертирующий скрипач-импровизатор творчески развивал традиции народного искусства, оказывая влияние на развитие современной татарской музыки. Композитор внес значительный вклад в татарскую музыку для детей: его камерно-инструментальные произведения ныне входят в педагогический репертуар, большим успехом на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля пользовался его сказочный балет «*Сихерләнгән малай*» («Заколдованный мальчик»).

Сочинения композитора – более 200 песен и романсов, обработки народных мелодий, хоровые песни, инструментальные пьесы, музыкально-хореографические композиции, детский балет – являются неотъемлемой частью национальной музыкальной классики.

Талантливая, ярко национальная музыка Загида Хабибуллина часто звучит в исполнении профессиональных артистов, музыкантов-любителей, учеников музыкальных школ и пользуется большой любовью слушателей.

Жизнь и творчество

Загид Валеевич Хабибуллин родился 20 сентября 1910 года в городе Орске Оренбургской области. Он рано остался без родителей и с семи лет воспитывался в детском доме. Для замкнутого, молчаливого, привыкшего к невзгодам мальчика самой большой радостью была музыка. Почти все свободное время он посвящал игре на музыкальных инструментах, и вскоре взрослые обратили внимание на его выразительную игру и серьезное отношение к музыке.

Однажды в детдом приехал Султан Габяши. Услышав игру Загида, Султан-эфенди предложил мальчику поехать учиться музыке в Казань. Скромный по натуре Загид был очень воодушевлен поддержкой такого уважаемого человека и знаменитого татарского музыканта.

Приехать в Казань Загиду удалось лишь в 1927 году. Он поступил в Казанское музыкальное училище, где учился по классу скрипки у известного педагога А. А. Литвинова. Затем вместе с другими молодыми талантливыми татарскими музыкантами поехал в Москву, чтобы продолжить учебу в Татарской оперной студии при Московской консерватории. Он учился искусству композиции у знаменитых профессоров М. Ф. Гнесина и Г. И. Литинского. В Казань Загид Хабибуллин вернулся высокопрофессиональным музыкантом.

В своей творческой деятельности Загид Хабибуллин искусно соединил профессиональные знания, полученные в академических музыкальных учебных заведениях, и тради-

ции татарского народного музицирования, усвоенные с детских лет. Профессионализм и близость народным традициям проявляются в его сочинениях разных жанров: в песнях, инструментальных миниатюрах и даже в балетах.

Танцевальные жанры, будь то балет или танцы в народном стиле, особенно хорошо удавались композитору. Не случайно на протяжении многих лет он сотрудничал с Татарским ансамблем песни и танца, для которого специально создавал обработки народных песен и оригинальные сочинения. Сочинения Хабибуллина стали украшением репертуара ансамбля: много лет не сходили со сцены *музыкально-хореографические композиции «Сабантуй», «Дружба», «Свадьба»*.

В 1950 году был написан балет «Весенние ветры» (совместно с московским композитором Н. Пейко).

Позже Загид Хабибуллин написал первый в татарской музыке балет для детей. Этот балет был написан по мотивам татарских народных сказок и сказок Г. Тукая. Сначала балет назывался «*Раушан*¹» и впервые был поставлен в Татарском государственном театре оперы и балета им. М. Дикаля в 1961 году. В 1974 году композитор сделал вторую редакцию балета, который стал называться «*Сихерлэнгэн малай*» («Заколдованный мальчик»). Балет много лет шел на сцене и пользовался большим успехом у юных любителей театра, увлекая интересными приключениями героев (сестры и брата) в сказочном лесу, волшебными превращениями и своим поучительным содержанием.

¹ Раушан – женское имя.

И в молодые годы, и будучи уже опытным композитором, Хабибуллин сочинял песни как для взрослых, так и для детей. Например, широкую известность приобрели песни «*Сагыну*» («Печаль») на стихи М. Джалиля, «*Бормалы су*» («Извилистый ручеек») на стихи Н. Исаибета, «*Карлыгач*» («Ласточка») на стихи Г. Тукая, «*Яз жыры*» («Весенняя песня») на стихи К. Наджи. За песенное творчество композитору в 1968 году была присуждена Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая.

Загид Хабибуллин не только сочинял музыку, но и выступал на сцене как скрипач. Скрипка была его любимым инструментом с самого детства. Он прекрасно играл на скрипке, владея редким искусством импровизации в народном стиле. Слушатели до сих пор вспоминают неповторимый дуэт двух талантливых музыкантов-импровизаторов – скрипача Загида Хабибуллина и пианиста Александра Ключарева.

Композитор внес значительный вклад в развитие татарской профессиональной скрипичной музыки, оказал влияние на исполнительскую манеру татарских скрипачей и на музыкальный стиль сочинений для скрипки. Его скрипичные сочинения входят в концертный и педагогический репертуар.

В городах и районах республики, в которых скрипач часто выступал с концертами, любители татарской музыки всегда были рады встрече с яркой, светлой музыкой Загида Хабибуллина – талантливого музыканта и скромного, преданного своему делу человека.

Загид Хабибуллин умер 20 ноября 1983 года в Казани.

Поэма для скрипки и фортепиано

Поэма для скрипки и фортепиано *соль минор* написана в 1946 году. Она до сих пор пользуется большой популярностью и у музыкантов-исполнителей, и у слушателей. Уже несколько десятилетий Поэма входит в «золотой фонд» татарской музыки. Скрипачи Татарстана часто включают ее в свой репертуар. Загид Хабибуллин сам великолепно играл на скрипке, поэтому очень хорошо знал «душу» этого инструмента, его выразительные возможности.

■ Жанр поэмы пришел в музыку из литературы. Начиная с середины XIX века европейские композиторы сочиняют инструментальные и вокальные поэмы. Музыкальным поэмам свойственна импровизационность стиля. Это своеобразный музыкальный «рассказ», разворачивающийся свободно и неторопливо.

В зависимости от исполнения Поэма Хабибуллина может прозвучать и как грустное воспоминание, и как трагический монолог.

Поэма для скрипки и фортепиано написана в трехчастной форме с развивающей серединой: в крайних разделах звучит одна и та же музыкальная тема, а в середине интонации темы развиваются, преобразовываются.

► См. схему строения *трехчастной формы* в таблице музыкальных форм.

Первая часть и *реприза* повествовательны, неторопливы, хотя в музыке слышится большое, едва сдерживаемое чувство. Крайние части написаны в размере 5/4, более свойственном фольклорным мелодиям, чем европейской композиторской музыке:

Andante

музыка

ф-но

Развитие темы в первой части Поэмы основано на мелодическом варьировании. Развитие мелодии с помощью варьирования было «заимствовано» композитором из традиций народного музицирования.

В среднем развивающем разделе Поэмы музыка становится очень эмоциональной, ее «первый тонус» повышается: усиливается динамика, мелодия поднимается в высокий

регистр, у скрипки появляются аккорды и двухголосие, фортепиано усиливает свою звуковую мощь. Контраст середины крайним частям подчеркнут и сменой размера на 4/4. В партии скрипки в среднем разделе используется мотив из фортепианного вступления *Поэмы*. Постепенно музыка успокаивается, в репризе возвращается основная тема в размере 5/4. В конце *Поэмы* звуки скрипки как бы «истаивают» в высоком регистре.



В *Поэме* композитор соединил формообразующие принципы романтической жанрово-характерной миниатюры и особенности татарской мелодики. Такой стилиевой синтез характерен для инструментальной музыки татарских композиторов старшего поколения.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Загида Хабибуллина в истории татарской музыки?
2. Расскажите о жизни и творчестве З. Хабибуллина.
3. Назовите основные сочинения З. Хабибуллина.
4. Расскажите о концертной деятельности З. Хабибуллина.
5. Что означает понятие *поэма* в литературе и в музыке?
6. Расскажите о *Поэме для скрипки и фортепиано* З. Хабибуллина. Как она построена?

► Исполните фрагмент *Поэмы для скрипки и фортепиано* (нотный пример № 83) ансамблем, выучите наизусть мелодию скрипки.

ФАРИД ЯРУЛЛИН

(1914–1943)



Фа́рид Яру́ллин (*Фәрит Ярүллин*) – выдающийся татарский композитор. Его творчество – одна из самых ярких страниц татарского искусства XX века. Композитор, проживший всего 29 лет, стал основоположником татарского балета и ныне является классиком национального искусства. Фарид Яруллин – автор одного из самых знаменитых произведений татарской музыки – балета «Шурале», получившего широкое признание в нашей стране и за рубежом.

«Шурале» – первый татарский балет, но и до сих пор он остается лучшим произведением этого жанра в татарской музыке.

Композитор талантливо проявил себя в инструментальной и камерно-вокальной музыке: им были созданы *Симфония*, *Соната для виолончели и фортепиано*, несколько пьес для скрипки; он является автором песен и романсов, обработок народных песен.

Красивая, мелодичная, благородная музыка талантливого татарского композитора пользуется большой популярностью у слушателей разных возрастов и разных национальностей.

Жизнь и творчество

Фарид Загидуллович Яруллин родился 1 января 1914 года в Казани. Его отец Загидулла Яруллин был известным народным музыкантом, первым учителем Салиха Сайдашева.

Фарид с самого детства любил музыку. Сначала отец обучал его игре на фортепиано, а в шестнадцать лет, в 1930 году, будущий композитор поступил в Казанский техникум искусств (ныне — Казанское музыкальное училище). Он учился сразу по двум специальностям: виолончели (класс Р. Л. Полякова) и фортепиано (класс М. А. Пятницкой).

Уже в годы учебы юноша начал свой трудовой путь: руководил кружками хоровой самодеятельности; играл в трио молодежного театра; работал в кинотеатре, где сопровождал строй на пианино показ немых кинофильмов.

С 1933 по 1939 год Фарид Яруллин учился в Москве. Его учителями были известные композиторы Б. С. Шехтер (в период учебы на рабфаке при Московской консерватории в 1933–1934 гг.), затем Г. И. Литинский (в период учебы в Татарской оперной студии при Московской консерватории в 1934–1939 гг.). Фарид учился с большим интересом и с самых ранних сочинений показал себя талантливым композитором. За годы учебы в Москве он сочинил *Сонату для виолончели и фортепиано*, *Струнный квартет* и *Симфонию*. Очень хорошо ему удавались песни, романсы, инструментальные миниатюры («*Утренняя песня*», «*Танец*» для скрипки

и фортепиано), а также обработки татарских народных песен, например: «Кара урман», «Ашказар», «Сибай» и др.

В конце 1930-х годов у молодого композитора возник интересный замысел – воплотить в музыке знаменитую сказку Тукая «Шурапе». Поэт Ахмед Файзи написал для композитора либретто балета «Шурапе». Вернувшись по окончании учебы в Казань, Фарид Яруллин все свое время посвящал работе над балетом и в 1941 году закончил сочинение. Клавир балета очень заинтересовал известного московского балетмейстера Л. В. Якобсона, который сразу же занялся подготовкой постановки балета. Композитор тем временем приступил к работе над оперой «Зөлхәбирә» («Зульхабира»)¹. Но началась Великая Отечественная война.

В первый же месяц войны Фарид Яруллин был призван в армию. После трехмесячной подготовки в Ульяновском пехотном училище младший лейтенант Яруллин был направлен на фронт и назначен командиром взвода. В письмах родным с фронта композитор рассказывал и о своих творческих планах. Он мечтал, что после войны вновь будет сочинять музыку.

К большому сожалению, его мечтам не суждено было осуществиться. В 1943 году Фарид Яруллин погиб в бою. Это была большая потеря для татарской музыки: в расцвете лет погиб очень талантливый композитор.

Жизнь Фариды Яруллина была короткой, но его главное сочинение – балет «Шурапе» – сделало имя молодого композитора бессмертным.

¹ Либретто оперы было написано Ахмедом Файзи. В 1943 году одноименную оперу на это либретто написал М. Музафаров.

Балет «Шурале»

Балет «Шурале» – гордость татарской музыки, произведение, получившее мировую известность. Балет был поставлен не только во многих городах нашей страны, он с успехом обошел и сцены зарубежных театров.

«Шурале» – первый татарский балет. Фарид Яруллин написал его в 1941 году. Балет готовился к показу в Москве в дни Декады татарского искусства. Композитор сочинил музыку, но не успел ее оркестровать: этому помешала начавшаяся война. По той же причине была отменена и Декада татарского искусства в Москве, намеченная на лето 1941 года. Фарид Яруллин ушел на фронт и в 1943 году погиб, так и не увидев своего балета на сцене.

Премьера балета состоялась в 1945 году в Казани (оркестровка Ф. Витачека, балетмейстеры Л. Жуков, Г. Тагиров).

В 1950 году балет был поставлен в Ленинграде¹ (оркестровка В. Власова и В. Фере, балетмейстер Л. Якобсон), а в 1955 году в Большом театре в Москве. В последующие годы балет «Шурале» ставился в театрах разных городов страны: Киева, Риги, Ташкента, Алма-Аты, Уфы, Новосибирска, Одессы, Саратова, Челябинска, Улан-Удэ и др. С большим успехом в разные годы татарский балет шел в театрах стран Европы и Азии.

Балет «Шурале» написан по мотивам поэмы-сказки Тукая. Либретто А. Файзи и Л. Якобсона.

Образ Шурале – лесного чудища с длинными пальцами, способного зашекать человека до смерти, Тукай создал на основе татарских народных сказок:

¹ В ленинградской постановке балетмейстера Л. Якобсона спектакль назывался «Али-батыр».



Шурале

*Джиги, разбойник или призрак этот скрюченный урод?
До чего он безобразен, поневоле страх берет!
Нос изогнут наподобье рыболовного крючка,
Руки, ноги — точно сучья, устрашают и смельчака!
Злобно всхливают очи, в черных впадинах горят.
Даже днем, не то что ночью, испугает этот взгляд!
Он похож на человека, очень тонкий и нагой,
Узкий лоб украшен рогом в палец наш величиной.
У него же в пол-аршина пальцы на руках кривых,
Десять пальцев безобразных,
Острых, длинных и прямых!*



Постановка балета «Шурале»
в Большом театре (Москва).
Быатыр (Али-Батыр) – А. Макаров,
Шурале – Ю. Григорович

В поэме молодой крестьянин сумел перехитрить Шурале. Он приземил длинные пальцы лесного чудища в расщелине бревна и, уходя, сказал Шурале, что его зовут Былтыр (что означает «в прошлом году»). Когда на крики разъяренного Шурале сбегались шуралята и стали спрашивать, что случилось, Шурале сказал, что это сделал Былтыр. «Что же ты кричишь сейчас, если это случилось в прошлом году», — удивились шуралята и, конечно же, не помчались в погоню за обидчиком.

В либретто балета включены персонажи из других татарских народных сказок, например девушки-птицы.

В балете также красочно представлены сцены свадебного гуляния в татарской деревне.

■ Первое действие

Небольшая поляна среди мрачного леса. Здесь в дупле дерева живет Шурале. На поляну выходит молодой крестьянин Былтыр, отправившийся в лес за дровами. Внезапно поднимается буря, ветер сбивает его с ног, деревья преграждают путь. Он забирается на дерево и становится свидетелем ночного шабаша лесной нечисти. Просыпается и вылезает из дупла Шурале, прибегает его свита: ведьмы, джигы, шуралята. Они исполняют причудливые танцы. Особенно буйной и дикой становится пляска с приходом Огненной ведьмы и Шайтана. Пляску прерывает восход солнца, с первыми лучами которого вся нечисть скрывается.

Былтыр видит, как к озеру за поляной прилетает стая птиц. Птицы сбрасывают крылья и превращаются в девушек. Самая прекрасная из них — Сююмбике. Вместе с подругами она, оставив крылья на берегу, купается в озере.



Постановка балета «Шурале» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля.
Танец Огненной ведьмы и Шайтана

Выйдя из воды, девушки надевают свои крылья и улетают. Только Сююмбике не может найти своих крыльев и попадает в лапы Шурале. Былтыр приходит на помощь девушке-птице и вступает в схватку с лесным чудовищем. После долгой борьбы молодому джигиту удастся зацементировать пальцы Шурале в расщелине дерева. Испуганная и утомленная, Сююмбике засыпает. Былтыр, восхищенный ее красотой, на руках уносит девушку из леса.

Шурале призывает свою свиту, которая освобождает его. Он в ярости мечется по поляне, вынашивая планы мщения.

В первом действии показаны все главные герои балета.

После оркестрового вступления следует балетный номер, который называется *Выход Былтыра*. Образ Былтыра складывается из качеств, присущих всем джигитам в татарском фольклоре: находчивости, смелости, ловкости, непримиримого отношения ко злу. Но Былтыр не просто герой-джигит, вступивший в борьбу с лесной нечистой, он еще *лирический герой*, влюбленный человек. Поэтому его музыкальная характеристика отличается песенностью, задушевностью, теплотой. Лирическая сторона героя раскрывается в *лейттеме*, которая звучит в момент первого выхода Былтыра. Лейттема представляет собой широко распевную лирическую мелодию, близкую протяжной песне:

84

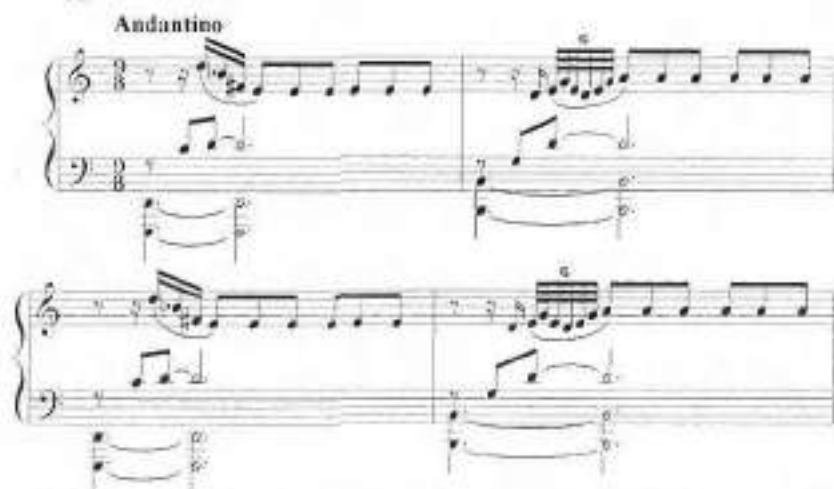
Moderato



Позже, в *Сцене Сююмбике и Былтыра* эта тема становится символом любви, выражением восторженного признания молодого джигита.

После Бытыра на сцене появляется Шурале – лесное чудище, олицетворяющее собой зло, враждебные человеку силы. У Шурале в балете тоже есть *лейттема*, которая звучит очень причудливо из-за сочетания пентатоники и *целотонного звукоряда*. Первый раз лейттема «рисует» Шурале лениво-беззлобным: он только что проснулся и пребывает в хорошем расположении духа (балетный номер «*Шурале просыпается*»). В дальнейшем лейттема меняет свой характер в зависимости от настроения Шурале и звучит то злобно-насмешливо, то грозно-угрожающе, то жалобно-притворно. Чаще всего лейттема поручается кларнетам:

85



По народным преданиям, лесная нечисть устраивает в глухой чаще свои празднества. В первом действии показаны пляски лесных чудищ. Празднество открывается стремительно-суетливой *Пляской джиннов*, которую сменяет *Танец ведьм*. Далее следуют дикая, необузданная *Пляска Огненной ведьмы* и угловатая, жесткая *Пляска Шайтана*. В завешающей сцену *Общей пляске нечисти* лесное веселье превращается в неудержимый разгул.

Самый поэтичный образ балета Яруллина — это девушка-птица Сююмбике, символ красоты и мечты. Герония находится на грани двух миров — реального и фантастического. В балете происходит ее постепенное перевоплощение из сказочной девушки-птицы в реального человека, живущего чувствами, думами и заботами людей. В первом действии Сююмбике исполняет сольный номер — *Вариацию*. Музыка, сопровождающая беспечную игру девушки-птицы, отличается легкостью, изысканностью и даже некоторой причудливостью. Но затем в *Балладе Сююмбике* в музыке появляются черты задумчивости, легкой печали. Сююмбике думает о любви — о прекрасном человеческом чувстве, которое ей пока не знакомо:

86



Как и у Былыра, у Сююмбике есть лейттема в жанре вальса, обаятельная и простодушная. Лейттема изменяется в зависимости от сценической ситуации и душевного состояния героини. В сцене с подругами (*Танец птиц и Сююмбике*) тема звучит спокойно, нежно и плавно:

87

Tempo di valse



В сцене с Шурале лейттема Сююмбике приобретает напряженный, почти отчаянный характер. А в конце балета, после счастливого завершения событий, вальсовая лейттема звучит светло и радостно.

■ Второе действие

Деревня Резвятся дети, на них смотрят старики. Былыр приводит в деревню Сююмбике. Звучит нежная мелодия курая. Сююмбике грустит, она смотрит в небо и видит пролетающих журавлей, но присоединиться к ним уже не может. Печаль закрадывается в сердце девушки-птицы.

Проходит время, в деревне готовятся к свадьбе Былыра и Сююмбике. Молодежь, дети и даже старики танцуют, веселятся и поздравляют жениха и невесту.



Постановка балета «Шурале» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля.
Сцена в деревне (2-е действие)



Постановка балета «Шурале» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля.
Сююмбике и Былтыр (2-е действие)

Во время гуляний деревенский весельчак Таз наряжается в костюм Шурале. Никто в толпе веселящихся людей не замечает настоящего Шурале, пробравшегося в деревню с коварным замыслом. Улучив момент, хитрый Шурале протягивает Сююмбике похищенные крылья. А девушке очень хочется вновь подняться в небо. Сююмбике тяжело оставить Былтыра, но все-таки она надевает крылья и взлетает. Сразу же по знаку Шурале девушку-птицу окружают вороны и завлекают ее в логово лесного чудища.

Былтыр, увидев взлетившую птицу и ее похищение, понимает, что произошло. Он берет факел и бросается в погоню.

Во втором действии много красочных народных сцен. В балете «Шурале» впервые на театральной сцене показан татарский свадебный обряд.

Сцена свадьбы построена как сюита, состоящая из нескольких танцев. Эти танцевальные сценки отличаются ярким национальным колоритом, они пронизаны народным духом. Композитор даже использует подлинные фольклорные мелодии: задорный танец деревенских мальчишек основан на народной мелодии «Түтүрүш»; Танец девушек с платком основан на мелодии знаменитой народной песни «Гәфтиләү», напев которой композитор превратил в светлый женственный вальс (см. нотный пример № 49).

Композитор с юмором рисует музыкальные портреты жителей деревни: выход старух сопровождается ворчливой темой, стариков – тяжеловесной, а деревенских сплетниц – музыкальной «скороговоркой».

■ Третье действие

Мрачный и злоеущий лес. Шурале хочет понравиться Сююмбике. Он дарит ей богатые подарки, устрашает пыльное шествие нечисти. Но ничто не помогает страшному лесному духу: ни золотой дворец, ни летающие драконы, ни другие чудеса. Богатства Шурале не нужны Сююмбике, а сам он ей противен. Шурале приходит в ярость и собирается расправиться с девушкой. Но в этот момент вороненок предупреждает его о приближении Былыра. Джигит врывается на поляну. Вся нечисть набрасывается на него. Начинается сражение. Улучив момент, Былыр факелом поджигает лес. В пламени пожара вся лесная нечисть гибнет.

Теперь Сююмбике свободна и может улететь. Она поднимается в небо, но, сделав круг над поляной, возвращается обратно. Сююмбике не может расстаться с Былыром. Девушка принимает решение: ломает крылья и остается со своим любимым. Торжество любви, счастье Былыра и Сююмбике оживляют сгоревший лес. Как весной, вновь распускаются листья и цветы.

В третьем действии в характере героев открываются новые черты: Шурале становится по-настоящему злоеущим, а Былыр появляется в логове Шурале как грозный мститель. Лейттема Былыра звучит в этот момент очень мощно и широко, создавая ощущение огромной силы.

Завершает балет *Финальное адажио («Элегия»)*, в котором звучит красивая мелодия. В этой музыке слышатся воспоминания о пережитом и светлая грусть, нежность и счастье любви Сююмбике и Былыра.

♪ Финальное адажио (фрагмент) приведено в нотном приложении, № 27.



Драматургия балета «Шурале» строится на противопоставлении двух различных групп персонажей – людей и лесной нечисти. Музыка балета по характеру и стилю тоже делится на две контрастные сферы.

Музыкальные темы, сопровождающие персонажей, обладающих человеческой душой (Бытыра, Сююмбике, деревенских жителей), отличаются светлым колоритом, напевностью и естественностью мелодий. А темы, характеризующие персонажей фантастической сферы, лишены песенности, насыщены причудливыми хроматическими интонациями, резко звучащими *диссонирующими* аккордами, буйными плясовыми ритмами.

Яркая музыка балета «Шурале» очень помогает балетмейстерам в создании пластического решения спектакля. Запоминающиеся мелодии, красочная гармония, изящные ритмы создают у слушателей незабываемое впечатление.

Музыкальный стиль Фариды Яруллина в балете отличается ярко выраженным национальным колоритом, индивидуальностью интонаций, глубокой выразительностью, эмоциональной искренностью. Весь балет проникнут духом татарской национальной культуры, интонациями татарского фольклора.

Музыка балета так выразительна и красива, пользуется такой большой популярностью, что ее часто исполняют на концертах в форме симфонических сюит. Существует множество переложений популярных музыкальных номеров из балета для различных ансамблей, для фортепиано и других инструментов.

Композитор Фарид Яруллин в балете «Шурале» талантливо соединил традиции национального искусства и классического балета. Он создал произведение, пользующееся огромной любовью слушателей и оказавшее большое влияние на дальнейшее развитие татарской профессиональной музыки.

В настоящее время «Шурале» является одним из самых ярких спектаклей в балетном репертуаре Татарского государственного академического театра оперы и балета имени Мусы Джалиля.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Фариды Яруллина в истории татарской музыки?

2. Расскажите о жизни и творчестве Ф. Яруллина.

3. Назовите основные сочинения Ф. Яруллина.

4. Расскажите историю создания и постановок балета «Шурале».

5. Расскажите содержание балета «Шурале».

6. Что означают понятия *лейттема*, *целотонный звукоряд*, *хроматические интонации*, *диссонансы* (диссонирующие аккорды), *лирический герой*? В какой связи эти понятия можно использовать для описания балета «Шурале»?

7. Назовите сцены и номера из балета «Шурале». Что означает понятие *вариации* в балете?

8. Как в балете музыкальными средствами показано противопоставление людей и лесной нечисти?

9. Назовите и охарактеризуйте музыкальные лейттемы балета.

10. Какие народные мелодии использованы композитором в музыке балета «Шурале»?

► Выучите наизусть нотные примеры № 84–87, 49.



НАЗИБ ЖИГАНОВ

(1911 – 1988)

Назиб Жиганов (*Назһит Жиганов*) – выдающийся татарский композитор, крупнейший деятель татарской музыкальной культуры XX века.

Композитор оставил очень большое творческое наследие: 17 симфоний, 8 опер, 3 балета, программные симфонические произведения, фортепианные пьесы, песни и романсы, хоровые сочинения, обработки народных песен. Произведения Назиба Жиганова ныне являются национальной музыкальной классикой.

Сочинения Жиганова отличаются высоким профессионализмом композиторского письма. Жиганов продолжает традиции русской и европейской музыкальной классики, мастерски используя их для развития татарского музыкального искусства. Творчество Жиганова оказало большое влияние на развитие не только татарской музыки, но и музыкального искусства во многих национальных республиках.

Продуманность и глубина замысла, ясность музыкальной формы, мелодическая изобретательность, яркость гармонии, богатство приемов музыкального развития, блестящее мастерство оркестровки присущи сочинениям Жиганова разных жанров.

Исполнение произведений Назиба Жиганова очень часто становилось крупным событием музыкальной жизни республики. *Первая симфония* Жиганова звучала на открытии Татарской государственной филармонии в 1937 году; постановкой его первой оперы *«Качкын»* («Беглец») открылся в 1939 году Татарский государственный театр оперы и балета. Все постановки опер и балетов Жиганова вызывали большой интерес публики, привлекали внимание прессы. Произведения татарского композитора получили признание далеко за пределами республики.

Композиторское творчество Назиб Жиганов всегда совмещал с организаторской и общественной работой. Он был председателем правления Союза композиторов Татарстана со дня основания в течение почти 40 лет, много лет работал в правлении Союза композиторов СССР. Более 40 лет Жиганов был ректором Казанской государственной консерватории, которая была открыта по его инициативе. С именем Жиганова связаны создание в республике симфонического оркестра, открытие Средней специальной музыкальной школы при Казанской консерватории для обучения музыкально одаренных детей.

Творческая и организаторская деятельность Назиба Жиганова оказала огромное влияние на развитие татарской музыкальной культуры.

Замечательный композитор, энергичный и умный организатор, опытный педагог, Назиб Жиганов остался в истории советской музыки и истории татарской культуры как очень талантливый человек, вошедший, безусловно, в число самых ярких, выдающихся людей своего времени.



Казанская государственная консерватория (академия)
имени Н. Г. Жиганова

В 1995 году имя «Жиганов» было присвоено одной из малых планет.

С 2001 года имя Н. Г. Жиганова носит Казанская государственная консерватория.

Жизнь и творчество

Назиб Гаязович Жиганов родился 15 января 1911 года в городе Уральске. Он рано потерял родителей и рос в детском доме. Исключительно одаренный мальчик учился с большим увлечением, с детских лет проявляя редкое трудолюбие, целеустремленность, энергичность, живость ума.

В начале 1920-х годов, когда стали создаваться пионерские коммуны, деятельный и одаренный от природы Назиб активно участвовал в жизни пионерской организации, выпускал стенгазету, был избран командиром пионерского отряда, с увлечением занимался подготовкой концертных музыкальных номеров. Музыка очень увлекала мальчика, он самостоятельно научился играть на фортепиано, подбирать по слуху, импровизировать. Став чуть постарше, начал играть в кинотеатре, сопровождая фортепианной импровизацией показ немых фильмов.

В 1928 году Жиганов приехал в Казань и поступил в Казанский музыкальный техникум (ныне Казанское музыкальное училище), где учился в классе виолончели Р. Л. Полякова, и в классе фортепиано М. А. Пятницкой.

В 1931 году талантливого юношу направили в Москву для продолжения образования в сто-



Назиб Жиганов. 1929 год

личном Областном музыкальном техникуме. В техникуме Назиб начал заниматься композицией под руководством опытного педагога Г. И. Литинского. В годы учебы появились его первые сочинения: *прелюдии, фуги, сонатины* для фортепиано, *песни, обработки татарских народных песен*. Учебу в техникуме Жиганов совмещал с работой в Московском татарском драматическом театре, а затем в Татарском доме культуры города Москвы, где работал музыкальным руководителем.

В 1935 году Жиганов окончил музыкальный техникум, представив в качестве дипломной работы *Струнный квартет*. После концертного исполнения квартета известный композитор Н. Я. Мясковский (в то время заведующий кафедрой композиции Московской консерватории) предложил принять молодого татарского композитора сразу на третий курс Московской консерватории. В консерватории Жиганов учился у известных педагогов Г. И. Литинского (композиция), Б. М. Лятошинского (инструментовка). Он общался с обучающимися в Татарской оперной студии певцами из Татарстана, композиторами М. Музафаровым, А. Ключаревым, Дж. Файзи, З. Хабибуллин, Ф. Яруллин. Знакомство с поэтом Мусой Джалилем впоследствии переросло в большую дружбу.

В 1938 году в Казани на первом концерте только что открывшейся Татарской государственной филармонии была исполнена *Первая симфония* Назиба Жиганова. Вскоре последовало новое крупное сочинение – опера *«Качкын»* («Беглец»), написанная в качестве дипломной работы в Московской консерватории. Постановкой оперы *«Качкын»* в 1939 году открылся Татарский госу-

дарственный театр оперы и балета. В этом же году Жиганов стал председателем правления Союза композиторов Татарской АССР.

С 1941 по 1943 год композитор был художественным руководителем Татарского государственного театра оперы и балета.

С большой увлеченностью Жиганов сочинял произведения для музыкального театра, решая проблему национального оперного и балетного репертуара:

в 1939 году была написана опера *«Ирек»* («Свобода»);

в 1941 – опера *«Алтынчач»* («Золотоволосая»);

в 1942 – опера *«Ильдар»*¹;

в 1944 – балет *«Зөбрә»* («Зюгра») и опера *«Түләк»* («Тюляк»);

в 1947 – опера *«Шагыйрь»* («Поэт»);

в 1950 – опера *«Намус»* («Честь») по одноименному роману Г. Баширова.

За музыку оперы *«Алтынчач»* Назибу Жиганову в 1942 году была присуждена Государственная премия СССР.

В 1945 году, благодаря энергичным действиям и энтузиазму Назиба Жиганова, в Казани открылась консерватория. Жиганов стал ее первым ректором и работал на этом посту более 40 лет, до конца своей жизни.



Постановка оперы *«Качкын»*.
Помещица Бике – М. Булатова

¹ Во второй редакции опера *«Ильдар»* получила название *«Дорога победы»* (1951).

Работа ректора, председателя правления Союза композиторов республики, члена правления Союза композиторов СССР требовала много времени и сил, но Жиганов продолжал сочинять музыку: писал не только оперы и балеты, но и симфонические произведения.

Широкое признание получили его симфонические произведения, написанные в 1940–50-х годах: симфоническая поэма *«Кырлай»* (1946) по поэме-сказке Тукая *«Шурале»*; *«Сюита на татарские темы»* (1949), отмеченная Государственной премией СССР; увертюра *«Нафиса»* (*«Нафиса»*, 1952), написанная на музыкальном материале оперы *«Намус»*.

В 1957 году на сцене Татарского государственного театра оперы и балета была поставлена опера *«Джалиль»*, посвященная судьбе выдающегося татарского поэта-героя. Замечатель-



Назиб Жиганов (1948)

ная музыка Назиба Жиганова получила высокую оценку не только в нашей республике, но и в Москве, где опера была поставлена в 1959 году в Большом театре Союза ССР, и в Праге, где она была поставлена в 1960 году.

В 1967 году Жиганов сделал вторую редакцию своей легендарно-фантастической оперы «Тюляю» по либретто *Наки Исанбета* (Нэкий Исэбэт). Во второй редакции опера стала называться «*Тулэк һәм Су-Сыду*» («Тюляк и Су-Слу»).

В 1969 году на сцене Татарского театра оперы и балета им. М. Джалиля был поставлен балетный спектакль «*Две легенды*», состоящий из двух одноактных сказочно-легендарных балетов: балета «*Зюгра*» (во второй редакции) и нового балета «*Ижери*», написанного по мотивам африканской легенды.

В 1960-е годы Жиганов сочиняет получившие большую известность симфонические произведения: «*Симфонические новеллы*» (1963), основанные на музыке незавершенного балета «*Желтый аист*» по мотивам китайской сказки-легенды; «*Симфонические песни*» (1965).

В 1968 году впервые прозвучала *Вторая симфония «Сабантуй»*, ставшая одним из самых знаменитых симфонических произведений композитора. За создание этой симфонии Жиганов в третий раз стал лауреатом Государственной премии СССР.

В 1970–80-е годы Назиб Жиганов написал еще пятнадцать симфоний. Много лет подряд каждый свой концертный сезон симфонический оркестр Татарской государственной филармонии им. Г. Тукая открывал исполнением новой симфонии композитора.



Назиб Жиганов за роялем

Сочиняя крупные произведения, Жиганов не забывал о юных музыкантах, для которых им были написаны фортепианные циклы *«Альбом пьес для детей»* (1946), *«Десять пьес для фортепиано»* (1972), *«Двенадцать зарисовок»* (1976) и *«Матюшинские эскизы»* (1980). Эти фортепианные миниатюры часто звучат и в учебных классах, и на концертной сцене.

Среди песен и романсов композитора, получивших широкую известность, – *«Сиреньгэр хуш ислэр тарата»* («Вновь запахло сиренью») на стихи А. Ерикеева, *«Зарыгу»* («Ожидание») на стихи Б. Старчикова, *«Жир йозендэ экият бар»* («Живут на свете сказки») на стихи М. Тазетдинова, *«Дйтмэ мица»* («Не говори») на стихи Р. Хариса и другие.

Более 40 лет Назиб Жиганов вел педагогическую деятельность, обучая молодых композиторов искусству оркестровки. Класс профессора Жиганова окончили ныне известные композиторы Татарстана Фасиль Ахметов, Алмаз Монасыпов, Бату Мулюков, Мирсаид Яруллин, Ренат Еникеев, Рафаэль Белялов, Борис Трубин, Леонид Любовский, Александр Руденко, Шамиль Шарифуллин, Рашид Калимуллин, Резеда Ахиярова и многие другие, а также многие композиторы из других национальных республик России.

Назиб Гаязович много сделал для развития системы музыкального образования в республике, был очень внимателен к одаренным детям и талантливой молодежи. По его инициативе в 1961 году была открыта Средняя специальная музыкальная школа-десятилетка (ныне ССМШ-колледж) при Казанской государственной консерватории.

Жиганов неоднократно избирался депутатом Верховного Совета СССР и РСФСР. За плодотворный многолетний труд и выдающиеся достижения в искусстве композитору были присвоены звания народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, он был награжден орденами.

1 июня 1988 года в Уфе состоялось концертное исполнение оперы Назиба Жиганова «Джалиль». Полный зал, стоя, долго аплодировал замечательному композитору, вышедшему на сцену. Через несколько часов его сердце остановилось. Назиб Жиганов умер 2 июня 1988 года в Уфе. Выдающийся татарский композитор похоронен на Арском кладбище в Казани.

Опера «Алтынчач»

Опера Назиба Жиганова *«Алтынчач»* («Алтынчач»¹) — одно из самых знаменитых произведений татарской музыки. Премьера оперы состоялась в Татарском государственном театре оперы и балета в 1941 году.

Опера «Алтынчач» написана по одноименной поэме Мусы Джалиля. Муса Джалиль является автором либретто оперы.

«В основу либретто оперы "Алтынчач" положена татарская легенда "Джик-Мерген", народная сказка "Алтынчач" и мотивы других народных сказок. Действие происходит в XIII веке, во времена нашествия монгольских ханов на булгарский народ, живший на берегах Волги, Камы и реки Белой», — говорится в предисловии клавира оперы.

«Алтынчач» — опера-легенда, в ней множество символов, связанных не только с историей древних булгар, но и с последующей историей татарского народа. История всегда «подсказывала» сюжеты народных легенд. В древнетатарском героическом эпосе много рассказывалось о борьбе с монгольскими ханами. Кочевники часто вторгались в жизнь булгар и вели себя, как завоеватели.

Муса Джалиль во время работы над поэмой «Алтынчач» изучал исторические документы о набегах захватчиков на булгарские поселения. Но Джалиль не стремился написать историческое произведение. Он говорил, что историческая тема *«в драматической поэме решается приемами сказки».*

¹ «Алтын чач» (тат.) — буквально «золотой волос». Здесь — «Золотоволосая» — имя героини. В русской транскрипции встречаются два варианта написания названия — «Алтынчач» и «Алтынчеч».

«Поэтому, — отмечал Джалиль, — образы героев, вобрав в себя определенные общечеловеческие черты, переросли в обобщающие символы, а все произведение в целом представляет собой переплетение реально-жизненного и фантастического, истории и сказки».

«Переплетения реально-жизненного и фантастического» из поэмы перенесли в оперу. Как и поэма Джалиля, опера Жиганова не похожа на исторический документальный рассказ. Опера «Алтынчач» — это сказание-легенда о судьбе народа.

Образы старинных народных легенд часто становятся символами, то есть олицетворяют собой какую-то общую, важную для жизни людей и природы идею. Образы Тугзак-эби — матери девяти сыновей, Джика Мергена¹ — отважного батыра и меткого стрелка, Алтынчач — золотоволосой девушки-красавицы живут в народной памяти уже много веков.

Великолепная музыка Назиба Жиганова усиливает выразительность поэтических образов, раскрывает их глубокий смысл.

■ Пролог

Булгарское поселение на берегу Волги.

В большой семье матери девяти сыновей Тугзак произошло радостное событие — родился внук. Ему дали имя Джик.

Благополучная жизнь рода Тугзак прерывается вторжением войск Орды во главе с Колаханом. Тугзак успевает спрятать своего маленького внука, а сама встречает врага в бою. В битве за родную землю гибнут все сыновья Тугзак. Чужеземцы разоряют селения, уводят в плен женщин. В наказание за непокорность Хан приказывает ослепить Тугзак.

¹ «Мерген» (общепорекое) — «меткий стрелок».

В Прологе показаны основные символические образы оперы и связанные с ними музыкальные лейттемы.

Тугзак – глава большого болгарского рода, она отказалась платить дань Хану, она хочет, чтобы ее земля была свободной. Тугзак отказывается бежать от врага, потому что не может представить свою жизнь без родной земли, с которой она единое целое. «Погибну с нашей землей», – говорит Тугзак. Она становится в опере символом родной земли, образом Родины-матери.

Маленький Джик олицетворяет собой веру в будущее, надежду на возрождение. «Ты спасай дитя, – говорит Тугзак матери Джика Каракаш, – в нем жив наш народ».

Хан и его войско – это образы врага. Они не просто завоеватели, требующие дани. Хан хочет уничтожить страну и ее народ: «Эту страну спалю я дотла. В пепел и прах обращу тела се джигитов, пепел по ветру пушу, ни старых, ни младенцев я не пощажу».

Предводитель ханского войска звероподобный великан Кулупай обладает нечеловеческой силой. После битвы он съедает девять коз, выпивает девять мехов кумыса и чашу крови Янбулата (самого храброго и сильного из сыновей Тугзак). Кулупай пьет кровь народа – это символический образ. Чтобы одолеть это чудище, нужно иметь силу девяти джигитов разом.

В опере есть музыкальные лейттемы, с помощью которых композитор комментирует происходящее на сцене. В Прологе звучат три лейттемы: *тема Родины, тема свободы народа, тема Хана.*

Лейттема Родины впервые звучит, когда Тугзак посылает в бой последнего джигита: «До последней капли крови дерись». В этой благородной лейттеме слышатся и огромная внутренняя сила, и боль утрат;

■ Первое действие

После событий, показанных в Прологе, прошло двадцать лет.

1-я картина. На опушке леса у ручья Алтынчач рассказывает своим подругам как, собирая в лесу ягоды, она встретила красивого джигита, которого теперь не может забыть. Услышав голоса приближающихся ханских воинов, девушки убегают.

Появляются Хан, его советник Урмай и воины. Хан находит у ручья золотой волос и приказывает во что бы то ни стало разыскать чудесную золотоволосую девушку.

2-я картина. В лесу под деревом в раздумье сидит возмужавший Джик. Он обращается к выросшему его лесу со словами благодарности. Джик не знает, кто его родители, где его родной дом и спрашивает об этом у леса.

Джик видит ханских воинов, преследующих золотоволосую девушку. Он бросается на ее защиту и обращает в бегство воинов Хана. Юноша и девушка с первого взгляда влюбляются друг в друга. Алтынчач рассказывает Джик, в каком селе она живет. Их разговор подслушивает Урмай.

Ария Алтынчач «Каратауның итагендә» («У подножия Каратау»). В сцене с подругами из 1-й картины Алтынчач поет светлую, мечтательную арию, в которой рассказывает о случайной встрече с молодым джигитом. Мелодия арии богато ornamentирована в стиле протяжной песни (озын кой), развивается широко и свободно, написана в переменном размере:

93

Andante



Ария Джика «Кара урман» («Дремучий лес») звучит в начале 2-й картины. В арии Джик рассказывает, что его вырастила родная земля; лесные звери и птицы кормили и защищали мальчика, они дали ему свою силу.

91

Дре_ му_ чна_ лес? В об_ я_ ти_ их_ сво_ их_ ты_

Ка_ ра_ у_ ми_ Ми_ не_ ко_ ча_ гни_ да_ ми_

выраст_ ил_ ас_ корми_ ил_ бур_ ю_ не_ по_ го_ ды_ ох_ ра_ ня_

не_ ко_ ча_ гни_ да_ жи_ ли_ вы_ ли_ да_ ли_ сак_ па_ и_ ус_ тер_ ден_

не_ ко_ ча_ гни_ да_ жи_ ли_ вы_ ли_ да_ ли_ сак_ па_ и_ ус_ тер_ ден_

В сцене сражения Джика с преследователями Алтынчач и оркестре звучит лейттема свободы народа — захватчики встречают неожиданное сопротивление на вроде бы покоренной земле. Спасение Алтынчач — это предвестие будущего освобождения Родины.

95

Violence

Музыка: [Волынки, трюбочки]

■ Второе действие

Родная деревня Алтынчач, дом деда Бураша. Джик дарит Алтынчач три золотых лебяжьих пера. Перья должны помочь влюбленным в трудную минуту: перо потемнеет, если Джик будет в беде, и на зов Алтынчач прилетит волшебный лебедь, а если в беду попадет Алтынчач, волшебное перо само найдет Джика.

Появляется старый Бураш. Джик рассказывает ему о своей жизни. Бураш узнает в молодом джигите внука Тугзак.

Состарившаяся Тугзак заходит в дом к Бурашу и встречает своего внука, которого искала двадцать лет. Джик узнает, что он должен отомстить врагу за родную землю и вернуть Родине свободу. Народ приветствует Джика Мержена – долгожданного героя.

Пока обрадованные жители села провожают Джика, оставшуюся одну Алтынчач похищают ханские воины.



Постановка оперы «Алтынчач»
(1940-е годы).
Алтынчач – Г. Кайбицкая,
Джик – Н. Даутов

Во втором действии появляется еще один поэтический и музыкальный символ – волшебный белый лебедь. У многих народов лебедь – символ верности, любви, прекрасной тайны природы. А в татарском фольклоре с давних времен лебедь и лебединая стая еще и помогали человеку поддерживать связь с далекой Родиной или с любимыми и родными, которых нет рядом.

Волшебный лебедь помогает героям оперы в трудную минуту, защищает от зла.

Алтынчач зовет волшебного лебедя песней. Начало этой песни очень похоже на любимый в народе напев «Галиябану»:

96

Andante mosso

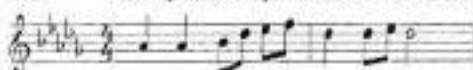
Ох, ах, ко-шам, сер-дэ-шам!
 Ле-бедь мой, ко-ман-ле-тик

Ы-па-пы-чем, ко-да-шам!
 Пуст-ум-чит-ся, грусть-мо-я!

Сак-пыш-ка-рып-па-рып-ты
 Перь-я-диз-ны-е-тво-и

та-рат-кый-ты-па-рыш-ны!
 свя-то-со-хра-ня-хо-я!

96а Татарская народная песня «Галиябану»



Мелодия песни Алтынчач становится *лейттемой волшебного лебедя*, который является в опере символом бессмертной силы добра и любви, защиты свыше.

Во втором действии происходит очень важное событие – встреча Тугзак и Джика. Когда Тугзак находит Джика, она сообщает своему внуку, что у него есть сила девяти джигитов – сила всего рода. В этом и заключается смысл их встречи: Джик, узнав, чей он внук, обретает поддержку родной земли, символом которой является Тугзак. Собираясь сразиться с врагом, Джик говорит: «Не тревожьтесь за меня:



Тугзак – М. Рахманкулова

мне силу дала земля...». А земля обретает защитника духовной свободы народа, символом которой является Джик. Интересно, что до появления Тугзак, рассказывая о себе Бурашу, Джик говорит: «Мои родители – девяностодевятислойная гора и широкая Волга с девяносто девятью рукавами». «99» – одно из важных символических чисел ислама – число «прекрасных имен» Аллаха. В опере это число показывает, что у Джика к тому же есть поддержка свыше.

В сцене встречи Тугзак и Джика звучит лейттема свободы народа как знак обретения духовной силы и веры в будущее. Джик и народ уверены в своей победе, потому что наконец-то соединились вместе сила родной земли, сила духовной свободы народа и защищающая высшая сила.

Большая Ария Тугзак, в мелодии которой слышатся интонации всех трех лейттем, звучит как решительный призыв к борьбе за свободу Родины:

97

Andante

Здесь у Волж_ных бе_ре_гов

И_де_л - Чу_л_мат а_ра_си -

сли_ный край бо_га ты ре_й!

ту_го ба_тыр ты_мат и_де

Де_вять брать_ев жи_ли здесь

ту_го ба_тыр ты_мат а_на са_м -

Я им ма_терь ю_бы б_ла

ту_зак а_ба мин и_де_м

■ Третье действие

1-я картина. Богато убранный ханский шатер. Невольницы развлекают Хана танцами. Хан хочет, чтобы золотоволосая девушка жила у него. Алтынчач отказывается от ханских подарков. «Не буду ханской рабой», — говорит она своему похитителю.



Постановка оперы «Алтынчач» (1979 год). Пляска

Хан собирается наказать девушку за дерзость, но тут приносят стрелу Джика с вызовом на бой. Рассвирепевший Хан приказывает собирать войско.

Алтынчач видит, как потемнело лебяжье перо. Она песней зовет лебедя. На зов Алтынчач слетается множество птиц, и волшебный лебедь уносит ее из ханского шатра.

2-я картина. Ночь. Джик перед битвой в раздумье стоит на вершине холма. Он вонзает в землю пик в знак вызова на поединок. Хан посылает сразиться с Джиком звероподобного великана Кулупая. В долгом поединке Джик Мерген одерживает победу, поверженный Кулупай падает в пропасть. Но ханское войско окружает джигита. Джик посылает стрелу Бурашу, который готов вместе с народом прийти на помощь герою.

Слышится шум крыльев. Слетается множество птиц, созданных Алтынчач. Все озаряется ослепительным светом. Блеск золотых перьев птиц ослепляет воинов Хана. На волшебном лебедь прилетает Алтынчач. Врывается войско Бураша. Ханская рать бежит. Хана берут в плен. Появляется Тугзак, за ней народ. «Народ убить нельзя!» – провозглашают герои. Восходит солнце. Народ славит джигита-героя и родную землю.

В третьем действии звучат все лейттемы оперы.

Тема Хана грозно возвещает о созыве войска против Джика.

Тема волшебного лебедя звучит в песне Алтынчач, когда из ханского шатра девушка обращается к птицам за помощью.

В разговоре Хана с Урмаем перед боем оркестр с помощью лейттем обращает внимание слушателей на важные слова. «Всех девяти богатырей сила в нем», – опасливо говорит Урмай о Джике Мергене, а в оркестре звучит *тема свободы народа*. «Молоком барса вскормлен он», – продолжает ханский советник, а в оркестре появляется *тема Родины*.

В сцене битвы неоднократно появляется тема свободы народа, звучащая уверенно и мощно. Джик, обладающий силой девяти Джигитов и сражающийся за свободу своей родины, может противостоять звероподобному Кулупаю.



Постановка оперы «Алтынчач» (1979 год).
Хан – Р. Сахабиев

Выход великана Кулуная сопровождается резкой устрашающей темой, ее быстрая часть является лейттемой вражеского натиска!

98

Andante maestoso

Alegro



На помощь Джику, окруженному ханскими войсками, слетаются волшебные птицы, созданные Алтынчач. Птицы ослепляют врага золотым блеском крыльев (словно наказание свыше за ослепление Тугзак). В этот момент, как гимн, звучит тема волшебного лебедя, перекрывая ритм вражеского натиска:

99

[Трубы, тромбоны]



В финале оперы показана картина восхода солнца. У древних булгар, как и у многих других народов, восход солнца является символом возрождения и жизни. Появляется Тугзак, за ней народ – звучит тема Родины. После слов Тугзак «народ убить нельзя» звучит тема свободы народа. Постепенно две темы как бы сливаются в одну. Опера заканчивается хором народа, исполняемым в золотых лучах солнца.



Татарский государственный академический театр оперы и балета имени Мусы Джалиля

Опера «Алтынчач» – одна из лучших татарских опер. С большим успехом «Алтынчач» неоднократно ставилась не только на сцене Татарского государственного театра оперы и балета, но и в оперных театрах Алма-Аты, Уфы.

В казанских постановках в разные годы принимали участие выдающиеся татарские оперные артисты: *Галия Кайбицкая, Шафика Кутдусова, Венера Шарипова, Раиса Билялова, Зия Сунгатуллина, Венера Ганиева* в партии Алтынчач; *Марьям Рахманкулова, Асия Измайлова, Мунира Булатова* в партии Тугзак; *Фахри Насретдинов, Нияз Даутов, Азат Аббасов, Хайдар Бигичев* в партии Джика Мергена.

Опера «Алтынчач» до сих пор сохраняется в репертуаре Татарского государственного академического театра имени Мусы Джалиля. Ей уготована долгая жизнь, потому что каждое поколение будет находить в этом поэтичном легендарном сюжете что-то интересное для себя. А главное, потому что в этой опере великолепная музыка Назиба Жиганова.

Опера «Джалиль»

Опера-поэма «Джалиль» (*«Жалиль»*) — одно из самых значительных произведений татарского музыкального театра. Она была написана в 1956 году по либретто *Ахмеда Файзи* (Әхмәт Фәйзи). Премьера состоялась на сцене Татарского государственного театра оперы и балета (ныне носящего имя Мусы Джалиля) в 1957 году.

Произведение посвящено судьбе выдающегося татарского поэта-героя *Мусы Джалиля*. В довоенные годы Джалиль и Жиганов связывали крепкая дружба и творческое сотрудничество¹.

В основе либретто оперы лежат реальные события. Поэт Муса Джалиль, попавший в плен, подозревался в сотрудничестве с врагом. Правда выяснилась лишь через несколько лет после окончания Великой Отечественной войны, когда на родину поэта была возвращена тетрадь его стихов, написанных во время заключения в лагере для военнопленных Моабит (знаменитая «Моабитская тетрадь»), и были получены свидетельства героических действий поэта в плену. В опере использованы фрагменты стихотворений из «Моабитской тетради»².

¹ По либретто Джалиля Жиганов написал оперы *«Азтычач»* (1941) и *«Ильдар»* (1942); на стихи Джалиля композитор сочинил песни *«Колхоз ыртәсе»* («Колхозное утро», 1932), *«Урал матур»* («Красавец Урал», 1934), *«Ватан өчен»* («За Родину», 1941).

² Татарские композиторы неоднократно обращались к стихам «Моабитской тетради», являющейся своеобразным идейным и духовным завещанием поэта. Наибольшую известность приобрел вокальный цикл Р. Яхина «В Моабитском застенке».



Зрительный зал Татарского государственного академического
театра оперы и балета им. М. Джаліля

В опере, наряду с драмой поэта и трагедией его семьи, показаны великая вдохновляющая сила искреннего искусства и страшная разрушительная поступь войны. Война своим огненным дыханием опалила судьбы миллионов людей, ее последствия сказывались и многие годы спустя.

Тема войны проходит через всю оперу, переплетаясь с поступками и чувствами действующих лиц произведения. Опера предлагает слушателям задуматься о мужестве и трусости, о самопожертвовании и предательстве, о созидательной силе любви и разрушительном яде клеветы.

В опере-поэме «Джалиль» семь картин. В 1-й и в заключительной 7-й картине действие происходит в реальном времени: поэт, заключенный в камере Моабитской тюрьмы, ожидает исполнения своего смертного приговора. Остальные картины ретроспективно показывают события, предшествовавшие заточению. Некоторые сцены происходят как бы в воспоминаниях или в воображении поэта.

■ Первая картина (Пролог)

В камере Моабитской тюрьмы Муса Джалиль, которому вынесен смертный приговор, пишет стихи. Поэт погружается в воспоминания о Родине, о своей семье. Вызванные в памяти образы словно оживают: Джалиль разговаривает с женой, обращается к своей дочке. Но светлые образы родных сменяются суровой реальностью, поэт мысленно прощается с родной Казанью.



Постановка оперы «Джалиль» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля.
Джалиль — Н. Даутов

В первой картине звучит несколько важных лейттем оперы. Небольшое оркестровое вступление начинается *лейттемой Джалиля*:

100

Andante



Лейттема Джалиля играет очень важную роль в музыкальной драматургии оперы. В зависимости от драматургической ситуации, лейттема приобретает то решительно-волевой, то трагический характер.

Своеобразной *лейттемой творчества* становится Ариозо Джалиля «Жырлан үттем данлы көреш кырын» («Встречал я песней каждую весну»):

101



Эта лейттема олицетворяет творческий и гражданский подвиг поэта. Она звучит также в заключительной (7-й) картине оперы.

Лейттема любви звучит в Дуэте Джалиля и Жены поэта. Сила этой любви дает героям в трудную минуту и веру, и надежду¹:

¹ В данном примере представлен раздел дуэта, в котором партии звучат в унисон (приводится партия Жены поэта).



В опере очень важен образ Родины, который тоже имеет свое музыкальное воплощение. Образ Родины символизирует лейттема, в основе которой лежит татарская народная песня «Зилэйлук» (лейттема Родины приведена в нотном примере № 50).

Резким интонационным контрастом выступает лейттема войны:



Лейттема войны часто звучит в опере не только в батальных эпизодах, но и в других ситуациях, в которых она предстает зловещим символом враждебной человеку силы.

Знаменитая Ария Джагиля «Сау бул, Казан!» («Прощай, Казань!») является кульминацией первой картины¹. В оркестровом вступлении к арии звучит грозная тема войны и затем – фрагмент нежной мелодии «Зилэйлук». Вдохновенной арией поэт прощается со своей Родиной.

А Ария Джагиля «Сау бул, Казан!» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 28.

¹ В новой редакции оперы «Джагиль», осуществленной Н. Жигановым и дирижером Ф. Мансуровым для постановки на сцене Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джагиля в 1986 году, ария «Прощай, Казань!» была перенесена в финал оперы.

■ Вторая картина

В редкие минуты затишья на фронте солдаты пишут письма родным, кто-то в песне вспоминает свои родные края. Капитан Джалиль, пользующийся огромным уважением бойцов, по их просьбе помогает найти лучшие слова для писем. Талантливый поэт и необыкновенный человек, он поднимает настроение бойцам, вселяет крепкую веру в будущее.

Убегает бледный и растерянный лейтенант Канзафаров и в панике сообщает, что воинская часть попала во вражеское окружение. Джалиль решительно прерывает Канзафарова, старается успокоить людей, не допустить паники в рядах бойцов. Появившийся командир части полковник Журавлев считает, что за свое опасное для солдат поведение Канзафаров должен быть отдан под трибунал. Малодушный офицер умоляет командира дать ему возможность искупить свою вину в бою. Полковник соглашается.

Из разговора Журавлева с Джалилем становится ясным трудное положение части. Джалиль уверен в необходимости сражения, чтобы прорвать окружение и спасти бойцов, вывезти раненых. Но всем спастись не удастся, нужен отвлекающий маневр. Журавлев намерен возглавить отряд прикрытия, а Джалиля отправляет с теми, кто может выйти из окружения. «Муса, мой сын, ты храбрый солдат, но знай, что пламя песни твоей жарче огня и пушек сильнее!», — объясняет командир свое решение. Но Джалиль настаивает на том, чтобы тоже быть в отряде прикрытия: долг офицера не позволяет ему оставить командира и своих солдат.

В музыке 2-й картины есть светлые, лирические номера, например: *Песня Саппаева* «Иртышның буйларында» («Течет Иртыш»), в которой солдат-казах поет о своих родных краях; *Хор бойцов*, пишущих письма своим близким; *Дуэт Журавлева и Джалиля*, в котором офицеры ведут откровенный разговор накануне смертельно опасного боя. Музыкальная «атмосфера» картины постепенно становится все более тревожной. В сцене панического испуга Канзафарова появляется грозная лейттема войны.

Завершает картину оркестровый эпизод – *симфонический антракт «Бой»*. Антракт пронизан жестким ритмом, на фоне механистической поступи которого получают развитие лейттемы войны и Джалиля. Тема Джалиля обретает героическое звучание. Симфоническое развитие приводит к зловеще мощному проведению темы войны, которая на этот раз не «прячется» в низком регистре на фоне аккордов, а заполняет все звуковое пространство унисоном оркестра на три форте.

■ Третья картина

В ночи горит пламя кровопролитного сражения. Раненый Муса лежит на земле. Он замечает женщину с ребенком на руках, поющую в полузабытых колыбельную. Сбрав последние силы, Джалиль подходит к женщине и с ужасом понимает, что она лишилась рассудка и убивает погибшего ребенка. «У скольких матерей вы отняли детей!» – с болью и гневом восклицает Муса, обращаясь к врагам, развязавшим войну. Он пытается идти в сторону фронта, но теряет сознание.

Придя в себя, Джалиль замечает крадущегося со стороны фронта человека, в котором он узнает Канзафарова.

Джалиль останавливает офицера, самовольно покинувшего поле боя, бросившего своих товарищей и командира и спасающегося бегством. Канзафаров предлагает Джалилю бежать вместе с ним, зная, что остальные погибнут и предательство останется нераскрытым. Джалиль возмущен: «Кого ты обманул? Отчизну-мать?!». Раненый Джалиль с пистолетом в руке направляется к линии фронта, пытаясь увлечь за собой Канзафарова. Но тот достает свой пистолет и целится в спину поэта, желая убрать свидетеля своего позорного поступка. В этот момент Джалиль оборачивается, успевает выстрелить первым и ранить предателя. Канзафаров скрывается.

В 3-й картине «музыкальная атмосфера» еще более сгущается. Это связано с представленными в картине сценами, рисующими острые, напряженные ситуации: убаюкивание лишившейся рассудка женщиной своего мертвого ребенка, предательство Канзафарова, предельная концентрация сил раненого Джалиля.

В музыке 3-й картины неоднократно звучит тема войны. Завершается картина симфоническим антрактом, являющимся своеобразным продолжением симфонического антракта «Бой» из 2-й картины.

■ Четвертая картина

В лагере военнопленных. Узники лагеря тайно читают патриотические антифашистские стихи Джалиля. Зная, что фашисты хотят поставить себе на службу поэтический талант Мусы и добиваются от него согласия на сотрудниче-

ство, пленные товарищи обсуждают, как они могут поддержать Джалиля, надеются своей голодовкой остановить истязания поэта. Бельгиец Андрэ, как было условлено, песней предупреждает собравшихся о приближающемся патруле.

Из дверей комендатуры выходит измученный Джалиль, которому обещали сохранить жизнь, если он начнет сотрудничать с врагом. К Мусе подходят товарищи, среди которых и Журавлев. Полковник предлагает поднять бунт среди военнопленных, во время которого Джалиль попытается бежать из лагеря. Поэт отказывается от этого предложения, не желая рисковать жизнями своих товарищей. Муса делится с ними своим решением: он даст согласие на сотрудничество, чтобы воспользоваться этим положением для организации партизанской антифашистской борьбы.

Джалиль понимает, что он рискует не только своей жизнью, но и своим добрым именем, так как в глазах людей он станет предателем.

Картину открывает вокально-симфонический антракт «Лагерь»¹. Композитор добавляет тембр человеческих голосов к традиционному оркестровому вступлению к картине (симфоническому антракту), предлагая разместить поющий без слов мужской хор в оркестровой яме для особого выразительного звучания.

Сочетание тембра человеческих голосов с подчеркнuto механическим остигматным аккомпанементом оркестра в ритме тяжелого марша создает художественно убедительное воплощение образа узников лагеря:

¹ Данный номер оперы иногда также называют «Хор узников».

Тенора

Баритона

Бас

(с закрытым ртом)

Четвертую картину можно назвать психологическим центром оперы: Джалиль принимает трудное решение. Он понимает, что спасти свою жизнь не сможет, так как сотрудничество с врагом для него невозможно. Как предвестие будущей развязки в 4-й картине звучат интонации арии «Прощай, Казань!». Но поэт не хочет сразу складывать оружие, он намерен продолжить борьбу, хотя это связано с риском не только для его жизни, но и для его доброго имени.



Постановка оперы «Джалиль» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля (1986 год).
Джалиль – Х. Бигичев, Женщина с ребенком – А. Фадеева



Постановка оперы «Джалиль» в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля (1986 год).
Джалиль – Х. Бигичев

Речитатив и ария Джалиля «Ышанма!» («Не верь!») – центральный номер картины. Ради Родины, ради победы Муса готов пойти на риск и пожертвовать не только своей жизнью, но и своим добрым именем, так как в глазах непосвященных в его план узников он будет выглядеть предателем. Тяжелые душевные переживания поэта выражены в речитативе «Барып житея эгэр бу ят хабэр...» («Черная весть...»):

105

Largo

Черная весть ос_танет на земле память не до_б_ю обо мне!
 Барып житея э_гар бу ят хабэр хатыныма, ми_нем балама!

В убедительной и проникновенной арии «Не верь!» он обращается к жене, своему самому близкому человеку, с горячей просьбой не верить черным словам. Вера любимой жены очень важна для Мусы, в этой вере он черпает силы в трудный час.

106

Ког_да к те_бе до_ка_тит_ся моя па_на-
 Си_на мои_ищи хо_бар_ки_тор_са_дэр:
 ска_жут: «Му_са ус_тап и у_пал», до_ро_га_я, не_верь,
 «Ул_е_гыл_ган а_рып_ди_са_дэр». Сын_ы_шан_ма, баг_ь_рем,
 э_той_вес_ти, не_верь! Слов_таких_не_скажет_друг, ког_да_верит_он_в_меня!
 син_и_шан_на, баг_ь_рем! Мое_цый_сүз_өс_дус_лар_эйт_мәс, я_кын_кур_са_дэр.

■ Пятая картина

Пленные разных национальностей работают на разрушенной железнодорожной станции. Они обсуждают только что объявленный приказ о поимке некоего Гумерова, которого никто не видел, но имя которого известно всем. Гумеров руководит подпольной борьбой, направляет действия партизанских отрядов по взрывам фашистских поездов и мостов, организует побеги из лагеря и, кроме того, пишет стихи и листовки, вселяющие надежду в сердца пленных.

Входит Джалиль в форме гитлеровского офицера, пленные смотрят на него с ненавистью. Джалиль произносит напутственную речь для отряда предателей-легионеров, отправляющегося на фронт сражаться на стороне фашистов. Наблюдающие отъезд легионеров пленные проклинают Джалиля за предательство.

Все расходятся, а Джалиль остается на станции. Муса вслушивается в пение пленной девушки-татарки Хаят, которая в песне обращается к убегающим вдаль дорогам с просьбой поскорее вернуть ее на Родину. Джалиль узнает свои стихи и спрашивает у девушки, кто сочинил слова этой песни. Хаят, не глядя на него, отвечает, что песню сочинил Гумеров. Обернувшись и увидев Джалиля, девушка гневно говорит: «Прочь! Не подходи! Душа продажная!». Муса хочет уйти, но дорогу ему преграждает народ, настроенный расправиться с ненавистным предателем. Хаят бросает в него камень. Вбегают гитлеровские офицеры и автоматчики, они оттесняют Джалиля от пленных и окружают его. Офицер отдает приказ остановить эшелон с легионерами, так как отправленный ранее такой же отряд, сформированный Джалилем, сразу же перешел на сторону Советской Армии. Офицер

разоблачает в Джалиле организатора подпольной борьбы Гумерова. Свидетели ареста Джалиля потрясены, узнав, что Джалиль и Гумеров – это один и тот же человек. Хаят и все пленные просят Мусу простить их.

Картина открывается большой массовой сценой. В оркестровом вступлении звучит лаконичная тема угнетенных – оторванных от своей родины, лишенных свободы, но сильных духом людей, полных решимости продолжать борьбу с врагом:

107



Вслед за ней тяжеломерно звучит лейттема войны. Сцена пленных решена в форме хорового диалога с использованием хорового речитатива.

Интересное музыкальное решение предложено композитором в сцене отъезда легионеров. Вначале звучит жесткий оstinatный оркестровый эпизод, в котором объединяются механическая тяжелая маршеобразная фигура из оркестрово-хорового антракта «Лагерь», служащая музыкальной характеристикой врага, и зловеще звучащая лейттема войны. Далее следует речитатив-обращение к легионерам, в котором контрапунктом к напутственным словам Джалиля широко проводится тема арии «Не верь!».

Контрапунктом к проклинающим репликам пленных в адрес Мусы, которого они считают предателем, со щемящей болью звучит лейттема Джалиля.

Ария Хаят «Юллар, юллар...» («Дороги, дороги...») является центральным сольным номером картины. Вступление к арии основано на нежно и проникновенно звучащей мелодии «Зиләйлүк» – лейттеме Родины. Затем звучит лейтмотив угнетенных, приобретающий здесь печальный характер. Начало заключительного раздела арии интонационно близко теме арии Джалиля «Прощай, Казань!», что показывает духовную и жизненную общность героев:

108



Д Ария Хаят «Юллар, юллар...» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 29.

В сцене ареста Джалиля его лейттема с большой силой одnogолосно звучит на фоне дробн военного барабана.

В финале картины тема угнетенных и тема Джалиля ритмически сближаются и проводятся в одной тональности (си минор), фактически объединяясь.

■ Шестая картина

Джалиль в тюремной камере. Мысленно он вновь переносится в родную Казань. В эту новогоднюю ночь поэт мечтает быть рядом с женой и дочерью.

Женщины, среди которых и Жена поэта, наряжают новогоднюю елку. Жена поэта переживает, что от Мусы давно нет никаких вестей. Женщины стараются ее утешить. Вбегают дети, наряженные в новогодние карнавальные костюмы. С ними Дед Мороз. Дети поют, в их песне

и радость праздника, и надежда, что скоро с войны вернутся их отцы. После танцев родители уводят детей по домам. Жена Джагиля неожиданно замечает среди присутствующих Канзафарова. Он пытается молча уйти, но женщины останавливают его. Жена поэта спрашивает о Мусе, говорит, что тот писал ей в последнем письме о Канзафарове, своем земляке. Канзафаров, выяснив, что в Казани ничего не известно о его поведении на фронте, успокаивается. Отвечая на вопрос о Мусе, Канзафаров заявляет, что Джагиль перешел на сторону врага. Жена поэта и все присутствующие отказываются верить этой вести и обвиняют Канзафарова во лжи.

Музыка сцены «Ёлка» выступает контрастом предыдущим «военным» картинам. Светлый детский праздник своей чистотой, доброй и уютной атмосферой сильнее подчеркивает ужасы войны. Сцена состоит из *Хора детей* «Здравствуй, наша ёлка!» и танцевального дивертисмента, в котором заняты и дети, и взрослые (например, *Танец пожилой женщины с самоваром*).

В музыке 6-й картины неоднократно появляется лейттема любви. Сначала она звучит контрапунктом к хору, в котором женщины стараются утешить Жену поэта, переживающую из-за отсутствия вестей от Мусы. Лейттема приобретает гимническое звучание, когда Жена поэта обвиняет Канзафарова во лжи: любовь дает ей знание правды, она верит Мусе, а не тому, что о нем говорят. Гимном любви эта тема звучит и в оркестровой постлюдии картины, благодаря контрапунктическим подголоскам интонационно сближаясь с темой Арши «Не верь!». Тональность *си минор* объединяет тему любви в финале 6-й картины и тему Джагиля, прозвучавшую в финале 5-й картины.

■ Седьмая картина

Джалилю снится его маленькая дочь. В этом чудесном сне чувства переполняют душу поэта. Но после пробуждения его ждет совсем другая реальность.

В камеру Джалиля «атакивают избитого Андрэ». Мусса старается поддержать друга, приносит ему стакан воды. Андрэ замечает на полу листки бумаги и удивляется снам поэта: «Как можешь ты сейчас писать стихи? Ведь над тобой уже занесен топор палача!». Бельгиец восхищен твердой верой поэта в светлое будущее, в жизнь, в победу. Джалиль сохраняет эту веру даже на пороге смерти, помня о своем народе, о своей Родине.

Приходит час смерти. Прощаясь, поэт передает товарищу свои последние стихи. Андрэ прячет «Моабитскую тетрадь» у себя на груди. Последний призыв Джалиля хором подхватывают узники Моабита: «Пусть навсегда, рассея пошл мрак, солнце мира взойдет над землей!».

Финальная картина, будучи сценически и музыкально сближенной с прологом, образует драматургическую арку.

Несмотря на трагизм ситуации (ожидание казни), музыка 7-й картины выдержана в светлых тонах. Интонационно в финале главенствуют лейттема Родины (мелодия «Знайка-лук») и лейттема подвига поэта (мелодия ариозо «Встречай я песней каждую весну»). Важным моментом с точки зрения музыкально-тематической драматургии оперы является сближение этих двух тем, их изложение в общей тональности ля мажор в сходной гармонизации и фактуре. Творческий подвиг поэта и образ Родины неразрывно связаны. Поэт будет

жить в своих стихах, которые обязательно вернутся на родину. Об этом в опере говорит Андрэ, ставший свидетелем последних часов жизни поэта: «Нет, песня никогда не умрет! Народ ее возьмет и голосом своим, как ты, ее споет. Этот день придет!».



Опера «Джалиль» заслуженно пользуется признанием и музыкантов-специалистов, и любителей музыки. Жиганов проявил себя в этом произведении мастером *симфонического развития*, искусно применяя систему лейттем в музыкальной драматургии оперы. Многие арии и хоры из оперы «Джалиль» часто звучат в концертных программах. Произведение выдающегося татарского композитора в убедительной художественной форме раскрывает такие вечные темы как трагедия войны, вера в любовь, сила искусства и творчества, благородство души, верность близких людей в трудный час, любовь к Родине. Не случайно опера Жиганова имела большой успех у слушателей не только в Казани, но и в других городах нашей страны и за рубежом.

В партии Джалиля в разные годы выступали выдающиеся татарские оперные певцы *Нияз Даутов, Идеал Ишбуляков, Азат Аббасов, Хайдар Бигичев*. На сцене Большого театра СССР в 1959 году партию Хаят исполняла одна из самых известных российских певиц *Ирина Архипова*. В 1960 году опера была поставлена на сцене Национальной оперы в Праге, и все партии исполнялись чешскими артистами.



Памятник Мусе Джалилю в Казани.

Опера «Джалиль» продолжает свою сценическую жизнь и в настоящее время на сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета, который с 1956 года носит имя выдающегося татарского поэта, драматурга, героя Великой Отечественной войны.

Вторая симфония «Сабантуй»

Вторая симфония «Сабантуй» является одной из самых знаменитых симфоний в татарской музыке. Она была написана в 1968 году и сразу получила признание слушателей. Музыка симфонии очень яркая и запоминающаяся.

■ Слово «симфония» (греч.) означает «созвучие», «гармония звуков».

С конца XVIII века симфония является самым большим и самым сложным по музыкальному развитию жанром европейской инструментальной музыки.

Симфоническое *развитие* – это особое явление в музыке. Оно основывается на языке звуков. Чтобы его понять, нужны специальные знания и опыт слушания музыки. Симфония – это музыка в «чистом виде», создаваемая специально для слушания в концертных залах. Искусство симфонического развития состоит в том, как композитор воплощает свой художественный (а иногда и идейно-философский) замысел с помощью музыкальных средств выразительности, как осуществляет различные музыкальные «превращения». Например:

– каким образом из одной темы вырастает другая или, наоборот, разные темы постепенно становятся похожими;

– как изменяются мелодические фразы и отдельные интонации;

– как одна тональность переходит в другую (*модуляция*);

– как сопоставляются тембры инструментов оркестра и т. п.

Вторая симфония Назиба Жиганова посвящена одному из самых любимых праздников татарского народа – Сабантую. По давней традиции он проводится после окончания посевных работ¹. Это жизнерадостный, веселый праздник. Героями Сабантуя становятся те, кто проявил смелость, ловкость, силу, находчивость.

¹ Сабан туге (тат.) – буквально «праздник плуга».

После революции, когда религиозные праздники были запрещены и было разрешено официально отмечать только Сабантуй, он стал восприниматься как важнейший национальный праздник. Поэтому не случайно, что в симфонии Жиганова слышны не только отзвуки народного веселья, но и серьезные размышления о прошлом, настоящем и будущем народа.

Все музыкальные темы симфонии красочно, почти «живописно» рисуют образы родного края. В ярких инструментальных темах симфонии чувствуется большой опыт Жиганова как театрального композитора.

В симфонии четыре части, все они исполняются *attacca* (без перерыва).

Первая часть состоит из трех разделов. Открывает симфонию сверкающая, словно вобравшая в себя энергию солнца, фанфарная тема. Фанфары¹ созывают всех на многолюдное празднество, настраивают слушателя на красочное и яркое музыкальное действие:

109

Allegro



Эта тема будет неоднократно возвращаться на протяжении всей симфонии.

¹ Фанфара – старинный европейский духовой музыкальный инструмент. Позже «фанфарами» стали называть также исполняемые духовыми инструментами специальные призывные или сигнальные мотивы, возвещающие о начале праздника или какого-либо другого важного события.

Вслед за фанфарами появляется вторая тема, в которой угадываются интонации народной песни «Сабан туг» («Сабантуй»). В теме заметны черты лирического вальса:

110

Allegro



Средний раздел первой части симфонии начинается с нежной, словно кружевной, мелодии, исполняемой флейтой. Эта тема красиво распеваётся в стиле протяжных песен (*озын кой*). Воспринимается она, как музыкальный портрет родного края:

111

Andante pastorale



После лирического среднего раздела возвращается праздничная, блестящая фанфарная тема.

Вторая часть Allegro. Написана в форме рондо. Музыка погружает слушателей в калейдоскоп праздничного веселья: тут и задорный танец, и игровые состязания, и солнечный свет, и веселье людей. Чередование в форме рондо разных эпизодов с постоянным рефреном – словно символ бесконечного круговорота жизни.

► См. схему формы рондо в таблице музыкальных форм.

Рефрен написан в жанре такмака – быстрый, энергичный, жизнерадостный, с задорными синкопами:

112

Allegro assai



С рефреном чередуются эпизоды, которые основаны на темах первой части, но здесь ранее звучавшие темы преобразуются.

Третья часть Andante – лирический центр симфонии. В начале третьей части звучит красивая, нежная тема в исполнении флейты:

113

Andante cantabile



Затем эта тема свободно развивается в стиле импровизации народных музыкантов.

Четвертая часть. Allegro, финал. В музыке вновь возникает пестрый хоровод образов. Так композитор передает многолюдность оживленного праздника. Ведущая роль в финале принадлежит теме в жанре вальса. В основе этой светлой вальсовой темы лежит современная народная песня «Яшьлек» («Юность»):

114



Затем музыка становится жесткой, появляется подчеркнуто механический маршевый ритм в аккомпанементе, словно какое-то тревожное воспоминание омрачило праздничное настроение. Но это ненадолго. Появляется флейтовая тема из первой части симфонии – красота родной природы вносит в душу умиротворение. Завершается симфония жизнерадостным звучанием интонаций фанфарной праздничной темы.



Назиб Жиганов – крупнейший татарский композитор-симфонист. Он был великолепным знатоком симфонического оркестра, прекрасно владел искусством оркестровки. Симфонические произведения Жиганова раскрывают богатые выразительные возможности такого сложного и в то же время совершенного «инструмента» как *симфонический оркестр*, который по праву считается вершиной развития мировой профессиональной музыки.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества и музыкально-общественной деятельности Назиба Жиганова?
2. Расскажите о жизни и творчестве Н. Жиганова.
3. Назовите оперы и балеты Н. Жиганова.
4. Назовите симфонические и фортепианные произведения Н. Жиганова.
5. Что такое *либретто*? Кто автор либретто оперы «Алтынчач»?
6. Расскажите историю создания оперы «Алтынчач».
7. Расскажите содержание оперы «Алтынчач».
8. Объясните символическое значение персонажей оперы «Алтынчач» и приведите примеры символических образов из мифов, легенд и сказок народов мира (например: птица Хумаюн или Хумай в персидских сказках – символ счастья; Кашей Бессмертный в русских сказках – символ остановленного времени, мертвой природы, зла и т. д.).
9. Что означают понятия *лейттема*, *целотонный звукоряд*, *пролог*, *финал*, *речитатив*, *ария*, *дуэт*?
10. Назовите и охарактеризуйте лейттемы оперы «Алтынчач». Для чего в операх используются лейттемы?
11. Как вы понимаете главную идею оперы «Алтынчач»?
12. Расскажите историю создания оперы «Джалиль».
13. Расскажите содержание оперы «Джалиль».
14. Назовите лейттемы оперы «Джалиль».
15. Расскажите об основных музыкальных номерах оперы «Джалиль».
16. Какие важные идеи раскрываются в опере «Джалиль»?
17. Назовите выдающихся оперных певцов – исполнителей основных партий в операх Н. Жиганова «Алтынчач» и «Джалиль».
18. Что такое *Сабантуй*?
19. Что означают понятия *симфония*, *симфоническое развитие*, *модуляция*, *фанфары*, *аттаса*, *форма рондо*, *рефрен*, *варьирование*?
20. Расскажите о строении частей симфонии «Сабантуй».

► Выучите наизусть нотные примеры № 88, 90–92, 96, 97, 100–103, 106, 109–114.

РУСТЕМ ЯХИН

(1921–1993)



Рустем Яхин (*Ростам Яхин*) – выдающийся татарский композитор. Красивая, изящная, мелодичная музыка Яхина пользуется большой любовью слушателей как в нашей республике, так и далеко за ее пределами. Очень искренняя, душевная, она не оставляет слушателя равнодушным. Это прекрасная *лирическая* музыка, «поющая» о человеке, о его чувствах, о его душе. В истории татарской музыки Яхин признан непревзойденным мастером романса и песни.

Рустем Яхин был первым татарским пианистом, профессионально выступавшим на концертной сцене. Хорошо зная выразительные возможности рояля (своего любимого инструмента), он сочинял замечательную фортепианную музыку. Фортепианные сочинения Яхина – это «золотой фонд» репертуара татарских пианистов.

Автор многих знаменитых *романсов и песен*, множества *фортепианных пьес, Концерта для фортепиано с оркестром* Рустем Яхин является классиком татарской музыки. В его произведениях отражены традиции мировой классической музыки и ярко воплощен неповторимый татарский национальный колорит.

Рустем Яхин является автором музыки Государственного гимна Республики Татарстан.

Жизнь и творчество

Рустем Мухамет-Хазеевич (Мухаметхаджиевич) Яхин родился 16 августа 1921 года в Казани. Он был в семье четвертым ребенком. Его отец Мухаметхаджи Яхин занимался коммерцией. Мать Марьям Яхина была образованной женщиной, прекрасно знавшей и любившей татарскую народную музыку. Традиции татарской народной музыки Рустем воспринял от матери с самого раннего детства. Он рос под звуки татарских народных мелодий, которые постоянно напевала его мать, и с детства полюбил музыку. Уже в четырехлетнем возрасте мальчик пробовал сыграть на фортепиано мелодии известных татарских песен.

В начале 30-х годов XX века в стране началось «раскулачивание» зажиточных семей. Мухаметхаджи Яхин был арестован и затем выслан из Казани. В 1934 году он умер. После ареста отца для семьи Яхиных начались трудные времена. Несмотря на трудности, Марьям Яхина старалась, чтобы ее дети получили хорошее образование. У Рустема, без сомнения, был большой музыкальный талант, и по совету родственницы – известной татарской певицы Марьям Рахманкуловой мальчика отдали в детскую музыкальную школу № 1 города Казани.

Рустем начал учиться музыке, когда ему было уже 13 лет. Директор музыкальной школы Р. Л. Поляков и преподаватель фортепиано А. В. Чернышева сразу заметили необыкновенные способности нового ученика и во всем его поддерживали. Мальчик делал в учебе большие успехи, и педагоги посоветовали ему продолжить обучение в Москве.

В Москве Рустем окончил музыкальное училище по классу фортепиано А. Г. Руббаха. В 1941 году он успешно сдал вступительные экзамены в Московскую государственную консерваторию. Но началась Великая Отечественная война, и молодой музыкант стал военным.

После окончания войны Рустем Яхин продолжил учебу в Московской консерватории: он учился как пианист в классе доцента В. М. Эпштейна и как композитор в классе профессора Ю. А. Шапорина.

В 1950 году по окончании консерватории Яхин представил в качестве дипломной работы одночастный *Концерт для фортепиано с оркестром* и после исполнения Концерта сразу стал знаменитым. В том же году он возвратился в родную Казань, где продолжил работу над своим фортепианным концертом, написав еще две его части.

Два года Яхин преподавал композицию в Казанской консерватории, но потом решил сосредоточиться только на сочинении музыки и на концертных выступлениях.

Все свое время он отдавал творчеству. Одно за другим появлялись замечательные сочинения: романсы и песни, инструментальные миниатюры. Его красивая музыка быстро завоевывала симпатии слушателей, и вскоре Рустем Яхин стал одним из самых популярных татарских композиторов.

В 1959 году ему была присуждена Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая.

На музыку различных произведений Яхина в 1987 году в Татарском государственном академическом театре оперы и балета был поставлен балет «*Фидан*».

Яхин не только сочинял музыку, но и много выступал с концертами. Он был прекрасным пианистом. На его концертах слушатели неизменно восхищались необыкновенно изящным и мягким фортепианным звуком, одухотворенной и поэтичной манерой игры.



Рустем Яхин за роялем

Рустем Яхин выступал с концертами не только в городах нашей республики. На концертах Яхина-пианиста слушатели Москвы, Ленинграда, Киева, Ташкента и других городов знакомились с татарской музыкой.

Как пианист Яхин исполнял не только свои сочинения, но и произведения русской и зарубежной фортепианной классики. Кроме того, он был замечательным аккомпаниатором. В ансамбле с Яхиным часто выступали певцы *Марьям Рахманкулова, Мунира Булатова, Венера Шарипова, Зулейха Хисматуллина, Азат Аббасов, Эмиль Завялединов*, скрипачи *Марат Ахметов, Шамиль Монасыпов*.

Произведения Яхина, имея широкую популярность, играли важную роль в культурной жизни республики, они часто звучали в программах телевидения и радио. Музыка татарского композитора всегда очень нравилась слушателям независимо от их возраста и национальности. Яхин, оставаясь национальным композитором, воплощал в своих произведениях общечеловеческие ценности, использовал средства выразительности «конвертируемые» на международном уровне.

В 1993 году музыка патриотической песни Яхина «*Туган ярым*» («Родной край») была утверждена Государственным гимном Республики Татарстан.

Народный артист СССР, композитор Рустем Яхин умер 23 ноября 1993 года в Казани.

Рустем Яхин был настоящим артистом, музыка для него была главным делом жизни до последних дней. Он остался в истории как выдающийся татарский композитор, Музыкант с большой буквы. А в памяти людей – как скромный, интеллигентный, доброжелательный человек.

Его сочинения вошли в «золотой фонд» музыки XX века, пользуются большим успехом у слушателей разных национальностей и всегда будут составлять гордость татарской музыкальной культуры.

Концерт для фортепиано с оркестром

Концерт для фортепиано с оркестром *фа минор* Рустема Яхина является первым в истории татарской музыки произведением в жанре концерта¹. Он до сих пор остается самым популярным и самым исполняемым концертом в татарской музыке.

Яхин сочинил свой Концерт в молодости. Первая часть была написана в 1950 году и представлена автором в качестве дипломной работы по окончании Московской консерватории. Сочинение молодого композитора очень понравилось слушателям, и автор решил продолжить работу над ним. Вернувшись в Казань, он за один год написал вторую и третью части. В 1951 году Концерт стал трехчастным.

Его структура соответствует основной модели классикоромантического инструментального концерта, предполагающей первую часть в сонатной форме, лирическую медленную вторую часть и быстрый финал (нередко с жанровым обозначением «рондо»).

В Концерте Яхина ярко проявляется национальный колорит, а также влияние фортепианной музыки С. В. Рахманинова и П. И. Чайковского.

Первая часть *Moderato con brio* написана в сонатной форме со вступлением.

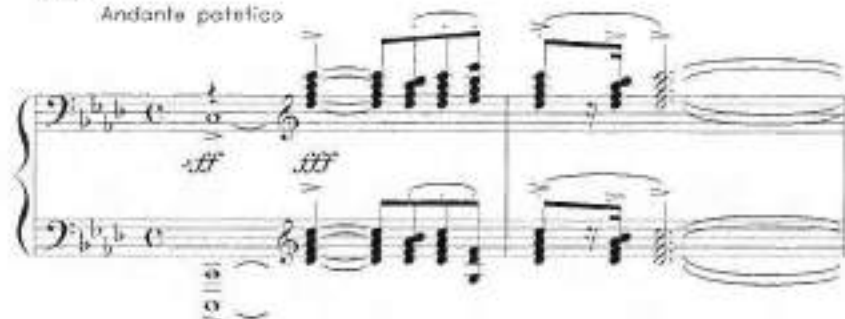
► См. схему строения *сонатной формы* в таблице музыкальных форм.

¹ Первый концерт для скрипки с оркестром М. Музафарова, представленный в учебнике ранее, сочинен на девять лет позже Концерта для фортепиано с оркестром Р. Яхина.

Во вступлении в мощном аккордовом изложении звучит «сигнальный» мотив, который будет активно участвовать в дальнейшем музыкальном развитии:

115

Andante patetico



Экспозиция открывается темой *главной партии*. Тема очень эмоциональная, страстно-взволнованная. Первоначально она звучит у альтов и виолончелей на фоне бурных арпеджио солирующего фортепиано, затем эту тему играет солист:

116

Moderato con brio



Тема *побочной партии* более спокойная, светлая и мечтательная:

117



В разработке основные темы получают мотивное развитие, чаще всего в ней слышны мотивы из темы главной партии, иногда появляется «сигнальный» мотив из вступления. Итогом разработки становится *каденция* солиста.

■ *Каденция* в концерте – это специальный раздел произведения, который исполняется солистом без оркестра. В концертах XVIII века каденцию было принято импровизировать. Начиная с Бетховена композиторы стали записывать концертные каденции нотами.

В виртуозной каденции концерта Яхина слышны мотивы и главной, и побочной партий. В конце разработки перед репризой звучит *предыкт*.

■ *Предыкт* – это особый раздел музыкальной формы, подготавливающий появление темы. Он основан на долгом звучании доминантового баса, потому создает неустойчиво-напряженное ожидание разрешения в тонику. В музыкальной форме предыкт часто используется перед репризой. После доминантового предыкта репризное проведение темы в основной тональности звучит более внушительно и устойчиво.

Реприза по своему строению сходна с экспозицией, только между главной и побочной партиями появляется «сигнальный» мотив из вступления, а побочная партия меняет свою тональность (в соответствии с законами строения сонатной формы).

В ходе «сигнальный» мотив звучит несколько раз подряд.

Вторая часть – небольшое красивое *Andante*, написанное в трехчастной форме. В оркестровом вступлении на фоне тремоло скрипок звучит нежная флейтовая тема, напоминающая мелодию курая:

118

Andante molto sostenuto
(quest' adagio)

[opure]

pp

con fable
[finito]

Главная тема медленной части – в жанре ноктюрна:

119

pp

a tempo

Середина написана в свободном «импровизационном» стиле. Партия солиста богата изящной орнаментикой в стиле протяжных песен (*озын кой*).

В *репризе* главная тема звучит *канон*ом у флейты и солиста.

■ Канон – прием имитационной полифонии, основанный на поочередном вступлении голосов с одной и той же темой.

Финал *Allegro festivo*¹ по традиции европейской симфонической музыки написан в форме *рондо-сонаты*.

► См. схему строения *формы рондо-сонаты* в таблице музыкальных форм.

Главная тема – энергичная по характеру, выдержана в плясовом ритме:

120



¹ Festivo (итал.) – празднично.

Побочная тема основана на народной песне «*Таң атканда*» («На заре»). Мелодия звучит изысканно и нежно:

121



В среднем эпизоде композитор использует еще два народных напева. Сначала звучит мелодия песни «*Ишхәкче карт*» («Старик-гребец»), которая является оркестровым вступлением к эпизоду:

122



Затем вступает солист с мелодией популярной песни «*Галиябану*», которая в Концерте стала похожа на светлый, вдохновенный похпори.

♪ Тема среднего эпизода (2-я побочная тема), основанная на мелодии татарской народной песни «*Галиябану*» (облегченное переложение для фортепиано в 4 руки) приведена в нотном приложении, № 30.

По окончании эпизода возвращается плясовая главная тема, за ней – побочная тема (мелодия песни «*Таң атканда*»).

Завершает произведение *кода*, в которой звучат интонации побочной партии первой части Концерта.

Фортепианный цикл «Летние вечера»

Рустем Яхин – признанный мастер камерной музыки. Особенно он любил фортепиано и много сочинял для этого инструмента. Композитор очень хорошо знал выразительные возможности фортепиано, потому что сам был прекрасным пианистом.

Фортепианные пьесы Яхина разнообразны по характеру: «Вальс», «Вальс-экспромт», «Шествие», «Юмореска», «Размышление», «Токката», прелюдии. Все они часто звучат с концертной сцены, используются в педагогическом репертуаре.

Широко известен цикл фортепианных пьес «Летние вечера» («Жэйге кичләр»), написанный композитором в 1969 году.

■ Цикл – это произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, объединенных общим замыслом. Каждая из частей может быть исполнена отдельно.

Фортепианный цикл «Летние вечера» включает в себя 10 лирических пьес.

■ «В деревне»

В первой пьесе цикла звучит напевная, несложная мелодия, напоминающая наигрыши курая, которые часто можно было услышать в татарской деревне. На протяжении всей пьесы используется прием *имитации* – второй голос повторяет фразы мелодии первого голоса. Благодаря этому музыкально-

му приему возникает эффект «эха» и ощущение широкого простора родных полей.



■ «Колыбельная»

Колыбельные песни есть в фольклоре всех народов. Мелодия в колыбельных обычно состоит из коротких «полуразговорных» фраз с часто повторяемыми, успокаивающими интонациями; ритм равномерный, «укачивающий».

В «Колыбельной» Яхина мелодия простая и спокойная:



Пьеса написана в *трехчастной форме*. Эта форма наиболее часто используется композитором в пьесах цикла.

■ «Песня»

В «Песне» нежная, чуть печальная мелодия:

125

Andante mosso



Эта миниатюра напоминает фортепианные ноктюрны польского композитора Фридерика Шопена. Пьеса написана в трехчастной форме с *кодой*.

■ «Забавный танец»

«Забавный танец» – задорная, шуточная пьеса в стремительном танцевальном движении. У нее есть еще одно название – «Озорной ветерок».

126



■ «Музыкальный момент»

Пьесы с названием «Музыкальный момент» композиторы сочиняют начиная с XIX века. Широко известны «Музыкальные моменты» Ф. Шуберта, С. Рахманинова.

«Музыкальный момент» Р. Яхина – очень изящная, утонченная пьеса. Особую прелесть ей придает «кружевная» орнаментика. Пьеса написана в трехчастной форме с кодой.

В первой части звучит красивая орнаментированная мелодия.

Середина более драматична, ее мелодия напоминает песню-монолог.

После середины реприза кажется особенно хрупкой, небесно-красивой.

Д Пьеса «Музыкальный момент» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 31.

■ «Скерцино»

Скерцо – подвижная инструментальная пьеса в танцевальном движении и трехдольном размере, получившая распространение в европейской музыке с начала XIX века. Скерцино – маленькое скерцо.

«Скерцино» Яхина – шутливая и задорная пьеса. Начальный мотив пьесы в дальнейшем разнообразно варьируется композитором.

127

Presto



«Скерцино» развивается в стремительном движении, с неожиданными «поворотами» варьирования мотива.

■ «Ноктюрн»

Хорошо известны ноктюрны польского композитора Фридерика Шопена. Ноктюрны сочиняли и русские композиторы М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин и др.

«Ноктюрн» Яхина написан в трехчастной форме с кодой.

В первой части звучит красивая мелодия, изящно украшенная орнаментикой в стиле татарской традиционной музыки.

В средней части возникает драматический диалог голосов, звучат красочные аккорды.

В репризе возвращается орнаментированная мелодия первой части

♪ Пьеса «Ноктюрн» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 32.

■ «Родные поля»

В пьесе «Родные поля» мелодия в октавном удвоении, звучащая без аккомпанемента, напоминает народный инструментальный наигрыш:

128

Andante assai lento, Tranquillo



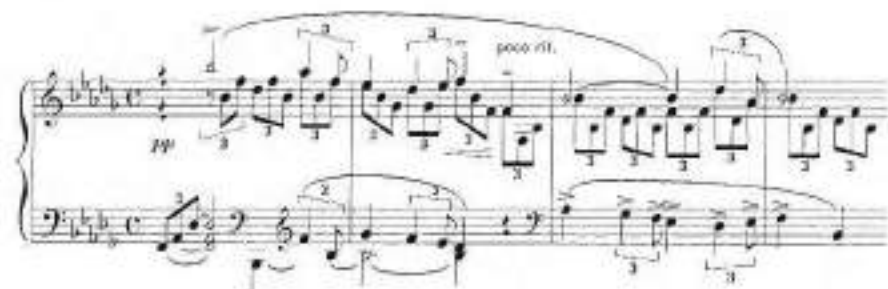
Чтобы передать музыкальными средствами ощущение широкого пространства, композитор использует прием имитации.

■ «Поэтическая картинка»

«Поэтическая картинка», так же как «Песня», «Музыкальный момент» и «Ноктюрн», напоминает фортепианные миниатюры европейских композиторов-романтиков XIX века. Но, как и все пьесы Яхина в романтическом стиле, она обладает ярко выраженным национальным своеобразием.

В «Поэтической картинке» композитор использует фактуру, насыщенную «поющими» подголосками:

129

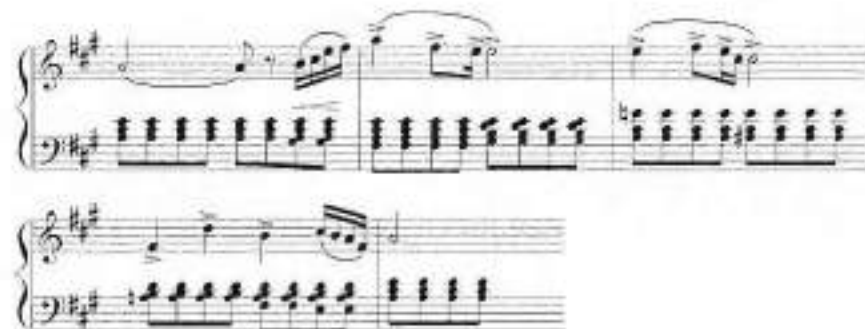


■ «Рондо» («На празднике»)

«Рондо» является финалом цикла. Второе название этой пьесы – «На празднике», оно и определяет характер музыки.

Главная тема – *рефрен* – передает энергию, ритм и воодушевленность многолюдного праздника. Но в то же время в этой теме есть и лирические интонации:

130



Первый эпизод вносит контраст. Сначала звучит мелодия без аккомпанемента в пентатонном ладу минорного колорита, затем к ней присоединяются басы,двигающиеся как в рок-н-ролле:

131



После первого эпизода, как и должно быть в форме рондо, возвращается главная тема (рефрен).

Второй эпизод – лирический. Его можно сравнить с изящным, грациозным танцем девушек. Мелодия напоминает народные напевы:

132



В последнем проведении рефрена дважды «отодвигается» заключительная *каденция*. Рефрен здесь расширяется, потому что он завершает не только финальное «Рондо», но и весь цикл.



«Летние вечера» – прекрасная музыка для репертуара молодого пианиста. Существует аудиозапись цикла «Летние вечера» в исполнении самого Рустема Яхина.

Романсы и песни

Романсы и песни — очень важная часть творческого наследия Рустема Яхина. В своих вокальных сочинениях композитор открывает новые для татарской музыки образы и выразительные возможности. Его романсы и песни — о чувствах человека, о родном крае.

У Яхина был большой мелодический дар. Мелодии его вокальных сочинений очень выразительны, красивы и естественны, удобны для исполнения и очень хорошо запоминаются.

Широко известны такие романсы и песни композитора, как «*Кем белер кадеренче*» («Песня любви»), «*Шагырь*» («Поэт») на стихи Г. Тукая; «*Дулкыннар*» («Волны») на стихи М. Джалиля; «*Күңгелдә яз*» («В душе весна») на стихи Г. Насретдинова; «*Синең өчен*» («Для тебя») на стихи А. Ерикеева; «*Опыйт алмыйм*» («Забыть не в силах»), «*Ак жилкән*» («Белый парус») на стихи М. Нугмана; «*Китмә, сандугач*» («Не улетай, соловей») на стихи Г. Зайнашевой; «*Ышанам*» («Верю») на стихи Л. Айтуганова; «*Сонет*» на стихи В. Шекспира и многие другие.

Новым словом в татарской камерно-вокальной музыке стал цикл Р. Яхина «*В Моавитском застенке*» на стихи Мусы Джалиля, состоящий из пяти частей: «*Жырларым*» («Песни мои»), «*Тик булса иде ирек*» («Лишь бы волюшка была»), «*Үткәндә кичергән*» («Счастья не вернуть»), «*Соңгы жыр*» («Последняя песня»), «*Катыльгә*» («Палачу»).

В 1993 году музыка патриотической песни Рустема Яхина «*Туган ягым*» («Родной край») была утверждена Государственным гимном Республики Татарстан.

■ «Күңелемдә яз» («В душе весна»)

В своем последнем телевизионном интервью композитор сказал, что считает одним из наиболее удачных своих камерно-вокальных произведений романс «Күңелемдә яз».

Яхин сочинил этот замечательный романс в молодости. Позже композитор вспоминал: *«Был весенний солнечный день. Я полез на крышу сбрасывать снег, настроение было отличное. Все время, пока работал, в ушах звучала одна мелодия. Придя домой, записал ее. Так появилась на свет песня на слова Гамира Насыри "Күңелемдә яз"».*

Весна – это начало новой жизни, раскрепощение скованных ранее сил души, это неожиданно проявляющаяся красота обыкновенных вещей. Музыка Яхина прекрасно передает это особенное весеннее настроение.

В романсе композитор вместо указания темпа предлагает обозначение *Spirituoso* – «одухотворенно». В каждом такте первой половины куплета меняется музыкальный размер, поэтому музыка воспринимается, как свободно льющийся эмоциональный монолог. В этой музыке – глубина чувства, благородство, искренность и целительная энергия оптимизма.

♫ Романс «Күңелемдә яз» приведен в нотном приложении, № 33.



Произведения Рустема Яхина – это яркие образцы лирического музыкального искусства, художественная ценность которых проверена временем и признана слушателями разных национальностей.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Рустема Яхина в истории татарской музыки?

2. Расскажите о жизни и творчестве Р. Яхина.

3. Каковы основные жанры творчества Р. Яхина? Назовите произведения композитора.

4. Расскажите о жанре инструментального концерта. Чем инструментальный концерт отличается от симфонии?

5. Расскажите историю создания *Концерта для фортепиано с оркестром*.

6. Что означают понятия *каденция* (два значения), *виртуоз* (*виртуозный*), *солист*, *капелла*, *экспозиция*, *разработка*, *реприза*, *предыкт*, *доминантовый органичный пункт*, *трехчастная форма*, *кода*, *имитация*, *варьирование*, *ноктюрн*, «Музыкальный момент», *рефрен*?

7. Как строится *сонатная форма*?

8. Как строится *форма рондо-сонаты*? Чем рондо-соната отличается от сонатной формы?

9. Расскажите о строении частей *Концерта для фортепиано с оркестром*.

10. Какие народные мелодии и в каких разделах *Концерта для фортепиано с оркестром* использует Р. Яхин?

11. Что такое *цикл*? Приведите примеры музыкальных циклов.

12. Назовите и охарактеризуйте пьесы из цикла «Летние вечера».

13. Назовите романсы и песни Р. Яхина. На чьи стихи они написаны?

14. Расскажите о романсе «Күңгелмә яз».

► Выучите наизусть нотные примеры № 115–117, 119–122, 125, 130 и примеры № 31, 32 из нотного приложения.

► Сыграйте по нотам нотные примеры № 118, 122–124, 126–129, 131, 132 и пример № 30 из нотного приложения.

► Исполните ансамблем (пение с фортепиано) романс «Күңгелмә яз».

АЛМАЗ МОНАСЫПОВ

(р. 1925)

2008



Алмаз Монасыпов (*Алмаз Монасыйнов*) — выдающийся татарский композитор, автор целого ряда интересных произведений, признанных крупными достижениями татарской музыки.

Монасыпов с молодых лет проявлял себя как композитор передовых взглядов, смелый новатор, высокообразованный и серьезно мыслящий музыкант. В своих симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных произведениях он открыл новые горизонты татарской музыки, создавая оригинальные по замыслу сочинения, искусно соединяя национальную традицию и современность. Одним из первых среди татарских композиторов Монасыпов по-новому воплотил в современной музыке старинные пласты национальной традиции — баиты, мунаджаты, книжное пение.

Симфония-поэма «*Муса Жәлил*» («Муса Джалиль»), вокально-симфоническая поэма «*Тукай аңаңыре*» («В ритмах Тукая») и многие другие сочинения композитора признаны татарской национальной музыкальной классикой.

Один из самых ярких татарских композиторов второй половины XX века, Алмаз Монасыпов внес большой вклад в развитие татарской музыки.

Жизнь и творчество

Алмаз Закирович Монасыпов родился 11 июля 1925 года в Казани. В семье будущего композитора часто звучала музыка: его отец любил играть на скрипке. В одиннадцатилетнем возрасте Алмаз поступил в Детскую музыкальную школу № 1 города Казани, чтобы учиться игре на виолончели. В музыкальной школе, а затем в музыкальном техникуме (ныне Казанское музыкальное училище) учителем Алмаза Монасыпова был известный педагог Р. Л. Поляков, который помог одаренному юноше поверить в свой музыкальный талант.

В 1943 году, когда Алмазу Монасыпову исполнилось 18 лет, он был призван в армию. Шла Великая Отечественная война, и музыкант стал солдатом.

После окончания войны Алмаз Монасыпов вновь вернулся к учебе. Он поступил в Казанскую государственную консерваторию, которую окончил в 1950 году как виолончелист (по классу профессора А. В. Броуна). Все более утверждаясь в мысли, что сочинение музыки — это его главное жизненное призвание, Монасыпов в 1952 году вновь вернулся в консерваторию, чтобы обучаться композиции. В 1956 году он второй раз окончил Казанскую консерваторию (по классу профессора А. С. Лемана) и получил диплом композитора.

В 1964 году композитор завершил полный курс обучения в аспирантуре консерватории по специальности оперно-симфоническое дирижирование (по классу профессора И. Э. Шермана).

С 1959 по 1970 год Алмаз Монасыпов работал дирижером в Татарском государственном театре оперы и балета им. М. Джалиля, с 1970 по 1973 был дирижером симфонического оркестра Татарской государственной филармонии им. Г. Тукая. С 1968 по 1973 и с 2000 по 2003 годы преподавал в Казанской консерватории на кафедре композиции.

Уже в ранних сочинениях Алмаз Монасыпов стремился к поиску своего оригинального стиля, к созданию серьезных по замыслу произведений. Композитор ярко проявил себя в жанре симфонии. Его симфонии адресованы музыкально-эрудированным слушателям, в них заключены философские размышления, излагаемые интересным и оригинальным музыкальным языком.

Большой успех принесла Алмазу Монасыпову *Симфония-поэма «Муса Джалиль»* (Вторая симфония, 1971), посвященная знаменитому татарскому поэту-герою. Ярко воплощая в симфонии образы мужества и героизма, войны и врага, композитор предлагает слушателям задуматься о важных вопросах человеческой жизни, вечно хранить память о героях войны и беречь мир.

В *Третьей симфонии* (1974) композитор продолжает философскую тему поиска человеком своего места в мире, показывает сложность и необходимость противостояния жестокости и насилию. В музыке симфонии интересно зашифрован сигнал SOS. Ритм сигнала SOS прорывается в кульминационных точках развития тематизма, когда тема словно начинает «кричать» о помощи.

Четвертая симфония «Дастан» (1978) представляет собой интересный образец татарской симфонической музыки, в котором «оживают» старинные пласты многовековой татарской культуры.



Алмаз Монасыпов за роялем

Алмаз Монасыпов одним из первых среди татарских композиторов стал обращаться к интонациям и ритмам старинных бантов и мунаджатов, неизменно включая их в свои инструментальные и вокальные сочинения. Поиски новых средств отображения духовного мира татарской культуры композитор всегда осуществлял в контексте современных тенденций мировой профессиональной музыки с учетом новых направлений развития композиторской техники.

Являясь мастером серьезной музыки, Алмаз Монасыпов в то же время широко известен как автор множества популярных песен и романсов, пользующихся любовью слушателей не только в нашей республике, но и далеко за ее пределами. Его романсы и песни отличаются интересной и красивой мелодией, выразительным ритмом, богатой и красочной гармонией.

Сочинения Монасыпова исполняются и эстрадными оркестрами. Например, фокстрот «Хыяллар» («Мечты») входил в репертуар известного джаз-оркестра под управлением О. Лундстрема.

Одним из самых знаменитых произведений стала написанная в 1975 году вокально-симфоническая поэма «Тукай аяңнаре» («В ритмах Тукая»). В ней интересно соединены традиции старинных мунаджатов, современных эстрадных песен и европейской вокально-симфонической музыки.

В 1990 году было написано «Музыкальное приношение Салиху Сайдашеву» для симфонического оркестра, в котором автор отдает дань уважения основоположнику татарской профессиональной музыки.

С 1972 года композитор живет в Москве, но активно участвует в музыкальной жизни республики, в работе Союза композиторов Татарстана, в воспитании молодых композиторов.

В 1991 году композитору была присуждена Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая.

Музыка Алмаза Монасыпова, часто звучащая с концертной сцены, по радио и телевидению, записанная на грампластинки и компакт-диски, представляет собой яркую страницу татарской музыкальной культуры.

Умер 22 июня 2002 года в
г. Москва, похоронен на Новодевичьем
кладбище Москвы.

Вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая»

Творчество Габдуллы Тукая вдохновило многих татарских композиторов на создание музыкальных произведений.

■ По произведениям Тукая написаны, например:

балет Фариды Яруллина «Шурале» (по поэме-сказке «Шурале»);

балет Энвера Бакирова «Су ашасы» («Водяная», по поэме «Водяная ведьма»);

балет Рашида Губайдуллина «Кисекбаши» («Отсеченная голова», по сатирической поэме «Сенной базар, или Новый Кисекбаши»);

симфоническая поэма Назиба Жиганова «Кырлай» (по поэме-сказке «Шурале»);

цикл песен Загида Хабибуллина «Тукай» (по детским стихотворениям). А также множество романсов и песен татарских композиторов.

Вокально-симфоническая поэма Алмаза Монасыпова «Тукай аээннәре»¹ («В ритмах Тукая») написана в 1975 году к 90-летию со дня рождения великого татарского поэта.

Это вокально-симфоническая поэма для баритона и ансамбля струнных, ударных, электрогитар, фортепиано и органа. Она состоит из семи частей, различных по характеру. В основе каждой части лежит стихотворение Тукая.

Еще одно стихотворение Тукая выполняет роль эпитафии, хотя оно в поэме не звучит, а только подразумевается композитором. Это стихотворение «Пар ат» («Пара коней»), в котором описывается, как поэт на упряжке лошадей покидал родную деревню, направляясь в Казань – город своей судьбы:

*Лошадей в упряжке пара, на Казань лежит мой путь,
И готов рукою крепкой кучер вожжи натянуть.*

(Перевод А. Ахматовой)

¹ Аээн (тат.) – гармония, звучание. В русском языке закрепилось название произведения «В ритмах Тукая».

Это стихотворение, как и многие другие стихи Тукая, в народе исполнялось нараспев. Монасыпов использовал в своей поэме интонации народного напева «Пар ат». Впервые эти интонации появляются в инструментальном *вступлении* на фоне ритма, изображающего мчащуюся упряжку.

Во вступлении используются ритмическое *ostinato*¹ и тревожные диссонирующие интонации. Словно сама судьба направляет бег коней:

133



Затем появляются интонации народного напева «Пар ат»:

134



Интонации этого напева появляются и в последующих частях вокально-симфонической поэмы. С таким «зашифрованным» сквозным эпиграфом части поэмы воспринимаются не только как разные грани поэтического мира Тукая, но и как отражение судьбы поэта.

¹ Ostinato – постоянный, не изменяющийся.

■ «Туган жиремә» («Родной земле»)

В основе первой части вокально-симфонической поэмы лежит стихотворение Тукая «Туган жиремә» («Родной земле»):

*Хоть юнком с тобой расстался, преданный иной судьбе,
Заказанье, видишь, снова возвратился я к тебе.
Эти земли луговые, чувства издали маня,
Память мучая, вернули на родной простор меня.*

*Пусть несчастным сиротою вырос в этом я краю,
Пусть томили униженья юность горькую мою, —
Времена те миновали, птицей улетели прочь,
Дни былые вспоминаю, как с дурными снами ночь.*

*Хоть твои хлестали волны, челя мой не пошел на дно,
Хоть твоё палило пламя, не сожгло меня оно,
И поэтому я повяз, край мой, истину одну,
Что душа равно приемлет и огонь твой, и волну.*

(Перевод А. Ахматовой)

Для «распева» этих стихов композитор предлагает довольно простую мелодию, напоминающую книжные напевы. В аккомпанементе используются аккорды, появившиеся в музыке XX века и строящиеся не по терциям, а по квартам, квинтам и секундам. Такие аккорды имеют в татарской музыке особую «звуковую краску». Например, в первый аккорд входят пять звуков, которые образуют звукоряд пентатоники: до - ре - ми - соль - ля:

135

Andante



■ Аккорд, который состоит из звуков пентатонного лада, называется *пентааккордом*. Пентааккорды часто встречаются в современной татарской музыке.

■ «Кузгатмакчы булсан халык күнелләрен...» («Если хочешь затронуть душу народа...»)

Во второй части вокально-симфонической поэмы используется часть стихотворения «Без заглавия»:

*Как хочешь, чтоб тебе в ответ звучали
Все струны сокровенные сердец,
Пусть будет полон твой напев печали,
Про беззаботный смех забудь, певец!
Темно, пустынно, мрачно жизни море,
И ты любому в душу погляди –
Глубокое, сжигающее горе
Таится в человеческой груди.
На лицах озабоченных и праздных
Улыбки. Но в сердца взгляни теперь –
Там скорбь. И тот не жил, кто жизнь как праздник
Провел, не зная горя и потерь.*

(Перевод В. Державина)

Ритм и некоторые интонация второй части вокально-симфонической поэмы напоминают советские эстрадные песни 1970-х годов, но в целом музыка здесь сложнее.

Между вокальными фразами появляются импровизационные, короткие проигрыши органа, в которых слышатся острые интонации и прихотливый ритм танцевальной музыки Востока.

Вторая часть поэмы написана в трехчастной форме.

Вторая часть поэмы «Кузгатмакчы булсан халык кучел-лэрен...» приведена в нотном приложении, № 34.

■ «Туган авыл» («Родная деревня»)

В этом стихотворении поэт с большой теплотой вспоминает родную деревню, рисуя ее бесхитростный и светлый образ, огражденный от сложностей жизни:

*Стоит моя деревня на горке некрутой.
Родник с водой студенной от нас подать рукой.
Мне все вокруг отрадно, мне вкус воды знаком.
Люблю душой и телом я все в краю родном.*

(Перевод В. Тушновой)

Композитор, выбирая музыкальное решение для стихотворения Тукая, не случайно обратился к жанру мунаджата.

В мунаджатах с давних времен целось о самом сокровенном, наболевшем. Это могло быть обращение к Богу с просьбой или жалобой, могло быть какое-то важное признание. Например, в мунаджате «Аяз жиллар» (см. нотный пример 16), исполнитель просит ветер передать привет родным краям, своим близким, от которых он оказался вдалеке.

Так и стихотворение Тукая с музыкой Монасыпова в стиле мунаджата становится теплым, искренним обращением к далекой родной деревне.

Композитор использует характерные для мунаджатов интонации и ритмическую формулу в размере 5/8: ♩ ♩ ♩ ♩

Благодаря интересной гармонии в этой музыке соединяются традиция и современность.

♪ Третья часть поэмы «Туган авыл» приведена в нотном приложении, № 35.

■ Музыку третьей части («Туган авыл») вокально-симфонической поэмы «Тукай акзиннәре» Монасыпов впоследствии использовал в *Камерном концерте для трех флейт и арфы* (1979) в качестве темы II части.

■ «Тәүбә вә истигъфар» («Рассказание и просьба об отпущении грехов»)

В четвертой части поэмы использовано стихотворение-назира «Тәүбә вә истигъфар» (Пушкиннан үзгәртелдә) – «Рассказание и просьба об отпущении грехов» (из Пушкина, изменено)¹. В стихотворении татарский поэт, вслед за русским, с юмором говорит о власти женской красоты.

*О Всевышний! Падших мой! Воле нет твоей границ,
Ты велишь добро чужое, как свое добро хранить.*

*Я не зарюсь на богатство, злато-серебро купца,
Что богатство? Не желаю даже царского венца.*

*Глазом ачмуңим не гляну на дворец издалика,
Не хочу коня чужого, ни коровы, ни быка.*

*Не завидую чужому фазтону и арбе,
Даровал господь другому, пусть катается себе.*

*Но Всеблагий! Ты караешь за ничтожную вину:
Райской розой пред собою вижу ближнего жену.*

*Что мне делать, коль прекрасна, как Зулейка из Лейла,
Как завидую я, грешный, о астагафирулла²!*

(Перевод Р. Валиевой)

Композитор (тоже с юмором) предлагает слушателям «вспомнить» светскую музыку мусульманского Востока.

¹ Назира (назира) – старинный жанр восточной поэзии; «пересочинение» произведения другого автора, часто написанного на другом языке. Тукай сочинил «ответ» на татарском языке на стихотворение А.С. Пушкина «Десятая заповедь». В изданиях этого стихотворения Тукая на русском языке встречаются и другие переводы названия, например, «Заклиняние».

² Астагафирулла – «Прости, Господи!».

■ «Өзелгэн өмид»
(«Разбитая надежда»)

В основе пятой части лежит одно из самых знаменитых стихотворений Тукая – элегия «Өзелгэн өмид» («Разбитая надежда»).

*Я теперь цвета предметов по иному видеть стал.
Где ты, жизни половина? Юности цветок увял.
Если я теперь на небо жизни горестной смотрю,
Я уже месяца не вижу, – светит полная луна.
И с каким бы я порывом ни водил пером теперь,
Искры страсти не сверкают, и душа не зажжена.
Саз мой нежный и печальный, слишком мало ты звучал.
Гасну я, и ты стареешь... Как расстаться мне с тобой?*

(Перевод А. Ахматовой)

В стихотворении Тукая отражается состояние души человека, ощущающего быстротечность жизни. В глубоких художественных образах раскрываются различные грани душевного состояния поэта: предчувствие, что мало времени осталось впереди (на небе уже не молодой месяц, а полная луна); сожаление, что мало он успел сделать в своей жизни (слишком мало саз² звучал); мудрое понимание, что жизненный путь труден, но свою бессмертную душу человек должен сохранить светлой («Из железной клетки мира улетает, улетает юная душа моя»).

¹ «Өмид» (тат.) – устаревшее (как и «омит») написание слова «овет» («надежда, чаяние, мечта»).

² Саз – восточный музыкальный инструмент. В стихотворении Тукая образ саза используется как символ творчества.

В инструментальном вступлении к пятой части поэмы звучат интонации песни «Пар ат», напоминая о судьбе поэта:

136



Композитор также использует в этой части поэмы старинную народную мелодию «Тэфтилэу», на которую в народе поются строки из стихотворения «Өзелгән өмид». Мелодия «Тэфтилэу» звучит у оркестра *контрапунктом* к вокальной партии, в которой в это время поется знаменитая строка Тукая, ставшая словами народной песни: «И мокаддас монңы сазым! Уйнадың син ник бик аз?..» («Саз мой нежный и печальный, слишком мало ты звучал...»). Чтобы две мелодии в контрапункте звучали рельефнее, яснее, композитор соединяет их в разных музыкальных размерах:

137

И мо_кад_дас мон_ны са_

_зым! Уй_на_дың син ник бик аз?

■ «Белмадем» («Не знал»)

В шестой части поэмы используется стихотворение *«Мюридлар каберстанындан бер аваз»* («Голос с кладбища мюридов»).

■ Мюриды — ученики закрытых религиозных братств (суфийских орденов). Суфийскими орденами в Поволжье и Средней Азии руководили знатоки религии, которых называли *ишанами*.

В начале XX века, когда было написано стихотворение Тукая, активно развивалось движение за обновление татарской культуры. Сторонники прогресса (к числу которых относился и великий татарский поэт) видели в суфийских орденах устаревшее ответвление ислама, которое ассоциировалось с эпохой культурной замкнутости татарского народа. Поэтому, наряду с другими видными представителями татарской общественной жизни начала XX века, Тукай выступал против устаревших форм религиозного фанатизма, к которым в своем стихотворении он отнес и закрытые религиозные братства. Поэт, как широко образованный мусульманин, считал их деятельность препятствующей прогрессу общества и ограничивающей развитие личности:

*Ишаны губят наш народ, а я не знал об этом.
Они не любят наш народ, а я не знал об этом.*

(Перевод Р. Морана)

■ «Бу ямьсез болыт баштан китәр» («Эта мрачная туча над головой уйдет»)

В заключительной части поэмы используется стихотворение *«Татар яшьләре»* («Татарская молодежь»). Финал произведения звучит оптимистически, жизнеутверждающе:

*Тучи темные уйдут, хлынет благотворный дождь,
Землю оживит добро, в юном сердце зародясь,
И шумящая вода горы освежит не раз!
Гром свободы прогремит, потрясая мир, для вас,
И святой кинжал борьбы загорится, как алмаз!
Край родной, зачем надел ты без камешка кольцо?
Молодость — твой бриллиант, жизни золотой запас!*

(Перевод В. Цвелева)

В этом стихотворении слышится надежда, что в будущем мир станет справедливее и чище. Поэтому Тукай обращается к молодежи, от которой зависит, каким будет будущее народа, страны, планеты.

Композитор выстраивает музыкальное решение финала по принципу старинной формы *вариаций на basso ostinato*¹. В этой форме постоянно повторяется одна и та же мелодическая формула басового голоса и основанная на ней последовательность аккордов, а рисунок голосов фактуры и вокальная мелодия изменяются.

■ В старинной европейской музыке в форме вариаций на *basso ostinato* сочинялись философские *пассакалы*, нередко завершавшие циклические произведения.

Иногда в качестве остинатной басовой формулы композиторы эпохи барокко (например, Г.Ф. Гендель) использовали движение нижнего голоса по замкнутой кварто-квинтовой цепочке от первой ступени: *I – IV – VII – III – VI – II – V – I*. На этом движении баса строится так называемая «золотая секвенция», в которую входят аккорды всех основных ступеней лада:



«Золотая секвенция», начиная с музыки эпохи барокко, является одной из наиболее распространенных гармонических последовательностей.

В финале поэмы Монасыпова в качестве неизменной аккордовой формулы используется расширенная «золотая секвенция». Но в ее усложненных «острых» звучаниях сразу слышится стиль музыки XX века:

¹ Basso ostinato – неизменный, постоянно повторяющийся басовый голос.

Әс-тә бу-ымь сәз бо-лат баш-тан ки-тәр, иң-

түр я-зәр, шау-лап ак-кан су бу-лып тау баш-лары, тау ас-ла-ры.

Басовый голос с момента вступления солиста проходит семь раз «по одному кругу», только в шестой вариации он *транспонируется* и начинается от звука *до*.

Вокальная партия не имеет повторов, развивается по сквозному принципу, как свободная *мелодекламация*. Интонации вокальной партии родственны жанрам татарской традиции чтения стихов нараспев.

В последней вариации мелодия солиста звучит почти как заклинание – певец декламирует на одном звуке: «*Әс-тә бу-ымь сәз бо-лат баш-тан ки-тәр...*» («Эта мрачная туча над головой пройдет...»). Ритмом и отдельными интонациями

мелодекламация солиста напоминает мусульманскую молитвенную речитацию. По художественному замыслу это вполне уместно: слова, произносимые с горячим пожеланием лучшего будущего, могут иметь значение молитвы:

139



Вокально-симфоническая поэма «Тукай акэнцаре» оказала значительное влияние на восприятие татарской музыкальной культуры современниками. Произведение Монасыпова не просто открыло заново старинные (временно забытые в силу исторических обстоятельств) пласты национальной традиции (например, мунаджаты), но и наделило их современным звучанием. Это был один из шагов к возрождению богатого духовного наследия татарской культуры, в советское время преподносимого в «усеченном» виде. Также композитор предложил слушателям оригинальный стилевый синтез старинных татарских мунаджатов и книжных напевов, современной эстрадной песни, старинных форм европейской академической музыки, современных приемов композиции и профессиональной музыки мусульманского востока.

Глубина замысла и стилевая самобытность вокально-симфонической поэмы Монасыпова позволяют назвать ее одним из самых интересных произведений татарской музыки последних десятилетий XX века. Не случайно поэма «Тукай акэнцаре» и в настоящее время собирает полные залы.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни и творчестве Алмаза Монасыпова.
2. Назовите сочинения Алмаза Монасыпова.
3. Что означают понятия: *мунаджат*, *речитация*, *саз*, *светская музыка*, *диссонанс*, *секвенция*, *ostinato*, *остинатная формула*, *транспонирование*, *контрапункт*, *полиметрия*, *пентаккорд*?
4. Какие произведения татарской музыки связаны с творчеством Г. Тукая?
5. Расскажите историю песни «Пар ат» (от ее появления до использования в произведении А. Монасыпова).
6. Какие стихотворения Г. Тукая используются композитором в вокально-симфонической поэме «Тукай аьэцизэ»?
7. Расскажите о третьей части поэмы «Туган авыл».
8. Расскажите о пятой части «Өзелгән өмид».
9. Что такое *вариации на basso ostinato*, «*золотая секвенция*»?
10. Расскажите о седьмой части «Бу ямьсез болыт баштан китэр».
11. Какие народные песни поются на стихи Тукая?

► Сыграйте на фортепиано пентаккорды разных видов. Спойте по нотам с аккомпанементом музыкальный пример 135.

► Сыграйте на фортепиано (баяне, аккордеоне, гитаре) «золотую секвенцию» в тональностях ля минор, ми минор, ре минор. Спойте по нотам с аккомпанементом все нотные примеры из финала поэмы.

► Вторую и третью части поэмы исполните ансамблем (голос и фортепиано).

ФАСИЛЬ АХМЕТОВ

(1935–1998)



Фасиль Ахметов (*Фасил Әхмәтов*) – выдающийся татарский композитор последней трети XX века. Он внес значительный вклад в татарскую музыку, создав множество ярких произведений в разных жанрах.

Произведения Ахметова обогатили образный строй и стилистику татарского музыкального искусства. Среди сочинений композитора, получивших широкое признание, *Казанская симфония*, струнные квартеты, программные симфонические произведения, многочисленные песни и романсы, музыка для детей.

Жизнь и творчество

Фасиль Ахметович (Ахметгалиевич) Ахметов родился 23 мая 1935 года в деревне Салтык-Ерыкла Кукморского района Татарстана. Отец будущего композитора в свободное время любил играть на гармонии. Сын перенял от отца любовь к музыке. Фасиль с детских лет подбирал по слуху на гармони и на баяне народные мелодии и песни татарских композиторов, с увлечением участвовал в школьных концертах.

В 1952 году Фасиль Ахметов поступил в Казанское музыкальное училище по классу баяна, а в 1956 году начал заниматься сочинением музыки под руководством А. С. Лемана. В юные годы были сочинены ставшие популярными песни «*Таң йолдызы*» («Утренняя звезда») на стихи Мустафы Нугмана и «*Сәгать*» («Часы») на стихи Мусы Джалиля.

С 1957 по 1962 год Фасиль Ахметов учился в Казанской государственной консерватории, затем продолжил учебу в аспирантуре. Все эти годы его учителем был профессор А. С. Леман. Из произведений, написанных Ахметовым в студенческие годы, репертуарным стало *Адажио для струнного оркестра и литавр*.

Крупный успех композитору принес *Первый струнный квартет* (1960), сразу же привлечший к себе внимание всемирно известных исполнителей. Знаменитый Государственный квартет имени А. П. Бородина включил произведение молодого татарского композитора в свой репертуар и с успехом исполнял его как в разных городах нашей страны, так и за рубежом.

В камерно-ансамблевых сочинениях Фасиля Ахметова татарская музыка интересно звучит в полифоническом стиле. В *Партите* для струнного квартета (1969)¹ на темах, родственных мелодиям разных жанров татарского фольклора, строятся такие старинные полифонические формы, как fuga и вариации на basso ostinato.

Накопленный при создании камерно-инструментальных сочинений опыт проявился в симфонических произведениях композитора. Серьезностью и драматичностью отличается музыка таких известных его произведений, как *Поэма памяти Фариды Яруллина* для симфонического оркестра (1969)

¹ Ахметовым сочинены три струнных квартета. «Парти́та» является Вторым струнным квартетом. Третий квартет написан в 1982 году.

и *Симфония* (1976), посвященная Казани. К 60-летию республики композитором была написана праздничная симфоническая увертюра *«Татарстан»* (1980).

Яркие жанровые образы, связанные с традиционной культурой татарского народа, воплощены композитором в таких сочинениях, как *«Легенда»* для оркестра народных инструментов (1970), поэма *«Хәтирә»* для струнного оркестра и органа (1982), увертюра *«Сабантуй»* для симфонического оркестра (1985), *Концерт для фортепиано с оркестром* (1983), *Концерт для скрипки с оркестром* (1991), *«Ак жыр» («Белая песня»)* для колоратурного сопрано и симфонического оркестра (1992).

Фасиль Ахметов является автором множества песен и романсов, завоевавших заслуженное признание слушателей. Среди широко известных камерно-вокальных сочинений композитора *«Аккошлар»* («Лебеди») и *«Юатма син мине»* («Не утешай меня») на стихи Р. Файзуллина, *«Куңелдә ике яз»* («Две весны в душе») на стихи Р. Гатауллина, *«Мәхәббәтемне эзлим»* («Ищу свою любовь») на стихи Д. Камалетдиновой, *«Назлы гөлкәем»* («Нежная моя») на стихи Я. Карима, *«Гөлнәдәм жыры»* («Песня Гуляндәм») из музыки к пьесе *«Талак-талак»* Х. Вахита и многие другие песни и романсы. Есть у композитора и песни для детей.

Для учащихся музыкальных школ написаны фортепианные сочинения *Десять детских пьес* и *Сонатина*.

Яркая музыка Фасиля Ахметова звучала в драматических спектаклях, поставленных на сцене Татарского государственного академического театра им. Г. Камала, Мензелинского драматического театра, Казанского театра кукол.

Творческие достижения композитора были отмечены Государственной премией РСФСР им. М. И. Глинки (1975) и Государственной премией Республики Татарстан им. Г. Тукая (1988).

Композитор Фасиль Ахметов умер 6 сентября 1998 года в Казани.

«Казанская симфония»

Симфония Фасиля Ахметова написана в 1976 году. Композитор посвятил ее городу Казани¹.

В этом музыкальном произведении словно оживают страницы истории тысячелетнего города. Музыка симфонии ярко образная, динамично развивающаяся.

В Симфонии три части.

Первая часть *Allegro assai* написана в сонатной форме. Открывает симфонию тема *главной партии*, которая зарождается в приглушенном звучании виолончелей и контрабасов. В коротких отрывистых фразах сконцентрирована огромная энергия и сила:

140

Allegro assai

[Виолончели, контрабасы]



¹ В последующие годы закрепилось название «Казанская симфония».

Побочная партия начинается с темы альтов и виолончелей, напоминающей лирический монолог:

141

[Альты, виолончели]



Затем эмоции становятся более открытыми, в мелодии скрипок появляются мотивы широко известной лирико-философской песни Фасилия Ахметова «Аккошлар» («Лебеди»). Вспоминая свою собственную песню, композитор устанавливает связь между ней и Симфонией. Настроение и идея песни могут подсказать, что можно услышать в музыке Симфонии.

2 Песня «Аккошлар» приведена в нотном приложении, № 36.

Мелодическая фраза песни «Аккошлар» звучит в кульминации второй части симфонии:

143

Agitato



В заключительном разделе второй части мотив песни «Аккошлар» соединяется с глухо звучащими у литавр интонациями главной темы из первой части Симфонии.

Третья часть. *Vivace con brio* – финал. В финале симфонии часто звучат плясовые ритмы. Композитор использует народный плясовой напев «Чабата» («Лапти»):

144

Vivace con brio



В последующем музыкальном развитии словно стучатся тучи. Живые ритмы народного танца сменяются жестким и мощным движением, напоминающим батальный эпизод из первой части.

В кульминации финала появляется начальный мотив главной темы первой части, но его почти не узнать – таким он стал сильным и сверкающим:

145



Завершается симфония возвращением лирических тем, звучавших в предыдущих частях, и общим просветлением музыки.

Вопросы и задания

1. Назовите сочинения Фасиля Ахметова, расскажите биографию композитора.

2. Что означает слово «симфония»?

3. В чем заключается симфоническое развитие?

3. Разъясните значение понятий: *модуляция, тембр, программная музыка*.

4. Как строится сонатная форма?

5. Какие цитаты звучат в Симфонии Ф. Ахметова?

► Сыграйте на фортепиано основные темы симфонии.

► Спойте по нотам песню «Аккошлар».

► Попробуйте сочинить программу для Симфонии Ф. Ахметова, используя сюжеты из истории города Казани.

РЕНАТ ЕНИКЕЕВ

(р. 1937)

2020



Ренат Еникеев (*Ренат Еникеев*) – выдающийся татарский композитор, мастер камерной музыки, автор многих сочинений, получивших признание слушателей.

Еникеев внес значительный вклад в развитие татарской музыки. Особенно ярко его талант проявился в фортепианном, камерно-инструментальном, песенном творчестве, в программной музыке.

Композитор заметно обогатил татарскую музыкальную литературу для детей. В репертуар юных музыкантов уже много лет входят сочинения Еникеева для фортепиано, скрипки, виолончели, ансамбля скрипачей.

Жизнь и творчество

Ренат Ахметович Еникеев родился 13 июня 1937 года в Казани. Будущий композитор рос в семье, в которой очень любили музыку. Его отец был учителем, хорошо играл на гармонии; мать участвовала в любительских спектаклях. Будучи учеником Детской музыкальной школы № 6 города Казани, Ренат уже сочинял небольшие пьесы для фортепиано.

Профессиональные занятия Рената Еникеева по композиции начались в Казанском музыкальном училище, где его наставником был известный композитор и музыковед Ю. В. Виноградов. Затем последовали годы учебы в Казанской консерватории, в которой Еникеев учился у опытных педагогов – профессоров А. С. Лемана, Г. И. Литинского, воспитавших многих известных татарских композиторов.

Первый значительный успех молодому композитору принес *Концерт для фортепиано с оркестром*, представленный в качестве дипломной работы по окончании консерватории в 1961 году (в 1987 году композитор сделал вторую редакцию этого концерта).

Заметной страницей татарской музыки стали камерно-инструментальные сочинения Еникеева, отличающиеся яркостью художественных образов, содержащие интересные интонационно-гармонические находки.

В сочинениях для симфонического оркестра композитор придерживается принципа сюитности, проявляющегося в последовании ярко-характерных интонационно-контрастных частей или разделов. Таковы *«Четыре басни по Крылову»*¹ (1977), *«Рассодия»* (1986), *Дуэт для виолончели с оркестром* (1986), *Триптих для скрипки с оркестром* (1997).

Выразительные возможности вокальной мелодики, преломляющей как традиционные татарские интонации, так и «обостренные» интонации XX века, композитор разрабатывает в вокально-симфонических произведениях: поэме *«Памяти Мусы Джалиля»* для смешанного хора, симфонического орке-

¹ В цикл входят «Стрекоза и муравей», «Ворона и лисица», «Волк и ягненок», «Волк на псарие»; в музыке, отличающейся яркой театральностью, композитор использует материал татарских и башкирских народных песен.

стра, органа и чтеца на стихи *Хасана Туфана* (1981); монологе «Враги» для голоса с оркестром на стихи *Габдуллы Тукая* (2000).

Среди камерно-вокальных сочинений композитора – популярные романсы и песни «*Урлареңне менгәч*» («На твоих высотах») на стихи С. Хакима; «*Ак дулкыннар*» («Белые волны»), «*Ләйсән*» на стихи М. Хусайна; «*Синең эзләр*» («Твои следы») на стихи Р. Ахметзянова; «*Мәхәббәт таңнары*» («Заря любви») на стихи М. Садри; «*Бәхет*» («Счастье») на стихи М. Джаляля; «*Яңгыр*» («Дождь») на стихи Г. Тукая; циклы «*Карьят-батыр*» (1973) и «*Тукбикә*» (1979), каждый из которых объединяет по восемь обработок народных песен для голоса и фортепиано.

В 1983 году композитору была присуждена Государственная премия Республики Татарстан им. Г. Тукая.

Композитор Ренат Еникеев активно участвует в музыкальной жизни республики. *Умер 12 марта 2020*

Камерно-инструментальные сочинения

Ренат Еникеев внес большой вклад в татарскую камерно-инструментальную музыку. Ярко выраженный национальный стиль в его сочинениях основывается на тонком слышании татарских народных интонаций и в то же время на использовании средств выразительности современной музыки.

В *Первой сонате для фортепиано* (1967) молодой композитор продемонстрировал возможности использования в татарской музыке стилизованных элементов фортепианного творчест-

ва Сергея Прокофьева. *Вторую сонату для фортепиано* (1971), посвященную памяти Хусанна Ямашева, Еникеев построил как одночастное сочинение, представляющее собой вариационно-вариантное развитие одной основной темы. В качестве основной темы в сонате использован напев народной песни «Анам кабере янында» («У могилы матери»).

Если три сонаты¹ Еникеева вошли в репертуар концертирующих татарских пианистов, то в репертуаре юных музыкантов заняли свое место пять фортепианных сонатин, а также многочисленные пьесы.

Отдавая предпочтение жанру миниатюры, композитор нередко объединяет их в циклы различной структуры. Он автор пяти *фортепианных сюит* и двух многочастных циклов. Цикл фортепианных пьес «*Сайдаиштан*» (2000), написанный к 100-летию со дня рождения Салиха Сайдашева, представляет собой свободные *транскрипции* известных песен и музыкально-театральных сочинений Сайдашева. Цикл «*Тюркские напевы*» (2002) состоит из фортепианных миниатюр, основанных на казахских, узбекских, киргизских мелодиях.

Получили признание и являются репертуарными камерно-ансамблевые сочинения Еникеева, среди которых три *струнных квартета* (1960, 2-я редакция 1991; 1972; 1996), а также многочисленные сочинения для юных музыкантов, например: «*Романс*», «*Вальс-скерцо*», «*Вальс-позма*», «*Юмореска*» — для скрипки и фортепиано; «*Позма*», «*Вальс-экспромт*» — для виолончели и фортепиано; «*Ариетта*», «*Ария*», «*Каприччио*» — для ансамбля скрипачей и фортепиано.

¹ Третья соната для фортепиано написана в 1972 году.

■ Ариетта для ансамбля скрипачей и фортепиано

Ариетта для ансамбля скрипачей и фортепиано – одно из самых популярных произведений татарской музыки для юных исполнителей. Ариетта часто звучит и в исполнении скрипки и фортепиано.

■ Ария – вокальный жанр, сольный номер в опере, оратории или кантате. В эпоху барокко (XVII – XVIII вв.) композиторы стали сочинять под названием «Ария» инструментальные пьесы с красивой кантиленной мелодией.

Ариетта – небольшая ария.

В Ариетте Еникеев продолжает традиции Мансура Музафарова, впервые в татарской музыке использовавшего жанр инструментальной арии во второй части Концерта для скрипки с оркестром. Так же как у Музафарова, в пьесе Еникеева стиль благородной и серьезной музыки барокко соединяется с романтической эмоциональностью. При этом в Ариетте так же ясно слышны интонации татарской музыки:

146

[Скрипка]



Синтез романтических и барочных мотивов с характерными татарскими ангемитонными полевками и мелизматикой придает Ариетте Еникеева оригинальный, неповторимый интонационный облик в ряду инструментальных арий отечественной и зарубежной музыки.

МИРСАИД ЯРУЛЛИН

(р. 1938)

2009



Мирсаид Яруллин (*Мирсәет Ярүллин*) – выдающийся татарский композитор, автор многих произведений, получивших признание слушателей.

Среди его сочинений – песни, музыка к театральным спектаклям, обработки народных мелодий, камерно-инструментальные и симфонические произведения, масштабное сочинение для хора и оркестра – первая татарская оратория «Кеше» («Человек»). Произведения композитора отличаются естественностью музыкальных интонаций, изяществом гармонического стиля, мастерством фактурных решений.

Мирсаид Яруллин внес большой вклад в развитие татарской музыкальной культуры и как композитор, и как музыкально-общественный деятель, и как педагог.

Жизнь и творчество

Мирсаид Загидуллович Яруллин родился 12 июля 1938 года в деревне Малые Суни Мамадышского района. Первым учителем, приобщившим будущего композитора к музыке, был его отец – известный татарский музыкант Загидулла Яруллин. Как

и у его старшего брата – автора балета «Шурале» Фарида Яруллина, музыкальный талант проявился у Мирсаида с детства. В девятилетнем возрасте он уже сочинял песни.

В 1955 году Мирсаид поступил в Казанское музыкальное училище, а в 1958 году – на композиторский факультет Казанской консерватории. Будучи студентом, он сочинил *Концерт для скрипки с оркестром* (1962), услышав который и специалисты, и любители музыки поняли, что в республике появился еще один талантливый композитор. Дипломной работой Мирсаида Яруллина стала вокально-симфоническая поэма «Соловей и Родник» на стихи Мусы Джалиля. Успешно окончив консерваторию, молодой композитор продолжил образование в аспирантуре под руководством своих прежних учителей – профессоров А. С. Лемана, Г. И. Литинского, Н. Г. Жиганова.

К каким бы жанрам ни обращался в своем творчестве Мирсаид Яруллин, его музыка с самых ранних сочинений отличается красочностью и изяществом, театральностью образов, ярким национальным колоритом. Композитор в своих произведениях интересно воплощает как татарские народные мелодии, например, авыл көс в *Сонате для флейты и кларнета* (1965), так и мелодии других тюркских народов, например, в *Фантазии на темы каракалпакских песен* для симфонического оркестра (1980).

М. Яруллин ярко проявил себя в музыкально-театральном творчестве. Им написана музыка к спектаклям Татарского государственного академического драматического театра им. Г. Камала «Азат» (1962), «Канкай улы Бахтияр» («Бахтияр, сын Канкая», 1974) по пьесам Т. Миннуллина; «Янар чәчәк» («Горицвет», 1961), «Соңгы төн» («Последняя ночь»,

1981) и «Хәтерлим мин гүзал мизгелне» («Я помню чудное мгновенье», 1982) по пьесам И. Юзеева и др. Многие песни из музыки к спектаклям получили широкую известность и исполняются вне театральной сцены.

Сочиняемые композитором на протяжении всего творческого пути песни разнообразны по характеру и стилю, пользуются заслуженным признанием любителей музыки.

Среди песен М. Яруллина «Татарстаным минем» («Мой Татарстан») на стихи Р. Хариса; «Серле чәчәк» («Таинственный цветок»), «Урманнарда килдем» («Брожу в лесу»), «Яшьлек дустыма» («Другу юности») на стихи И. Юзеева; «Казан утлары» («Огни Казани») на стихи Э. Гаделева; «Урман жырылы» («Лес поет») на стихи С. Рафикова и др.

Большим успехом пользуется «Детская сюита» для симфонического оркестра, впервые прозвучавшая в 1969 году и до сих пор остающаяся одним из самых часто исполняемых симфонических произведений татарской музыки.

В 1970 году композитор сочинил первую в татарской музыке ораторию – «Кеше» («Человек») на стихи Рената Хариса, ставшую ярким событием музыкальной жизни республики.

Мирсаид Яруллин не только сочиняет музыку, но и успешно занимается общественной и педагогической деятельностью. С 1977 по 1989 год он был председателем правления Союза композиторов Татарстана. С 1995 года – председатель регионального объединения Союзов композиторов республик Поволжья и Урала.

С 1995 года М. З. Яруллин является деканом факультета татарского музыкального искусства Казанской государственной консерватории.

Умар Сагдиев 2009 йыл 6.11.2009

«Детская сюита» для симфонического оркестра

В татарской симфонической музыке разнообразно представлены *программные произведения*.

■ Программным называется произведение инструментальной музыки, которое имеет название, определяющее его образный строй, настраивающее слушателя на восприятие определенного содержания. Иногда произведение пишется по литературной программе и представляет собой «музыкальную версию» литературного рассказа (например, «Кикимора» А. Лядова, «Кырлай» Н. Жиганова), но чаще «программа» выражается художественным названием (например, «В пещере горного короля» Э. Грига, «Родные поля» Р. Якина). В XX веке, когда композиторы стали сочинять много музыки специально для детей, они часто создавали для юных слушателей именно программные произведения (например, «Ученик чародея» французского композитора *Поля Дюка*, «Петя и волк» С. Прокофьева). Нередко в основе программной музыки лежат сказочные или легендарно-фантастические образы и сюжеты.

«Детская сюита» («Балалар сюитасы») Мирсаида Яруллина впервые была исполнена в 1969 году. Сочинение сразу стало очень популярным. Сюита часто звучит с концертной сцены, неизменно встречая теплый прием у юных слушателей. Произведение татарского композитора исполнялось в Москве, Минске, Донецке, Петрозаводске, Белграде.

В «Детской сюите» четыре части, каждая из которых представляет собой небольшую музыкальную картину. Сюита построена по принципу контраста: в четырех музыкальных картинах чередуются день и ночь; солнечные, светлые образы и сказочные тайны ночного леса.

Яркая, красочная, поэтичная музыка «Детской сюиты» легко запоминается, будит воображение, покоряет слушателей своим изяществом и мастерством оркестрового письма. Не случайно она является одним из самых часто исполняемых произведений татарской симфонической музыки.

■ «Күбаләкләр биюе» («Танец бабочек»)

«Танец бабочек» — легкий, красивый, сказочный вальс. Пьеса написана в форме рондо. Основная тема звучит у солирующей флейты, которой аккомпанируют струнные инструменты пиццикато:

147

Tempo di valze



Основная вальсовая тема звучит в пьесе трижды, чередуясь с эпизодами. В первом эпизоде имитационные «переклички» скрипок и виолончелей напоминают порхание бабочек — «летающих цветов».

После первого эпизода основная тема звучит второй раз: сначала у валторны, а затем тему подхватывает труба.

Во втором эпизоде красиво звучит контрапункт кларнета и колокольчиков в сопровождении пиццикато контрабаса.

Третье, заключительное проведение основной темы поручено деревянным духовым инструментам.

■ «Төнге урман Һәм женнәр татанасы»
(«Ночной лес и шествие джинов»)

Пьесе *«Ночной лес и шествие джинов»* открывает вступление, в котором причудливо звучат аккорды с трелями. Возникает музыкальная картина таинственного, загадочного ночного леса. Издалека доносится ритм приближающегося необычного шествия, и вскоре появляется тема шествия джинов:

148



В конце пьесы музыка неожиданно обрывается, словно необычное шествие в один миг исчезает.

■ «Якты алан»
(«Светлая поляна»)

«Светлая поляна» – небольшая изящная пьеса, рисующая безмятежный покой лесной природы. На фоне «покачивающегося» аккомпанемента струнных и арфы звучит красивая напевная тема у гобоя, напоминающая мелодии курая.

В конце пьесы музыка словно «истаивает» в звучании струнных и арфы с «точками» колокольчиков, волшебный звук которых напоминает слушателям, что это поляна не обычного, а сказочного леса.

Andante pastorale

Two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melody with chromaticisms and trills, marked with *f* and *pp*. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. The second system continues this pattern, with the vocal line showing more complex melodic lines and the piano accompaniment maintaining its rhythmic texture.

■ «Шүрәле биюе»
 («Танец Шурале»)

Причудливые, угловатые движения танца Шурале изображаются мелодией с «изломанными» хроматическими интонациями, резкими трелями и острым ритмом:

150

Allegro

A single system of musical notation in treble clef. The melody is characterized by sharp, angular intervals, chromaticisms, and trills, reflecting the 'broken' intonations described in the text. The tempo is marked *Allegro*.

После небольшого развивающего эпизода возвращается тема танца Шурале, громогласно исполняемая всем оркестром.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни и творчестве Р. Еникеева.

2. Назовите произведения Р. Еникеева и дайте краткую характеристику таким сочинениям как «Сайдаштан», Вторая соната для фортепиано, Ариетта для ансамбля скрипачей.

3. Что такое ария?

4. Какие вокальные жанры встречаются среди названий инструментальных пьес? Приведите примеры из музыки европейских, русских и татарских композиторов.

5. Расскажите о жизни и творчестве М. Яруллина.

6. Назовите произведения М. Яруллина.

7. Произведение какого музыкального жанра впервые в татарской музыке написано М. Яруллиным? Как оно называется? Кто является автором стихов в этом сочинении?

8. Вспомните программные произведения татарских, русских и европейских композиторов.

9. Сколько частей в «Детской сюите»? Как они называются?

10. Что такое форма рондо?

► Сыграйте нотные примеры № 146, 147–150.

РАФАЭЛЬ БЕЛЯЛОВ

(1940 – 1999)



Рафаэль Белялов (*Рафаэль Билялов*) – выдающийся татарский композитор последней трети XX века. Он внес заметный вклад в развитие татарского музыкального искусства. В его сочинениях интересно соединяются традиции европейских музыкальных жанров, татарского фольклора, стиливые черты джаза, инструментальной и вокальной эстрадной музыки. Сочинения Рафаэля Белялова всегда узнаваемы и являются яркой страницей истории татарской музыки.

Жизнь и творчество

Рафаэль Нуриевич Белялов родился 1 февраля 1940 года в Казани. Учился в Детской музыкальной школе № 1 по классу фортепиано, а затем в Казанском музыкальном училище. В годы учебы в училище стали появляться первые сочинения будущего композитора.

В 1961 году Рафаэль Белялов поступил в Казанскую консерваторию, где учился по двум специальностям: фортепиано и композиции. Его педагогом по композиции был профессор

А. С. Леман, воспитавший целое поколение татарских композиторов. Окончив консерваторию в 1966 году и продолжая образование в аспирантуре, Р. Н. Белялов сразу приступил к педагогической деятельности. Он работал в Казанской консерватории на кафедре композиции. Среди учеников Р. Н. Белялова – известные татарские композиторы Рашид Абдуллин, Резеда Ахиярова.

Будучи профессиональным пианистом, Рафаэль Белялов сочинил много музыки для фортепиано. Его дипломной работой стал *Концерт для фортепиано с оркестром* (1966). Для юных пианистов был написан *Концерт-каприччио для фортепиано с оркестром* (1970)¹, в котором использована мелодия татарской народной песни «Арча».

Уже в своих первых сочинениях Белялов показал себя талантливым, оригинально слышащим композитором. В его сочинениях обращала на себя внимание особая энергия ритма, хотя прекрасно удавались и лирические мелодии.

В *Первой сонате для фортепиано* (1961) и в *Концерт-симфонии для скрипки с оркестром* (1974) заметно влияние крупнейших советских композиторов С. Прокофьева и Д. Шостаковича, а также новейшей западной музыки.

Сочинения 1970–80-х годов раскрывают новые стороны таланта композитора, в первую очередь, его умение писать высокопрофессиональную татарскую музыку для широкой аудитории. В «*Фольклор-сюите*» для скрипки и фортепиано (1980), в *Трех татарских сюитах для виолончели и фортепиано* (1981)

¹ Это сочинение также называют *Концертино для фортепиано с оркестром*.

Белялов интересно соединяет материал татарского музыкального фольклора с ритмами, интонациями и гармонией современной эстрадной музыки и джаза.

Музыка Рафаэля Белялова пользуется популярностью, она часто звучит по радио, на концертах, в учебных классах, увлекая слушателей своим жизнерадостным настроением, энергией ритма и яркостью.

Рафаэль Белялов нередко выступал в печати со статьями по вопросам музыкального искусства, активно участвовал в работе Союза композиторов Татарстана.

Жизнь композитора оборвалась 26 декабря 1999 года в Казани.

Равсодия для двух фортепиано и ударных

Равсодия для двух фортепиано и ударных Рафаэля Белялова была написана в 1977 году.

■ Слово «равсодия» имеет давнюю историю. В Древней Греции «равсодами» называли певцов-сказителей.

В музыке европейских композиторов равсодиями стали называться свободные пьесы импровизационного характера, часто представляющие собой фантазии на народные темы.

Первые музыкальные равсодии появились в середине XIX века. Широко известны, например, яркие *«Венгерские равсодии»* Ференца Листа, *«Три славянские равсодии»* для симфонического оркестра чешского композитора Антонина Дворжака, фортепианные равсодии чешского композитора Бедржиха Сметаны и немецкого композитора Иоганнеса Брамса.

Для симфонического оркестра написана *«Татарская равсодия»* Альберта Лемана, в которой использован напев популярного такмака «Эшип».

Равсодией для двух фортепиано и ударных Рафаэль Белялов открыл новый период своего творчества – период поиска нового стиля, в котором он стремился соединить традиции академической и популярной массовой музыки, национальные интонации и интернациональную музыкальную форму. Композитор стремился расширить круг слушателей концертов татарской академической музыки.

Равсодия Белялова завоевала признание публики с первого исполнения на концертной сцене. Это произведение вызвало симпатии слушателей интересным составом исполнителей, ансамблевой виртуозностью, изящными мелодиями, ритмической энергией, музыкальным юмором, свежестью национального стиля.

Написана Равсодия в свободно трактованной *трехчастной форме*.

В *первой части* после небольшого вступления, устанавливающего основные ритмические формулы в размерах 5/8 и 3/8, появляется основная тема, в которой татарские ансемитонные интонации звучат «в оправе» джазового ритма и гармонии западного мюзикла. Затем в партии первого фортепиано неожиданно возникает тема, напоминающая фортепианную музыку Моцарта, и также внезапно исчезает, «растворяясь» в джазовых аккордах и ритме.

Средняя часть Равсодии представляет собой поочередно звучащие сольные эпизоды трех исполнителей. Эпизоды сочетают в себе черты концертных каденций и сольных импровизаций музыкантов джаз-бенда. В сольном эпизоде первого фортепиано в размере 5/8 звучит тема, орнаментированная

в татарском стиле, которая оригинально перекликается с мелизматикой «моцартовского» фрагмента основной темы. Эпизод второго фортепиано в размере 3/8, сохраняя отдельные ангемитонные интонации, более близок классической джазовой импровизации.

После импровизации исполнителя на ударных следует *реприза* – варьированный повтор первой части Равсодии.

Д Первая часть Равсодии (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 37.

Вопросы и задания

1. Расскажите о жизни и творчестве Рафаэля Белялова.
2. Назовите произведения Рафаэля Белялова.
3. Что такое *равсодия*?
4. Расскажите об особенностях музыкального стиля Равсодии для двух фортепиано и ударных.
5. Как строится Равсодия для двух фортепиано и ударных?

► Фрагмент Равсодии для двух фортепиано и ударных сыграть ансамблем на двух роялях.

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТАТАРСКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

В музыке XX века существовало множество различных стилей одновременно. Ранее в музыкальном искусстве не было такого широкого «ассортимента» мелодий и ритмов, аккордовых созвучий и тембров, приемов композиторского письма и оригинальных исполнительских составов. Богатое разнообразие музыкальных стилей возникло из-за небывалого расширения границ музыкального мира. Причем границы расширились сразу в нескольких направлениях. В XX веке, наряду с музыкой европейских композиторов, получила широкую известность музыка композиторов Азии, Северной Америки, Латинской Америки, Африки, повсюду стала звучать традиционная музыка разных народов мира. Кроме географического расширения, произошло также расширение историческое: композиторы заново открыли для слушателей старинную народную и профессиональную музыку, оригинально воплощая в современных сочинениях старые традиции.

Стили композиторского письма XX века в татарской музыке

С самого начала XX века композиторы разных стран увлеченно искали новые средства музыкальной выразительности, открывали новые возможности искусства звуков.

■ Двенадцатитоновая серия

Серией называется музыкальная тема, состоящая из неповторяющихся звуков. Октава темперированного строя включает в себя двенадцать звуков. Чаще всего тема-серия состоит из двенадцати звуков.

■ В европейской музыке темы-серии первыми начали использовать в своих сочинениях композиторы ново-венской школы Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Альбан Берг в начале XX века. В творчестве композиторов ново-венской школы сформировалась особая техника сочинения музыки на основе двенадцатитоновой серии – *додекафония*.

Темы-серии имеют совершенно особый интонационный строй, к звучанию которого надо привыкнуть.

В *Симфонии-поэме «Муса Джалиль»* (1974) Алмаза Монасыпова темой-серией изображается враг – обобщенный образ зла:

151

Allegro moderato



Двенадцатитоновая тема-серия в симфонии-поэме Монасыпова противопоставляется лирическим песенным мелодиям, интонации которых близки народным напевам. Из-за такого противопоставления тема врага звучит особенно жестко, «ненатурально» и злоеде.

Главная тема первой части *Концерта-симфонии для скрипки с оркестром* Рафаэля Белялова (1974) представляет

собой двенадцатитоновую серию, дополненную «доминантовой» четырехзвучной каденцией:

152



Двенадцатитоновые темы-серии использованы в сочинениях татарских композиторов Алмаза Монасыпова, Рафаэля Беялова, Шамиля Шарифуллина и других.

■ Неоклассицизм

Неоклассицизм – «новый классицизм» – название музыкального стиля, в котором композиторы берут за основу своего сочинения какую-либо модель (форму, жанр) музыки классицизма, барокко или эпохи Возрождения и «пересочиняют» ее, используя современный музыкальный язык.

Старинный менуэт или гавот, фугу или пассакалью, арию, как у Баха, или сонатное аллегро, как у Гайдна, современный композитор может написать по-своему, соединяя приемы композиторского письма той эпохи и своего времени. Широко известны сочинения в стиле неоклассицизма русских композиторов Сергея Прокофьева и Игоря Стравинского, французского композитора Мориса Равеля, бразильского композитора Эйтора Вила-Лобоса и многих других.

Ф и н а л вокально-симфонической поэмы «*Тукай аяңнаре*» Алмаза Монасыпова (1975) написан по модели старинной пассакальи. Композитор соединяет старое и новое:

сохраняет форму старинных вариаций на *basso ostinato*, использует «золотую секвенцию», но аккорды звучат в стиле XX века, а не так, как, например, в знаменитой Пассакалье *соль минор* Г.Ф. Генделя. Кроме того, Монасыпов вводит в свою «пассакалью» мелодию, основанную на ярко выраженных татарских интонациях. В результате получается оригинальная по стилю музыка.

Парти́та¹ для струнного квартета (1969) *Фасиля Ахметова* опирается на модели старинной музыки — фугу и вариации на *basso ostinato*. Старинные полифонические формы в этом произведении обретают новое оригинальное звучание благодаря использованию строго антемитонных мелодий, родственных татарскому фольклору.

В Камерном концерте для флейты, гобоя, виолончели и клавесина (1975) *Шамиля Шарифуллина* интонации татарской музыки и современная гармония придают новое звучание старинным полифоническим формам. Композитор использует в своем произведении состав исполнителей, свойственный инструментальным ансамблям эпохи барокко. Камерный концерт Шарифуллина, состоящий из трех частей (*I. Бурлеска, II. Ричеркар, III. Фуга*), воссоздает такие композиционные модели как *concerto grosso* и барочная сюита. Наряду с татарскими интонациями, композитор использует в Концерте двенадцатитоновые темы.

¹ Парти́та — цикл из нескольких частей, который включает в себя полифонические пьесы. Жанр старинной европейской музыки.

■ Сонорная музыка

Название «сонорная музыка» происходит от французского слова «sonore» (сонор), означающего «звучный, звуковой». Сонорная музыка использует вместо привычных мелодий и аккордов «звуковые пятна», которые называют «сонорами». Соноры различаются по звуковой краске и плотности звучания (по тембру), по времени звучания и характеру пульсации (по ритму), по расположению в ощущаемом пространстве (по регистру) и т. д.

Произведение не обязательно должно состоять только из «звуковых пятен». Сонорные приемы могут появляться в произведении как отдельные особые средства музыкальной выразительности. Например, как фон для речитативной мелодии.

В «Легенде» для органа (1978) Шамиля Шарифуллина тема основана на интонациях коранической речитации. Если ее гармонизовать обычными аккордами, то она утратит свой образ и неповторимый колорит.

153

[Орган]

Серпентин для педальной клавиатуры

C

Композитор неоднократно использует особые аккорды, представляющие собой сплошь заполненную звуками вертикаль. Такие аккорды называются кластерами.

Кластер является одним из самых распространенных сонорных приемов. В «Легенде» кластер включает в себя все двенадцать звуков, некоторые из них дублируются в разных регистрах:

154
[Орган]

Справка для переложения «Кластер»

На органе очень хорошо получаются сонорные эффекты благодаря богатству тембров этого инструмента и природе его звука, позволяющей длительно выдерживать звуковой комплекс, не теряя силы звучания.

Современные татарские композиторы часто используют сонорные приемы, так как они имеют родство с восточной культурой звука, основанной на нетемперированной системе. Это направление развития сонорных средств выразительности ярко проявилось в сочинениях Р. Калимуллина.

■ **Стиль восточно-классической импровизации и минимализм**

Минимализм – это относительно новый стиль музыки XX века, в котором композиторы сознательно используют небольшой (минимальный) набор выразительных средств. Например, на протяжении всего сочинения может обыгрываться в разных ритмических и фактурных рисунках только

одно трезвучие. Иногда все сочинение может быть построено на нескольких звуках. Такое «развертывание» без динамичных музыкальных событий свойственно медитативной музыке, распространенной в традиционных культурах Востока.

■ В европейской музыке произведения в стиле минимализма есть, например, у немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена, у эстонского композитора Арво Пярта.

Композитор *Рашид Капидуллин* в фортепианных фантазиях «Утро в Стамбуле» и «Подражание ситару»¹ обращается к стилю импровизации восточных музыкантов и сближается с минимализмом.

Фантазия «Утро в Стамбуле» (1993) сначала строится всего на четырех звуках *ре* – *фа-диез* – *соль* – *ля*. Из них складывается основная интонационная фигура для последующей «импровизации».

Интонационные комбинации из этих звуков композитор помещает в различные «прихотливые» ритмические формулы. С появлением звука *ре-диез* образуется фрагмент одного из ладов турецкой музыки². От пианиста при исполнении этой пьесы требуется не только развитое чувство ритма, но и умение тонко регулировать динамические и тембровые оттенки.

♪ Фантазия для фортепиано «Утро в Стамбуле» (фрагмент) приведена в нотном приложении, № 38.



Музыкальные стили XX века очень разнообразны и многочисленны. Знакомство с ними можно продолжить, слушая музыку современных композиторов на концертах и в аудиозаписи.

¹ Ситар – струнный инструмент, распространенный в Турции и на Ближнем Востоке.

² Используется фрагмент звукоряда с интервалом увеличенной секунды лада «худжаз».

Память культуры: современный диалог с традицией

Последние десятилетия XX века стали для татарской культуры временем возрождения традиций, развитие которых было прервано в советский период истории. В произведениях татарских композиторов последних десятилетий XX века возникает диалог с традициями книжного пения; коранической речитации; религиозно-философских мунаджатов; народных напевов, приуроченных к мусульманским праздникам.

Диалог – необходимое условие развития культуры. Он может возникнуть между географически разными культурами (в этом плане показателен Международный фестиваль современной музыки «Европа – Азия», регулярно проводимый в Республике Татарстан), а может между разными историческими эпохами. Обращение к собственному историческому прошлому не только развивает художественное восприятие мира, но и помогает лучше осмыслить духовные истоки современности.

Заново открываемые пласты татарской традиционной культуры, интерес к историческому прошлому помогли татарским композиторам в обновлении стиля и художественных образов современной национальной музыки.

Обращаясь к традициям, композиторы не забывают о современных средствах музыкального языка. Поэтому в музыке татарских композиторов встречаются традиция и современность. Их союз позволяет создавать новые сочинения, обладающие ярким национальным своеобразием и вместе с тем интересные для слушателей разных национальностей.

■ Творчество Шамиля Шарифуллина



Шамиль Шарифуллин (Шамил Шарифуллин, р. 1949) — известный татарский композитор, знаток и собиратель фольклора, педагог. Окончил в 1973 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. Б. Лутшова (в 1969–1971 гг. учился у А. З. Монасыпова). В сочинениях Шарифуллина интересно зазвучали в новом современном стиле старинные татарские мелодии.

Концерт для хора «Мөһәжәтләр» («Мунаджаты», 1974) стал большим творческим достижением Шарифуллина. Композитор по-новому раскрыл глубокое религиозно-философское содержание татарских мунаджатов, нашел стилистически интересное музыкальное решение композиции, основанное на сочетании традиционных и современных средств музыкальной выразительности.

■ Произведение состоит из семи частей:

I. «Бу донья» («Этот мир»), стихи народные.

II. «Күрсәтә» («Проявляет»), стихи Г. Тукая.

III. «Хыял» («Мечта»), стихи народные.

IV. «Була бер көн» («Будет день»), стихи народные.

V. «Әфсен» («Заклинание»), текст семи первых аятов 36-й суры Корана «Йа-син».

VI. «Ай-һай, ачы үлемдәр» («Ой-ой, горькая смерть»), стихи народные.

VII. «Васыять» («Завет»), стихи Г. Тукая.

Концерт «Мунаджаты» является одним из самых ярких произведений современной татарской хоровой музыки.

В Концерте для оркестра «Жыен¹» (1982) композитор стремится современными музыкальными средствами воссоздать оживленную картину праздничного майдана во время джиена. Здесь и песни, и игры, и состязания, и шутки, и любовные признания. Музыка концерта «Джисен» увлекает своей театральностью, энергией, ритмом. Слушателям скучать не приходится: большая группа ударных инструментов постоянно поддерживает оживленно-праздничный настрой, часто появляется ритм в стиле «буги-вуги», музыканты оркестра разговаривают, свистят, шумят и кричат «Ура!» прямо на сцене во время исполнения, как будто они сами веселятся на празднике. В музыке быстро сменяют друга друга контрастные эпизоды, словно видеокамера «выхватывает» из пестрого многолюдного гулянья разные сценки и кадры.

В основе каждого музыкального эпизода лежит народная мелодия, «подсказывающая» слушателям его содержание.

■ Концерт состоит из семи эпизодов.

В первом эпизоде, создающем радостную атмосферу праздника, используется песня «*Сабан туге*» («Сабантуй»).

Во втором, рисующем сцену состязания наездников, — инструментальный наигрыш «*Ат мэхамы*» («Мелодия конских скачек»).

В третьем, юмористически подражающем игре народных музыкантов, — инструментальный наигрыш «*Буски кое*» («Напев Бускию»).

¹ Джиеи («жыен») (тат.) — собрание, сходка) — традиционный календарный праздник казанских татар, проводимый в период между окончанием посевных работ и началом сенокоса. Деревни и села объединялись в «джиенные округа». В течение нескольких дней в каждом «округе» проводили ярмарки, приемы гостей, молодежные гулянья и игры, нередко — свадьбы. После революции 1917 года от традиционной многосоставной «программы» джиена остались лишь отдельные элементы и «праздник плуга — Сабантуй».

В четвертом, изображающем сцену состязания батыров, – напев «*Калаксы Зариф*» («Безухий Зариф»).

В пятом и шестом лирических эпизодах используются, соответственно, «взрослая» песня «*Кара урман*» («Темный лес») и детская песенка «*Кунякай*» («Зайчонок»).

В заключительном, седьмом эпизоде монументально, величественно звучит мелодия баята сибирских татар «*Карейт-батыр*».

Концерт «Джиен» не только представляет в новом оригинальном стиле звучание старинных народных напевов, но и впервые создает современными музыкальными средствами образ любимого татарской молодежью традиционного праздника.

Фортепианный цикл «*Борынгы халык моңа р ы*» («Старинные народные мелодии») был опубликован в 1994 году. В этом цикле старинные баяты, мунаджаты и книжные напевы предстают в облике фортепианных пьес.

Например, напев «*Мохаммадиядэн*» («Из Мухаммадии») становится основой интересной фортепианной миниатюры, в которой сочетаются татарская традиционная мелодия и гармония, напоминающая спиричуэлс¹. Такой неожиданный «союз» становится возможным благодаря пентатонной мелодии и характерной ритмике, которые свойственны и татарской, и афро-американской традициям.

Д Напев «Мохаммадиядэн» и написанная на его основе пьеса Ш. Шарифуллина приведены в нотном приложении, № 39.

В 2005 году Шамилю Шарифуллину присуждена Государственная премия Республики Татарстан имени Г. Тукая.

¹ Спиричуэлс (англ. spiritual) – традиционные духовные (христианские) песни афро-американцев.

■ Творчество Рашида Калимуллина

Рашид Калимуллин (Рашид Калимуллин, р. 1957) – известный татарский композитор, общественно-музыкальный деятель. Окончил в 1985 году Казанскую консерваторию по классу композиции Б. Н. Трубина.



Сочинения Рашида Калимуллина часто звучат как в нашей стране, так и за рубежом. Композитор ярко и оригинально проявил себя в камерной музыке. Камерные произведения Рашида Калимуллина отмечались наградами на международных конкурсах. Первым успехом татарского композитора стал *Третий струнный квартет «Памяти Тукая»*, удостоенный первой премии на международном конкурсе в Германии в 1987 году.

Стиль камерных сочинений Калимуллина основывается на преломлении интонаций традиционной татарской музыки (в первую очередь книжного пения, байтов и мунаджатов), их взаимодействии с композиционными приемами, характерными как для европейской, так и для восточно-классической музыки.

Диалог с традицией лежит в основе камерно-ансамблевых, оркестровых и музыкально-театральных произведений композитора. Его произведения отличаются мастерством ритмо-интонационного развития, интересными тембровыми решениями.

«Риваят» («Риваять»¹) — поэма для голоса, флейты, виолончели и фортепиано (1991). Редкий по составу ансамбль исполнителей в поэме Калимуллина звучит очень красиво.

Композитор в этом произведении искусно использует тембровую драматургию, увлекая слушателей разнообразием «звуковых красок».

Смысловой кульминацией этой музыкальной легенды выступает эпизод, в котором появляется народная песня «Ак калфак» («Белый калфак»²). До появления песни «Ак калфак» и после нее голос в ансамбле звучит без слов — *вокализом*. Поэтому слова народной песни приобретают особое выразительно-смысловое значение:

*Ай, элэ бик еракта идек без,
Житмен чакрым жирне килдек без.
Ак калфакның табылган чагы, —
Туганнарның сагынган чагы.*

*Ох, как далеко были мы,
Семьдесят верст пути мы прошли.
Белый калфак теперь нашли
И вернулись к истосковавшимся родным.*

Слова народной песни звучат в «Риваят», как притча о судьбе татарского народа, вернувшегося к своим традиционным ценностям после семидесяти лет послереволюционной истории. Эпизод-притча звучит очень просветленно, спокойно, без какого-либо внешнего драматизма. Мелодия песни «Ак калфак» используется композитором достаточно свободно, с изменениями окончаний фраз и мелодии последней поэтической строки:

¹ Риваять — легенда.

² Калфак — традиционный татарский женский головной убор.

$\text{♩} = 78$

Ай э ло бик е рок та и ден бес,

жигем чакрым жирек килдек бес, ак кил факылчта бул гил ил

гыл ту гил нар ман сг тылган чд гыл чд гыл

О необходимости помнить свое прошлое, свои традиции композитор говорит во многих сочинениях.

В рок-опере «Ерактагы кәккүк аваты» («Крик кукушки», либретто И. Юзеева), поставленной в 1989 году на сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, встречаются современность и далекое прошлое. «Прошлое забудете – иссохнут корни», –

■ Творчество Масгуды Шамсутдиновой

Масгуда Шамсутдинова (Масгуда Шамсетдинова, р. 1955) — известный татарский композитор, филолог, знаток фольклора. Окончила в 1979 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. Б. Лушова.

Изучая традиционную культуру татарского народа, Шамсутдинова стремится в своих сочинениях воссоздать образный строй и композиционные принципы татарского народного и восточно-классического устно-профессионального музицирования.

Традиционным татарским обрядам и праздникам (в том числе древним доисламским) посвящены такие сочинения как, например, вокальные сцены на темы татарских народных свадебных обрядов «*Нуры Содур*» для голоса, альта, вибратона, колокольчиков и там-тама (1995) по мотивам одноименной поэмы Мухамедьяра (XV в.), «*Көмеш кашык болыпта*» («Серебряная ложка в облаках») для оркестра народных инструментов и народного хора (1996), «*Карга боткасы*» («Воронья каша») для оркестра народных инструментов (1998).

Шамсутдинова часто использует в своих произведениях кораническую речитацию, подлинные народные тексты и мелодии, тембры традиционных инструментов. Сочинения, посвященные мусульманским праздникам, сюжетам из Корана, нередко представляют собой театрализованные действия, в которых музыка объединяется с декламацией, хореографией, световыми эффектами. Например: театрализованная рок-фолк-сюита «*Мәдди*» («Магди»), посвященная 1100-летию принятия ислама Волжской Булгарией и исполненная в 1989 году



на Центральном стадионе Казани под стенами Кремля; *«Корбан байрам»* (1992); *«Рамазан»* (1998); оратория-балет *«Кадер кич»* («Ночь предопределения», 2000).

Кантата «И, Адам балалары» («Дети Адама»), написанная в 1993 году, имеет подзаголовок «Легенда об Аврааме и его сыне для камерного хора, альты, флейты и большого барабана на тексты из Корана и Торы» и состоит из Вступления (*«Азин»*), части I *«Радение»*, части II *«Ибрахим»* и Заключения. В произведении оригинально преломляются традиции исламской культовой мелодекламации и суфийского обрядового музицирования. Древние суфийские радения (зикры) включали в себя коллективные молитвы, пение, ритуальные танцы.

■ Суфийские зикры – это особые ритуалы, представляющие собой молитвенное действо, по форме отличающееся от молитвенного ритуала ортодоксального ислама. Участвовать в ритуале могли только члены суфийского братства (ордена). По мнению исследователей, суфизм до XIX века был достаточно широко распространен в Поволжье. Однако в последние два столетия он практически утратил влияние в народной среде. Отголоском влияния суфизма является фольклорное бытование отдельных напевов зикров (например, *«Элвадаг»*), но народные исполнители XX века не связывают эти напевы и даже их жанровое определение с суфизмом. Тем не менее суфизм представляет собой древнюю, сложную, богатую традицию (не только религиозно-философскую, но и художественную), которая не только в средние века, но и в более позднее время оказывала влияние на татарскую художественную культуру.

Рефреном части I выступает фраза: «Лә илаһә ишләләһи эйтик әл бергәләп» («Скажем вместе: нет Бога, кроме Аллаха»):

157



Первый раздел «Радения» – ритуальный танец, тема которого исполняется альтом в сопровождении большого барабана (во время радений использовался танбур):

158



Страницы истории татарского народа воссоздаются с помощью музыкальных образов в таких произведениях Шамсутдиновой, как *Симфонический дастан «Степь»* (1999), *Вторая симфония «Ибн Фадлан»* (2001), *Третья симфония «Чингисхан»* (2005).

«Кыйссаи Сююмбике» («Сказание о Сююмбике») – сочинение, повествующее о жизни легендарной казанской царицы (другое его название – «Сююмбике бәстә» («Баит о Сююмбике»)). Эта театрализованная музыкально-поэтическая композиция для голоса и инструментального ансамбля со световыми эффектами была впервые исполнена в 1991 году в Казанском кремле. Шамсутдинова, выступившая основным исполнителем сочинения (пение, декламация, кораническая речитация, игра на рубабе), следовала традиции восточно-классического устно-профессионального музицирования: вокальные разделы композиции не зафиксированы в нотной записи, а предполагают импровизационное исполнение на основе традиционных мелодических и речитационных

моделей. Исполнитель-вокалист выступает и от лица рассказчика-комментатора (разделы, в которых повествуется о происходящих событиях; молитвы), и от лица главной героини (плачи в старинном стиле, лирические мелодекламации). В инструментальном сопровождении используется ансамбль, в который входят восточно-классический инструмент *рубаб* (саз), альт, колокольчики, саксофон. Этот необычный набор инструментов, составленный по принципу старинных дворцовых ансамблей, создает очень выразительные тембровые краски.

■ Сказание-баит состоит из 20 разделов.

1. Рассказ о хронологии событий: 1551 г. – ссылка Сююмбике в Москву; 1552 г. – падение Казани; 1557 г. – смерть царицы в городе Касимове (декламация).

2. Кораническая речитация (сура «Фатиха», пение в народной манере).

3. Начальный раздел баита-повествования («башландым»).

4. Детство Сююмбике (лейттема Сююмбике в партии рубаба, пение).

5. Свадьба Сююмбике (пение, колокольчики).

6. Любовь (пение на стихи поэта-суфия Г. Кандаля, лейттема Сююмбике у рубаба).

7. Смерть мужа (пение).

8. Песня смерти (пение в сопровождении альта).

9. Память («Поставила я камень на могилу мужа – это мой минарет», соло саксофона в стиле восточно-классической монодии).

10. Эхо памяти. Отъезд в Москву (пение).

11. Предательство (декламация).

12. Прострация (пение).

13. Молитва (таравих «Собехан»).

14. Прощание (декламация, текст З. Маликова).

15. Баит «Калдым Казань таулары» («Остались алаги Казанские горы»).

16. Плач (пение в сопровождении альта).

17. Крещение с сыном (плач).

18. Прощание («Газиз халкым, вайда минем хан даулетем?»).

19. К матери (мелодекламация, плач, сонорные эффекты – шум ветра).

20. Молитва (кораническая речитация – сура «аль-Гимран», лейттема Сююмбике у рубаба).

Сочинения Масгуды Шамсутдиновой являются интересным и ярким примером диалога с традицией. В настоящее время композитор проживает в США.

■ Творчество Резеды Ахияровой

Резеда Ахиярова (Резеда Әхьярова, р. 1956) – известный татарский композитор, автор многих сочинений разных жанров, получивших признание любителей музыки и специалистов. Окончила в 1980 году Казанскую консерваторию по классу композиции Р. Н. Белялова.



В творчестве Ахияровой можно выделить три основных направления диалога с традицией. Одно из этих направлений представлено *монодийными формами* инструментальной музыки, генетически связанными как с татарской традиционной мелодикой, так и с восточно-классическим музыкальным искусством. В конце XX века эта линия развития татарской музыки отчетливо проявилась и в творчестве Р. Калимуллина, М. Шамсутдиновой и др.

У Р. Ахияровой она нашла отражение в *Сонате-монологе для виолончели соло* (1984), *Сонате для скрипки соло* (1998). Традиции инструментально-ансамблевой музыки получили оригинальное современное воплощение в *Струнном квартете* (1996).

Второе направление диалога с традицией образуют сочинения, посвященные историческому прошлому и традиционным символам культуры татарского народа. Образы и символы из национальной истории в их восприятии с позиций рубежа XX–XXI веков лежат в основе триптиха «*Тарих битләре*» («Страницы истории») для сопрано, тенора, хора и симфонического оркестра на стихи Р. Валеева, Р. Шагеевой (1998).

Эту же линию продолжает вокально-симфоническая поэма «Ак сөлге» («Белое полотенце») для тенора и камерного оркестра на стихи Р. Хариса (2001). Белое полотенце, издавна связанное с бытовой и обрядовой культурой татарского народа, выступает как символический образ. Музыка чутко откликается на поэтический текст, отражая различные смысловые и эмоциональные грани поэмы о белом полотенце. Этот образ предстает в произведении многоплановым, символически обобщающим исторический и духовный опыт многих поколений: полотенце встречало гостей, не давалось в руки врагу, вытирало пот и кровь народа, участвовало в состязаниях на Сабантуе, развевалось на свадебных конских упряжках, встречало с войны, провожало в последний путь. В его тонкой вышивке словно запечатлены история и духовные ценности народной жизни.

При таком глубоком символическом содержании, раскрывающемся в I, II и III частях поэмы, закономерным кульминационным разделом является заключительная IV часть, в которой образ белого полотенца трактуется как символ чистого знамени, сохраняющего духовное богатство предков: «*Син бит байрак! Ә байракны саклау тиеш чиста килеш! Әбиемнән калган сөлге, әниемнән калган сөлге нинди ап-ак!*» («Ты ведь знамя! А знамя должно быть чистым! Оставшееся от бабушки, оставшееся от матери полотенце, белоснежно-белое!»). Обобщенный образ знамени имеет лирическое преломление: общенародные духовные ценности сохраняются в семье и поддерживаются теплом семейных традиций. Не случайно идея финала поэмы находит отражение в гимническом, но в то же время мягко-лирическом музыкальном тематизме:

Andante

И, Ах сон re!

Сон бу- геи- до ми-сем кул-

до ү-сем ат-лым хал-кым бәскән о- лы юл-дан,

а-вап кул- дан, дан-ды юл-дан

Третье направление диалога с традицией заключается в художественном воплощении образов великих татарских поэтов разных исторических эпох. Такова симфония «*Кул Гали*» («Кул Гали», 1988), посвященная гениальному поэту XIII века, основоположнику татарской письменной литературы.

Памяти великого татарского поэта начала XX века Габдуллы Тукая — одного из родоначальников новой татарской литературы, внесшего огромный вклад в формирование современного татарского литературного языка, посвящена *Симфоническая поэма «Моңлы сазым»* («Саз мой нежный», 1985). Образ Тукая занимает особое место в современной татарской культуре. Гениальный поэт, проживший короткую, полную невзгод и лишений жизнь, оставил творческое наследие, которое объединяет татар всего мира, находит отклик в душе каждого человека. Названием симфонической поэмы, посвященной памяти Тукая, послужил фрагмент знаменитой поэтической строки: «*И, маккатдас, моңлы сазым, уйнадың син ник бик аз?*» («Саз мой нежный, саз священный, что так мало ты играл?»).

Музыкальное развитие имеет несколько фаз, его общую логику можно охарактеризовать как «прорыв» — постепенное движение к кульминации. В кульминации симфонической поэмы звучит сильная и благородная тема творческого духа, который пробивается сквозь препятствия и невзгоды, озаряя все вокруг.



Эта тема непосредственно переходит в следующую фазу кульминации, представленную цитатой знаменитого напева «Туган тел»:



Песню «Туган тел» на стихи Тукая можно назвать современным гимном татарского языка.

Если в симфонической поэме «Модлы сазым» философски раскрывается тема творчества, то в опере «Шагыйрь махэббат» («Любовь поэта», 2004) Р. Ахиярова и автор либретто Р. Харис обращаются к страницам жизни Тукая и образ поэта получает лирико-психологическое и философско-символическое прочтение. В 2006 году опера была поставлена на сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля с использованием новейших технологий в области сценографии (кинопроекции, компьютерный монтаж кадров и др.)

Музыка Р. Ахияровой всегда ярко образная, эмоционально наполненная, свидетельствующая о знании духовного мира своих современников. Немало у композитора творческих достижений и в области «демократичных» жанров, таких как музыка к драматическим спектаклям и песни. Среди музыкально-театральных работ композитора – музыка к детским спектаклям «Знаменитый утенок Тим» Э. Блайтона (1986), «Акбай» Т. Миннуллина (1989), «Быттыр кысты» Н. Исанбета (1990) и др. Широкую популярность приобрели многочисленные песни Р. Ахияровой. Среди них: «Соембикә» («Сююмбике») на стихи Р. Валеева, «Яратагыз!» («Любите!») на стихи Р. Миннуллина, «Актык вальсы» («Вальс белых цветов») на стихи Р. Хариса, «Әссаламегалэйкем» на стихи Г. Саде и др.

Композитор Резеда Ахиярова активно участвует в музыкальной жизни республики.



Музыка современных татарских композиторов часто звучит на международных фестивалях и вызывает большой интерес у слушателей разных национальностей.

В Казани новые произведения композиторов Татарстана можно услышать на концертах Международного фестиваля современной музыки «Европа – Азия», который раз в два года проводится в столице нашей Республики.

Вопросы и задания

1. Что такое *двенадцатитоновая серия*? Приведите примеры использования двенадцатитоновых тем в произведениях татарских композиторов.

2. Что такое *неоклассицизм*? Приведите примеры использования жанров старинной европейской музыки в произведениях татарских композиторов.

3. Что такое *сопорная музыка*?

4. Расскажите о «Легенде» для органа Ш. Шарифуллина.

5. Что такое *минимализм*? Какие особенности минимализма близки импровизационному стилю восточно-классической традиционной музыки?

6. Расскажите о фантазии для фортепиано «Утро в Стамбуле» Р. Калимуллина.

7. Расскажите о творчестве Ш. Шарифуллина и о его произведениях «Мөһәжәтләр», «Жыен», «Борынгы халык моннары».

8. Расскажите о творчестве Р. Калимуллина и о его произведениях «Риваят», «Ерактагы кәккүк авазы», «Забывший вагаз».

9. Расскажите о творчестве М. Шамсутдиновой и о ее произведениях «Кыйбесан Сөембикә», «И, Адам балалары».

10. Расскажите о творчестве Р. Ахияровой и о ее произведениях «Ак сәләт», «Монлы сазым».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К началу XXI века татарская музыка прошла долгий исторический путь. В татарской музыке сохранились многовековые традиции, запечатленные в памяти народных исполнителей и тщательно изучаемые современными учеными и музыкантами. Образцы татарской традиционной музыки ныне представлены в целом ряде сборников народных напевов.

Сохраняя свои многовековые традиции, татарская музыка вместе с тем обновляется, впитывая импульсы современности. Композиторами в XX веке сочинены произведения в самых различных жанрах и стилях. Татарская композиторская школа завоевала признание не только в нашей стране, но и за рубежом.

Музыка татарских композиторов обладает ярко выраженным национальным своеобразием и неповторимым звучанием. Она занимает заметное место в истории музыкаль-

ной культуры Российской Федерации. Развитие татарской музыки продолжается.

То, что вы узнали на уроках музыкальной литературы — это лишь часть татарской музыки. Существует множество великолепных народных мелодий и целый ряд не описанных в учебнике интересных произведений композиторов.

Закончив обучение, не забывайте следить за событиями в музыкальной жизни нашей республики, а также не отказывайтесь еще раз послушать то, что вам уже знакомо: очень часто в знакомой, казалось бы, музыке человек со временем открывает новые стороны, ранее не замеченные ценности. Помните, что музыка украшает и обогащает жизнь.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Сак-сок баете



Дөнъяда ниләр булмай, бөндаләр ниләр күрин,
Бөндөнөн күргән эше төкъдирдөн үзгә йөрми.

Ике игез ир бала, берәүгә Алла биргән,
Бәхетсез булган алар, гомергә хәсрәт күргән.

Балалар елап сөйлә башыннан үткән эшне,
Хәсрәт белән мондешып түгәләр күздән яшьне.

Анадан туган идек, илдә дә торган идек,
Кеше дә булырбыз дин, фараз да кылган идек.

Икәүләп уйнар идек, суларга чумар идек,
Күп вакыт өйгә кайтмый, бакчада кунар идек.

Без өйгә кайтмаганда, эзләп тә тапмаганда,
Ачулана иде әнкәй, күңеле тартмаганда.

Шаянлык начар икән, бозыклыз басар икән,
Ата-ана каргышлары бик мәхрүм хсар икән.

Көн дә эзли безне әнкәй уйнарга чыккан жердән,
Хурланып эләнәнән, каргый да куя бердән.

Янебез аттыларда, гапылыбыз ыттыларда,
Йөрмәгез, балалар, дип әйтә иде шактыйлар да.

Ходайдан мякән ямыш, алабыз көн дә каргыш,
Һәр көнне каргаганы – бары да безгә бармыш.

Әнкәйнә каргавы хак булганга – безгә сабак,
Йөрөгез, ди, ыйран булып, гомергә Сок белән Сак.

Әткәбез якин күрә, аны да моны бирә,
Әнкәбез, каты рәнжеп, каргый да читкә сөрә.

Бер көнне уйнап йөрдек, кич белән өйгә кердек.
Төн буе каргады әнкәй, ыргә үзебезне кош күрдек.

Карыйбыз бер-березбезгә, яшь килә күзебезгә,
Кич белән кош булганбыз, ис килә үзебезгә.

Әткәбез ыргә торды, өендә кошлар күрде,
“Бу нинди кошлар?” – дип, хәйранга калып торды.

Әнкәй белде ахырдан, балалары кош булган,
Әткәйгә сөйләп бирде – рәнжеп бәдлога кылган.

Әткәбез яшь түгәдер кош булган балаларга,
Китәрләр болар, дип, урманга-далаларга.

Тилмереп карыйбыз без әткәйнә күз яшсә,
Кызганабыз да кунабыз башына, инбашына.

Йөрибез өйдә очып, кош булып канат чөчеп,
Сәхрәгә очер изек, булмыйдыр ишек ачып.

Әнкәй дә үкенәдер тиешсез каргавына,
Яшь энә, кан түгәдер баласыз калганына.

Өйтердер: “Бер дә юкка каргадым балаларны,
Әз генә куркытырга теләдем мин аларны.

Күрәсен, туры килгән кабуллык сәгатенә,
Балалардан мәхрүм калып, янарга кайгы утына.

Минне белгәннәр болай баланы каргамасын,
Балага каргыш каргал, гомергә мәхрүм калмасын”.

Кош булгач карап тордык, тилмереп хәйран булдық.
Яшь кенә вакытыбызда каргыштан ыйран булдық.

Сагынабыз яш гомерне, торганыбызны бишкәтә,
Сәхрәгә очарга дип, күзәбез гел ишкәтә.

Әнкәй үкенеп сөйлә, өткәй үкереп елай,
Безгә дә килеп житте гомернең жиде елы.

Жидегә чыккан чакта, ишкәтән йортка чыктык,
Көн булу хәсрәтеннән битрәк күп кайгы йоттык.

"Булыгыз бәхил!" – дигәч, күзәбез яшкә талды,
Урманга очып киткәч, күңелләр башка булды.

Урманга барып життек, төрле кош сайрый анда,
Кошлар да кызгандылар без моңлы сайраганга.

Өткәбезнең йортында бик рәхәт яши идек,
Әнкәйнең әзерләгән яшны ашын ашый идек.

Урманда агачлардан чүплибез корт та бәре,
Төкәдирләр яман язгач, ризыклар шулай йөри.

Ничә көнәргәчә йөрдөк, кайтырбыз дип илгә,
Кайтсак та бер файда юк, гомерләр үтә жылгә.

Елайбыз без арыганча әнинен каргышынан,
Котылып булмый инде төкәдирнең язмышынан.

Кайтканда, өткәй күрәп, слайдыр аһлар орып,
Китәбез урманнарда авылда берәз торып.

Әнкәй дә елай-елай күзләре күрмәс булды,
Безгә дә өйгә кайту бер файда бирмәс булды.

Ата-ана дөнья куйды, калдык без кошлар булып,
Йөрибез урманнарда йөзләрсә яшләр юып.

Уйладык, бу каргышлар берәздән бетәр дип,
Ахырда өмет өздөк, гомергә китәр дип.

Сагынабыз өйне көн дә, куркабыз озын төндә,
Һавада – ерткыч кошлар, бүреләр йөри жирдә.

Караңгы урман эче, күк күкрәп, яшен яшын,
Давыл чыгып, урман гөрли, кар-ягыр ява башлый.

Жил-давыл күтөрелгәч, аерылдык ике якка,
Каргышның сөрәменнән әйләндөк Сакка-Сокка.

Таң атып көн яктырса, арабыз ерак торды,
Беребез "Сак" дигәндә, беребез "Сок" кычкырды.

Кояшның батуынан тотынабыз кычкырырга,
Тәкъдирдә яман язган, булмыйдыр ычкынырга.

Тавышыбыз Сак белән Сок, хәлебезне белүче юк,
Кешедән кошка әйләнгөч, гомәрләр үтә боск.

Кычырып кара-карыш, кавышабыз дигән чакта,
Яктылык беленәдер шул кояш чыккан чакта.

Буладыр ике арабыз кояш чыккан бик ерак,
Кавышабыз дигән чакта таң белән була фирак.

Сак та Сок кычкырабыз, югалган бездә бәхет,
Ике арада тау буладыр кавышабыз дигән вакыт.

Һәркемгә гыйбрәт бу хәл, алмасын каргыш шулай,
Каргыш алсан кавышулар дөньяда кала бугай.

Игезәк ике туган, икебез ике якта,
Ишеткән елан китә, Сак та Сок дигән чакта.

Камышлар суга батмый, каргышлар кире кайтмый,
Каргаган ата-ана кайгысыз гүрдә ятмый.

Ата-ана догасын төшми дип уйламагыз,
Нәфескә ирек биреп, уенда уйнамагыз.

Балалар шаярмагыз, анага карышмагыз,
Пәрегез адәм булып, сыйфатны алынамагыз.

Балалар хәсрәтен күргән, адашып чигтә йөргән,
Адәмгә гыйбрәт өчен, укысын күзе күргән.

Дөмгөз: "Юкны язган!" — чыгарып ялганлыкка,
Чын эш дисеп сөйләнә картлардан халганлыкка.



В мире чего только не бывает, человек чего только не видит,
Все, что случается с человеком, предопределено судьбой.

Двух мальчиков-близнецов даровал бог одному (человеку),
Несчастливыми были они, выпало в жизни им одно горе.

Дети, плача, рассказывают о том, что произошло с ними,
Льют слезы, убитые горем.

Мы родились и жили,
И строили планы на будущее.

Вдвоем играли, купались,
Подолгу не возвращаясь домой, ночевали мы в саду.

Не дожидаясь нашего возвращения и не найдя нас нигде, Сердилась, бывало, мама, от души разозлившись.

Оказывается, озорство – это плохо, оказывается
растущенность доводит до беды

Проклятие родителей очень тяжело, оказывается.

Каждый день ищет нас мама там, где мы обычно играем. Разошлись после поисков, иногда проклинает.

В шестидедном возрасте, с половинным разумом,
Не шалите дети, - довольно многие нам говорили.

Наверное от бога судьба—получаем каждый день проклятия. Эти ежедневные проклятия, все они падают на нас!

Материнское проклятие справедливо — и для нас это урок.
Ходите, говорит, растерянные, став на всю жизнь Сакон и Соком.

Папочка любит нас, балует подарками.
Маменька, обидевшись, проклинает и гонит нас.

Однажды мы весь день играли и лишь вечером в дом зашли. Всю ночь проклинала мама. Утром мы стали птицами.

Смотрим друг на друга, слезы наворачиваются на глаза. Птицами стали мы, удивляемся сами себе.

Отец наш утром встал и увидел в доме птиц.
«Что это за птицы?», - сказал, застынув от удивления.

Мама поняла наконец, что дети ее стали птицами. Отцу рассказала, что обиделись, прокляла их.

Отец наш слезы проливает о детях, ставших птицами:
"Улетят они, - приговаривает он, - в леса и степи".

Страдая, смотрим мы на слезы нашего отца,
И, жалея, садимся ему на голову, на плечи.

Летаем по дому, став птицами, крыльями взмахиваем.
Улетели бы мы в степь, да не можем дверь открыть.

И мама рассказывает, что прокляла.
Оставшись без детей, проливает кровавые слезы.

Говорит: «Совсем ни за что проклала своих детей, Немножко испугать хотела я их.

Видимо, и впрямь подошел час исполнения,
Лишившись детей, остаться гореть в огне скорби.

Знающие меня пусть не проклинают так детей,
Пусть не остаются одинокими, послав проклятье ребенку».

Став птицами, мы прожили немного и измучились,
В нашем молодом возрасте от этого проклятия.

Тоскуем том о времени, когда были мы в колыбели,
Глядя постоянно на дверь, думаем о том, чтобы улететь в степь.

Мама, сожалея, приговаривает; отец навзрыд плачет.
И к нам пришел седьмой год жизни.

Когда исполнилось семь, вылетели из двери во двор.
Много хлебнули горя от того, что стали птицами.

«Прощайте!» - сказали, и глаза наши наполнились слезами.
Улетели в лес, и вся душа перевернулась.

Прилетели в лес: разные птицы там поют.
Даже птицы нас пожалели, когда мы грустно запели.

В отчем доме в довольстве мы жили:
Маменька готовила нам хорошую еду.

В лесу клюем на деревьях червячков да почки.
Раз уж выпала горькая судьба, то такова и пища.

Сколько дней мы летали, думая вернуться на родину.
Но возвращаться бесполезно, жизнь развеялась по ветру.

Плачем мы, пока не устанем, от маминного проклятия.
Уже невозможно освободиться от предписания судьбы.

Отец, видя нас, рыдает.
А мы, побыв немного в деревне, возвращаемся в леса.

И мама от постоянного плача совсем ослепла,
И нам возвращение домой не приносит никакой пользы.

Родители оставили этот мир, а мы остались птицами.
Летаем мы в лесах, омывая лицо слезами.

Думали, что эти проклятия скоро кончатся,
А потом надежду потеряли, поняв, что это навсегда.

Тоскуем по дому ежедневно, боимся в длинные ночи:
В небе – хищные птицы, на земле – волки.

Темная чаща леса, гремит гром, молния сверкает,
Налетает буря, лес шумит, валит снег с дождем.

Когда поднялась буря, разлетелись мы в разные стороны
И превратились, как предписано было проклятием,
в Сака и Сока.

Когда зашлепа зря, мы уже потеряли друг друга,
Если один говорит «Сак», другой кричит «Сок».

С заходом солнца начинаем мы кричать,
Не удастся освободиться от предначертания судьбы.

Наши голоса Сак и Сок, некому о нас позаботиться.
Когда превратились из людей в птиц, жизнь стала унылая.

Перекликаемся и думаем, что вот-вот соединимся,
Но начинается светать – солнце восходит.

Когда взойдет солнце, мы уже далеки друг от друга,
И вместо встречи наступает разлука.

Кричим мы, Сак да Сок, потерялось наше счастье.
Между нами гора вырастает, когда мы вот-вот должны встретиться.

Наша история – каждому пример. Пусть не постигнет его проклятие.
По-видимому, проклятые никогда не встретятся.

Два брата-близнеца – оба в разных сторонах.
Тот, кто слышал о Саке и Соке, плачет.

Камыши в воде не тонут, проклятие нельзя взять обратно.
Проклявши родителей спокойно в могиле не лежат.

Не думайте, что молитвы родителей остаются неслышанными.
И, играя, знайте меру.

Дети, не озоруйте, маме не перечьте,
Будьте людьми и оставайтесь людьми.

Тому, с чьими детьми случилось несчастье,
и кто долго бродил неприкаянным.
Пусть прочтает тот, у кого видят глаза, в качестве поучения.
Не говорите: «Небылицу написал», назвав это обманом.
Поскольку эта история осталась от стариков, то она правдива.



2. Бик яратам төрле көйләр уйнарга (Люблю играть разные напевы)

$\text{♩} = 80$

Наигрыш думбры

Бик я_ ра_ там, бик я_ ра_ там төр_ ле көй_ ләр уй_ нар_ га, да,
Думбра

А_ гый_ дел ду_ лы_ ны ке_ бек чу_ мам төр_ ле уй_ лар_ га.

3. Тәфтиләү (Тафтиляу)

Татарская народная песня

Обработка А. Ключарева

Andante cantabile

4. Әнисә (Аниса)

Татарская народная песня

Обработка
М.Музафарова

Эх, ког- да бы пол ду- бо- вый,

я б спля-сал как на ба-лу. Эх, ког-да бы пол ду-бо-вый, я б спля-сал как

на ба-лу. Да е- ще ко- вер бы но-вый был расстелен на по-лу.

5. Галиябану

Татарская народная песня

Обработка М.Музафарова

Медленно

Под-по-я-сил-ся цве-ти-стым ку-шан-ком я

для те-бя. Что не най-дешь по-смот-реть ты, Га-ли-я-ба-ну,

до-ро-га-я, всь-сь са-ма ива-па ме-ня.

6. Галиябану

Татарская народная песня

Обработка А. Ключарева

Lento

Handwritten musical score for 'Galiyabanu' in 4/4 time, marked *Lento*. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction *legato* and a piano (*p*) dynamic marking. The second system has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The third system also has first and second ending brackets labeled '1' and '2' respectively. The melody is primarily in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

7. Тац атканда (На заре)

Татарская народная песня

Обработка Р. Яхнина

Moderato e tranquillo

Handwritten musical score for 'Tat Atkanda (Na Zare)' in 4/4 time, marked *Moderato e tranquillo*. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking and a *pp* marking in the left hand. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The melody is primarily in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand. There are first and second ending brackets labeled '1' and '2' in the second system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings mp and f are present.
- System 2:** Treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings mp and f are present.
- System 3:** Treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings mp and f are present.
- System 4:** Treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings mp and f are present.
- System 5:** Treble staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamic markings mp and f are present.

8. Ай, былбылым
(Мой соловей)

Татарская народная песня

Обработка М.
Яруллина

Moderato

Скрипка

Ф-но

The musical score is written for Violin (Скрипка) and Piano (Ф-но). It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of five systems of music. The Violin part features a melodic line with various ornaments, including triplets and grace notes. The Piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both the right and left hands. Dynamics such as 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte) are indicated. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

9. Баллу (Колыбельная)

Музыка Р. Ахияровой
Слова Дэрменда

Andante

1. Кий-гач ка-зым а-сам та-шым
2. Кил-бер, кил-бер, сун бик тил-бер,

йок-ла-ек и-каү!
күб-рөж уй-ныг-сан!

йок-ла-ир-ка, йок-ла, бөб-кө,
Ал тил-дэр-не, сэм-бел-дэр-не

бөү-кэй, бөл-лү, бөү!
өг-мэ куй-май-сан!

2

цѣпи поаторе р

3. Кил-гю-ка-ем, сом-бел-ка-ем, йок-ла-ек-и-кау!
4. Ко-лян-ка-ем, кил-жон-ка-ем, йок-ла-ек-и-кау!

ар

1

Йок-ла-ир-ка, йок-ла, баб-ка, бау-каб, бал-пү, бау!

2

Йок-ла-ир-ка, йок-ла, баб-ка, бау-каб, бал-пү, бау! А... п

10. Салкын чишмә
(Холодный родник)

из музыкальной драмы «Зенгәр шәл» («Голубая шаль»)

Музыка С. Сайдашева
Слова народные

Andante

Кы- рау- лар

ти- гән, ли, ак гол- дый

я- тым- лек- тә су- ли яшь ка- нам...

Хор:

Тау ас- тын- да сан- кын чыш- мө

чыл- тыр - чыл- тыр а- га- дыр.

Донь- я- сын- да янь кү- рө(а)л- мый

гон(с)- рең ү- тең ба- ра- дыр.

11. Булат жыры (Песня Булата)

из музыкальной драмы «Зангәр шөл» («Голубая шаль»)

Музыка С. Сайдашева
Слова К. Тинчурина

Andante

Дус-ла-рым, кан-гы-рып кайт-тым, Дус-ла-рым,
е-рак из-ла-р-дон, Шах-тер-лар, ба-тыр е-сет-лар,
дус-ла-рым, са-лам айт-те-лөр: ма-тур кыз-лар-га,
я-кын дус-лар-га, сии да ко-ла-ча ө-лөш-сөз кал-ма.

12. Мәйсәре жыры

(Песня Майсары)

из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)

Музыка С. Сайдашева

Слова К. Тинчурина

Sostenuto



Con moto



Moderato



Сыз-дып мон-су, як- ты тан-нар ат-кан чак- та ма-мык мен-дәр теш-зәп

кем е- лар? *Ук- си - үк- сә, Мәй- сә- ро- жан,*

яшь ур- ыш- на түк- мә кан, яшь ур-ны-на түк- мә

кан. кан.

13. Кара урман (Темный лес)

из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)

Музыка С. Сайдашева

Слова К. Тинчурина

Andante sostenuto

p

Булат; Ка-ра ур-ман шау-лай, и-рек дау-лай,

f

и-рек дау-лай кыч-тып е-гет-лар-га.

f

Кар(а)-ур-ман төс-ле шау-лай.

poco rit.

шау-лай дош-ман-нар-ның кө-нен төн и-тәр-га.

poco rit.

14. Качкыннар жыры (Песня беглецов)

из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)

Музыка С. Сайдашева
Слова К. Тинчурина

Allegro moderato



Andante



Allegro moderato

мыл. Ираар хэры: Бэз кач- кын- нар, кн-ек а-рыс- лан- нар,

Allegro moderato

ff *f*

кр *f*
ур-ман-бэз-нен Ва-та-ны-быз, и-лэ-бэз. Зур-ка-ла-лар бэз-гэ

кр *f*

ха-р(а) ур-ман, таш-пу-лит-лар бэз-гэ юнц а-лан. Ар-га-мак-лар, йон түшөклэр,

ки-ма бұ-рек, пыстау камзул ки- рәк- ми! Па-ди-ша-ның се- на- то-ры,
 ү- рәт-ня-ге, про-ку-ро-ры ки- рәк- ми! Чум,
 чум, чум, за- кон без- го- ня- по- чем.

p
f

15. Первая ария Гулююзум

из музыкальной драмы «Наемщик»

Музыка С. Сайдашева

Слова Т. Гиззата

Allegro moderato



Andante moderato



Con moto

rallent.

йок-лай алмый а- та хас- рат чи- тен, төр-дә уй-лар уй- лар,
го-ло-ну скло-нив на грудь по- чаль- но, он, о чем-то ду- ма-

legiero rallent.

ни- те- тен, Дәи- гез ис- бек ти- рән, уй-
я, гру-стит. Мыс- ли дол- гой че-ре- дой бе-

p

га чу- мып, о-зше төн- не
гут, бе- гут и с- му ти-

Con moto

кер- фек как-мий ул. Бик күн сан-да бул-ган со- рау- лар- ыңа
 быть-ся не да-ют. По-лу-чить от-вет он хо- чет тигет-но,

leggero

rit.

Бер-се-на да жа-нап, тап- мый ул, тап- мый ул. Их!
 но от-вет за-вет- ный бе- ре- гут, бе- ре- гут. Эх!

rit.

16. Бибисара*

Музыка С. Сайдашева
 Слова А. Ерикеева

Moderato

* Переложение для фортепиано

1. Чут - чут сай- рый сан- ду- гач- лар, жай- ге тан сыз-
1. Чуть за- ря за- зо- ло- тит- ся - уж со- ло- нуш-



лып ба- ра, Таң ат- кан- да Би- би- са- ра йок- лый ал- мый
ва по- ет, А Би- би- са- ре не спит- ся, на за- ре о-



Andante con espressivo

би- ча- ра. 2. Йок- лар и- де, йок- пат- мый- лар сан- ду- гач- ның жыр- ла- ры,
на ве- сти- ет. 2. По- спа- ла б е, ше не- мно- ж- ко, да ме- нза- нот со- ловь- и,



Ма- тур ир- мен ү- бе- п- а- ла тан- ның ал- су нур- ла- ры, / нур- ла- ры,
и ду- чи ле- тят и о- кош- ко от кра- са- ны- ңа за- ри, - ңа за- ри,



17. Әдрән дингез (Море Ядран)

Из музыкальной драмы «Чын махаббат» («Настоящая любовь»)

Музыка С. Сайдашева
Слова Т. Гиззата

Andante

mf

p

1. Әд-рән дин-гез, гү-зәл дин-гез,
1. Мо-ре Яд-ран, мо-ре дин-гез,

ай, гү-зәл дин-гез, Күп ху-ләр-те
ой, дин-май Яд-ран! Мнә-сә аб-мал

кур-ган дин-гез, кур-ган ул дин-гез.
ала-гой пен-ной ты кро-ва-ных ран.

Con moto

Тау ба-ты-ры Ис-кан-дар-га, Ис-кан-дар-га,
А ге-ро-ю гор вы-со-ких Ис-кан-де-ру

жан да-ва-сын бир-ган дин-гез, бир-ган ул дин-
дал ты в ско-ру-ю по-бе-ду си-лу-ве-



Өдрөн дингез, зәңгәр дингез,
 Ай, зәңгәр дингез,
 Култыклары йөз дә ситгез,
 Ай, йөз дә ситгез,
 Үзенен батыр улларына,
 Улларына көрәш дөртөн биргән
 дингез,
 Биргән ул дингез.
 Эй!

Өдрөн дингез, даулы дингез,
 Даулы ул дингез,
 Тирәләре таулы дингез,
 Бик таулы дингез,
 Хален жуйган син бөркеткә,
 Ай, син бөркеткә, шифа бирсен
 изге дингез,
 Изге ул дингез.
 Эй!

Море Ядран, море синее,
 Ой, синий Ядран!
 Волны твои нежат скалы
 Всех прибрежных стран,
 А своих сынов любимых,
 В бой идущих,
 Наградил ты силой
 Волн могучих.
 Эй!

Море Ядран, море бурное,
 Ой, бурный Ядран!
 С горных высот, словно туча,
 Стелется туман.
 Сын твой ранен, истекает
 Алой кровью,
 Возврати ему скорее
 Ты здоровье.
 Эй!



18. Безнең дәү әни (Наша бабушка)

Музыка С. Сайдашева
Слова Г. Насретдинова

Moderato

Без-нең дәү ә-ни бул-са да бик кәрт, һәр-ва-кыт-та да
 На-шей ба-буш-ка хоть и мно-го лет, но а ра-ба-те ей

а-ның күң-лә шат, Яш-лар ке-бек ул бик жә-тез ат-лай;
 ло-ма ран-них нет. А ду-шой сво-ей мо-ло-да о-на

Кабатлау өчен. Для повторения	Тәмамлау өчен. Для окончания:	

Куркытмый аны
 Эсә һәм салкын,
 Гел эшләп йөрү –
 Куллары алтын!

Куллары алтын,
 Чәчләре көмеш.
 Юктыр дөһаяда
 Ул белмәгән эш.

Шулай да кайчак
 Кала ул уйга:
 «Гөмер уз» дип,
 Көрсенеп куя.

Авыт эченнән
 Норсәдер жырлай...
 Аңа кушылып,
 Мәчебез мырмый.

Не страшат ее
 Трудные дела.
 Вечно занята
 Будто не стара.

Волосы ее
 Старость серебит,
 А в труде она
 Как огонь горит.

Глубоко вздохнув,
 Молвит иногда:
 «Молодость прошла,
 Как бегут года!»

А порой она
 Песню запоет...
 Подпевает ей
 Наш мурлыка-кот.



19. Көккүк (Кукушка)

Музыка С. Габияни
Слова А. Ерикеева
Обработка А. Ключарева

Moderato assai

т.п.

Соло

Көк-күк сай-рый ур-ман-да яз кил-гөч, жыр-я-шор-гөч,

С.
А.

яз кил-гөч, кил-гөч,

Т.
Б.

жыр-лар-да гөл үс-көч; чут-чут н-теп тир-ак-лар-да

гөл үс-көч, үс-көч; чут-чут н-теп

сан-ду-гөч сай-рый, сай-рый,

сан-ду-гөч сай-рый,

mf

шул ча- гын- да йө- рөк-ләр- дө я- нә дәрәт кай-

mf

шул ча- гын- да йө- рөк-ләр- дө я- нә дәрәт кай-

ний...

Нй- гә

ний...

Нй- гә

rit. *a tempo*

уа шу- лай? Көк-күк тавышын иңи-тө-сен-ме

rit.

уа шу- лай, иңи-гә шу- лай?

ур-ман-да, кем ө-чен ул аң-да шул чак-лы мон-ла-на,

мон-ла-на

rit. a tempo

мон-ла-на? Кем-не саг-на ул һа-ман, хәс-рә-те

мон-ла-на ул һа-ман,

бик я-ман, өз-гә-лә-нә, я-на ул тә-мам,

бик я-ман, өз-гә-лә-нә,

зәр-лә-на би-чә-ра. Ул да шул, нес-кен-кәй,

би-чә-ра. Как-

са-гы-на-дыр кош-ка-ен, иң ма-тур, иң я-кын,

күк, как-күк, на-тур, я-кын.

crese.

жан өз-геч дус-ка-ен, дус-ка-ен. Көк-күк тав(ы)-шы

Көк-күк тав(ы)-шы

моң-лы дн-еп, я-ман-су-ла-ма, дус-тым, моң-лан,

моң-лы дн-еп, я-ман-су-ла-ма, дус-тым,

ШП а- из мнѣ Ү- зѣм куш- тым.

Ү-зѣм куш-

Их, мон-лэн, көк-кү- гѣм, ур-

тым көк- кү- гѣм, ур-

ман- да! Көк- күк та- вы-шы
Тын-ла, ир-кѣм, гол ге- нѣм,

нѣн- ла.

би-рөк ма-тур тың-пар-ға; көк- күк күк- кү, күк- кү!
 көк-күк тау(ы)-шын бер-ге-нө:
 көк-күк күк- кү, күк-кү!

Кабатлау өңи.

Көк-күк-лөр- не сай- ра- тыр-лык мә- хәб-ба- тем бар си- на.

Томамлау өңи.

Көк-күк-лөр- не моң-ла- тыр-лык мә- хәб-ба- тем бар си- на.
 Көк-күк-лөр- не моң-ла- тыр-лык мә- хәб-ба- тем бар си- на.

20. Жиләк жыйганда (По ягоды)

Музыка М. Музафарова
Слова М. Джалиля

Довольно скоро *Медленно* *p*

ры - йог- ра- жи- ләк жый-тан-да, Ка-
цу- ли я- год ран- ней по- рой, бра-
ра- тай- ли ур- ман бу- ен- да,
жу- ди я- тро- по- ю лес- вой

Син бу-дыр-сын ми-нем у-ем-да, хай! Да!
ду-мы к те-бе стре-мят-ся од-ной! Да!

Скоро

Жир жи-ло-гем, ку-ра жи-ло-гем, саг-нып ко-там си-не, чи-ба-рем.
Ты спа-ше я-год, ты яр-че вес-ны, ду-мы то-бо-ю од-ной пол-ны.

Жир жи-ло-гем, ку-ра жи-ло-гем, саг-нып ко-там си-не, чи-ба-рем.
Ты спа-ше я-год, ты яр-че вес-ны, ду-мы то-бо-ю од-ной пол-ны.

Йөгера-йөгера жыләк жыйганда,
Карагыйды урман буенда,
Син булырсын минем уемда, хай!

Кушамта:

Ах...Жыр әлләгем, кура әлләгем,
Сагынып көтәм сине чибәрем.

Кайтып килсән урман юлыннан,
Йөгера-йөгера каршы чыгармын,
Тәмле жыләк белән сыйлармын, хай!

Кушамта.

Кайтып килсән печән өстенә,
Жырлый-жырлай каршы барырман,
Уңыш белән каршы алырман.

Кушамта.



Иңгү ли ягод ранней порой,
Брожу ли я тропкою лесной,
Думы к тебе стремятся одной! Да!

Припев:

Ты слаще ягод,
Ты ярче весны,
Думы тобой одной полны.

Идет моя бригада на луг,
Из песней косит сено вокруг,
Думы к тебе стремятся, мой друг! Да!

Припев.

Тебя увижу на молотье —
Цветком сверкнешь в девичьей гурьбе,
Песней стремиться буду к тебе. Да!

Припев.

21. Идел дулкыннары (Волжские волны)

Музыка А. Ключарева
Слова М. Хусайна

Energico

Жем - жем и- тө чак- лар таң- да,
Вся зем-ля и рас- свет- ной дым- ке

би- зәп мул кыр- ны, би- зәп мул кыр-
ис- кра- ми пол- на, ис- кра- ми пол-

на. на. Ир- вә- ли Ка- зәп ка- ла- сын
Пә- щет- ся у- стен Ка- за- ны

a tempo

И- дел дул- кы- ны, И- дел дул- кы-
 Волж- ска-я вол- на, Волж- ска-я вол-

rit.

rallent. *f*

на. Ка- зан, Ка- зан, дарт-
 на. Ка- зань! Ка- зань! Пре-

rit.

ле, ма-тур Ка- зан, баш ка- ла- быз
 крас- ный го- род мой! Зас- ды Ро-дн-

f *rit.*

Мас- коу- деи ул эк- ты нур а- ла.
ны си- я ют яр- ко над то- бой.

1, 2, 3 эк- ты нур а- ла.
яр- ко над то- бой.

4. rit. эк- ты нур а- ла.
яр- ко над то-

ла.
бой.

allargando

Жем-жем ите чыклар таңда,
Бизаи мул кырны.
Ирәкли Казан каласын
Идел дулкыны.

Кунакыта:
Казан, Казан,
Дәртле, матур кала,
Башкалабыз Москвадән ул
Якты нур ала.

Казан порты яннарында
Чайкала дингез.
Су буйлап безгә кунакка,
Дуслар, килегез!

Кунакыта,

Нафис мехлар, кара алтын
Таяп бүләккә,
Теплоходлар дулкын ярып
Китәр үзәккә.

Кунакыта,

Вся земля в рассветной дымке
Искрами полна.
Плещется у стен Казани
Волжская волна.

Припев:
Казань! Казань!
Прекрасный город мой!
Звезды Родины сияют
Ярко над тобой.

В порт Казанский утро входит
По морским волнам.
Вас, друзья, дорогой той же
Просим в гости к нам.

Припев.

Черным золотом, мехами
Грузим корабли.
Яتب они в Москву подарки
Наши привезли.

Припев.

22. Яз жыры (Весенняя песня)

Музыка А. Ключарева
Слова М. Садри

Напевно

Зә-я су-ан эчеп үс-тек бәр-
У-зе-и на-лаз про-ло-дось про-

га, сау-бул-лаш-тык И-де я-рын-да, Сау-бул-лаш-
шла; рас-ста-лись мы у Вол-ги, мой друг. Ми-ну-та

тык ал-тын көз кө-неп-дө, сай-рар кош-лар кит-көн ча-гын-
за, та в-сень-ю при-шла, ког-да ле-те-ди птн-цы на

дә, сай-рар кош-лар кит-тән ча-гын-да
юг, ког-да ле-те-ди птн-цы на юг.

Обработка оперы "f"

Тамызлау очен.

-мә, сак-та тор-ган та-низ ир-кә мо,
-ей, тыт-са за-буль по-дру, ги сво-ей.

Зәя суын эчеп үстек бергә,
Саубуллаптык Идел ярында,
Саубуллаптык алтын көз көнелдә,
Сайрар кошлар киткан чагында,
Сайрар кошлар киткан чагында.

Житте язлар, тагын сайрый кошлар,
Тибрәно тал Идел буенда,
Тал тибрәтәп алар сайраганда,
Жырлар туа минем уемда,
Жырлар туа минем уемда.

Былбылларга кушылып жырлыйм мин дә,
Дулкынланам язгы irtәдә,
Ишетелсен, дим, жырым ил чигендә
Сакта торган газиз иркәмә,
Сакта торган газиз иркәмә.



У Зей, наша молодость прошла;
Расстались мы у Волги, мой друг.
Минута эта осенью пришла,
Когда летели птицы на юг.
Когда летели птицы на юг.

Опять пришла весна, и над рекой
Шумит тальник, поют соловьи.
Лишь для тебя, желанный ты мой,
Пою я с ними песни свои,
Пою я с ними песни свои.

В ночной тиши пойми, любимый мой,
О чем поет весной соловей.
У рубежей страны моей родной
Ты не забудь подруги своей,
Ты не забудь подруги своей.

23. Песня гребца

из фортепианного цикла «Родные картины»

А. Ключарев

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble staff is characterized by slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) indicating a flowing, melodic line. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line in the fourth system.

из музыкальной комедии «Башмагым»

Баш-ма-гым-нын ба-шы баш-
Баш-мач-коя ис-ви-де-ла та-
ка, ких ки-сп йөр-рер-мен йөр аш-
о-тор-вать на-миг не в си-лах

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. В первом системном делении вокальная партия (верхняя линия) содержит следующие слова: «ки, ние, тиз ти ше-лер та- бая- ма- слов- но в не- бе эсе- доч- ки, то-». Фортепианное сопровождение (нижние две линии) включает аккорды и мелодические линии. Во втором системном делении показана продолжение фортепианного сопровождения, с вокальной партией, начинающейся со слов «ры, рят!».



25. Куплеты Зия Гафурова

из музыкальной комедии «Башмагым»

Музыка Дж. Файзи
Слова Т. Гиззата

Музыкальный фрагмент, представляющий собой фортепианное введение к куплету. Заглавие: «25. Куплеты Зия Гафурова из музыкальной комедии «Башмагым»». Композитор: Дж. Файзи; Слова: Т. Гиззата. Музыка написана в 3/4 такта, с двумя диэзами (F# и C#). В начале фрагмента видны аккорды и ритмические рисунки на фортепиано.

То-мш, Та-бул ми-нем кул-да, Си-ми, Тургай, Ак-мул-ла, Тигдәи Се-бер
 Я в Си-би-ри всех бо-га-че, все до-бу-ду, что хо-чу. Как же мо-жет

сәу-дә-се-на ми-нем бай-лык баш-бу-ла, А-ша-га-ным әл-бә-ге-нә,
 быть и-на-че, я на-лич-ны-ми пла-чу! Пью с ут-ра весь день коньек,

ки-тап-нә-рем хәл-дә-ге-нә, ки-та-нем ми-нем,
 кто не ве-рит - тот ду-рак, прав-ду я ска-зал!

26. Урман кызы (Лесная девушка)

Музыка Дж. Файзи
Слова Х. Такташа

Moderato assai e romantico



I. Ни- го, ни- го си-нен ши-ки күз- лар
I. По- че- му тво- и гла-за шаль-ны- е



күз-ла-ре-ми бо- лай ба- га- лар? Ни-ди көч-ләр, сөй- лә,
так и гла-за мо-и все- гда гля- дят? И ка-ку- ю сен- лу,



Ни- ди көч-ләр кер-фек о-чла-рың- нан та- ма- лар?
рас- ска- жи мне, кои-чи-ки рес-ниц тво- их стру- ят?



та- ма- лар? а- га- лар?
-их стру- ят? -их стру- ят?



Нигә, нигә синең, шаян күзләр
Күзләремә болай багалар?
Нинди көчләр, сөйлә, нинди көчләр
Керфек очларыңнан тамалар?

Кайчак, күзләрсеннән көчләр алып,
Боеклыкка таба ашам мин.
О кайчакта башым түбән иим,
Әй, Әминәм, синнән качам мин.

Син кем, белгем, синең шаян күзләр,
Нигә, белгем, болай багалар?
Нинди көчләр, сөйлә, әй, аппагым,
Керфек очларыңнан тамалар?!



Почему твои глаза шальные
Так в глаза мои всегда глядят?
И какую силу, расскажи мне,
Кончики ресниц твоих струят?

Силу глаз твоих в себя вбирая,
В вышину стремлюсь порою я,
А порой я голову склоняю,
Ой, Аминз, прячусь от тебя.

Я не знаю, кто ты, и не знаю,
Почему глаза твои горят?
И какую силу, ой, родная,
Кончики ресниц твоих струят?

27. Финальное адажио
из балета «Шурале»

Ф. Яруллин

Andante cantabile

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The piano part is in the bass clef, and the vocal part is in the treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, chords, and ornaments. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano part features a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines.

28. Ария Джалиля
 «Сау бул, Казан»
 («Прощай, Казань»)
 из оперы «Жаңыл» («Джалиль»)

Музыка Н. Жиганова
 Слова А. Файзи

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system features a piano introduction with dynamic markings *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. The second system continues the piano accompaniment with a *mf* marking. The third system introduces the vocal melody with lyrics in Russian. The lyrics are: "Про-щай, Ка-зань! Го-род мой лю-би-мый! Сау бул, Ка-зан! Сау бул, ту-ган и-лем!" The piano accompaniment in the third system includes a *mf* marking.

Про-щай, Ка-зань! Го-род мой лю-би-мый!
 Сау бул, Ка-зан! Сау бул, ту-ган и-лем!

Си- ний про- тор, Во- ги бе- ре- га.
Сау бул ям- ле И- дел яр- ла- ры.

Про- щай, зем- ля, где мо- ло- дось мо- я.
Син- до ит- ты ми- нем бе- реи- че ват.

ле- бе- дем на зорь- ке про- плы- ла.
ниль- ле- гем- неч як- ты тан- на- ры.

Го- род род- ной! Край мой, про- щай!
Сау бул, Ка- зан! Сау бул, Ка- зан!

29. Ария Хаят
«Юллар, юллар...»
(«Дороги, дороги...»)
из оперы «Жаңыл» («Джалиль»)

Музыка Н. Жиганова
Слова А. Файзи

Andante



Andante moderato



чи-ли ва, с со-бой у-ве-ли, с со-бой у-ве-ли,
рып е-ряк а-лып кит-те-гез, а-лып кит-те-гез.

30. Концерт для фортепиано с оркестром*

(Татарская народная песня «Ганиябану» в эпизоде финала)

Р. Яхин

$\text{♩} = 80$

I *mp*

II *p*

* Облегченное переложение для фортепиано в 4 руки.

poco rit. *a tempo.* *poco rit.*

Для окончания.



31. Музыкальный момент

из фортепианного цикла «Жәйге кичләр» («Летние вечера»)

Р. Яхин

Espressivo e dolce (♩ = 72)

The musical score is written for piano and right hand. It consists of four systems of music. The first system begins with the tempo and mood marking *Espressivo e dolce* and a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The first system includes the marking *ten.* above the right hand and *p poco rubato* below the left hand. The second system includes *pp leggerissimo* below the right hand. The third system includes *rit. ten.* above the right hand and *a tempo* below the left hand. The fourth system includes *a tempo* above the right hand and *poco rit.* above the left hand. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

32. Ноктюрн

из фортепианного цикла «Жизнь кичлор» («Летние вечера»)

Р. Яхин

Tranquillo, semplice. Rubato ♩ = 63)

The musical score is written for piano and right hand. It begins with the tempo and mood markings *Tranquillo, semplice. Rubato* and a quarter note equal to 63 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system features a right-hand melody with a trill and a triplet, and a left-hand accompaniment of chords. The second system continues the melody with a trill and a triplet, and the left hand has a steady chordal accompaniment. The third system includes a trill and a triplet in the right hand, and the left hand has a steady chordal accompaniment. The fourth system features a trill and a triplet in the right hand, and the left hand has a steady chordal accompaniment. The score includes various musical markings such as *ten.*, *rit.*, *a tempo*, *molto rit.*, and *meno rit.*, along with dynamic markings like *p* and *f*.

33. Күнелемдә яз
(В душе весна)

Музыка Р. Яхина
Слова Г. Насретдинова
Перевод Г. Регистана

Spirituoso

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The right staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a series of eighth notes ascending and then descending. The left staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a more complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. Dynamics include a forte (*f*) marking in the first measure of the left hand.

Piu tranquillo (♩ = 166)

The second system continues the piano accompaniment and includes the vocal entry. The piano part continues with similar rhythmic patterns, featuring sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the first measure of the left hand. The vocal line enters in the second measure of the system, written in a single staff with a treble clef and the same key signature and time signature. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with a piano (*p*) marking in the first measure of the left hand.

Ко-ян ба-та да кыч бу-ла,
Я каж-дый ве-чер в сад и-ду,

күнс-лем шат-лык бе- лон ту- ла,
и каж- дый ве- чер встре- чи- жу.

poco allargando

Нур-лар уй-ның ты- рә я- гым- да,
В ду- ше мо-ей дн- ку- ет вес- на.

a tempo

Ә- мин, ир-көм, си- не кө-тәм, кө-
У- зор ан- ствы, за- кат, шө- ты, мис

тә- кө- тө зы- ғын бе- тем
го- во- рят, что лю- бимь- ты.

исп. пп. *а tempo*

гол- ча- чок- ле бак- ча ж- нын-
что ты ко мне о- лять прид- ти долж-

Для повторения. | Для окончания.

да- та. | ма- ной.

Коян бата да кыч була,
Күнелем шатлык белән тула.
Нурлар уйный тирә ягында,
Ә мин, иркәм, сине котәм,
Котә-котә зарыгып бетәм,
Гөлчәчәклә бакча янында.

Гөлгә тигләмим – гөл шиңә,
Йолдыз дымим – ул да сүнә,
Бар нәрсәдән, бәгърем, матур син.
Якын курә сине күңел,
Сине сөйми мөмкин түгел,
Яшәү көче миңа бирсәң.

Күктә йолдызлар кабына,
Күңел тел сине сагына,
Күрер өчен йөрәк ашына,
Килеп жито көткән минут,
Тулган айдай матур булып,
Син чыгасын минем каршыма.

Я каждый вечер в сад иду,
Я каждый вечер встреч жду.
В душе моей ликует весна,
Узор листвы, закат, цветы
Мне говорят, что любишь ты,
Что ты ко мне олять придти должна.

Как я хочу тебе сказать,
Что ярче звезд твои глаза,
Что мне без них на сердце темно.
Приди скорей в цветущий сад,
Где до зарю ручьи звенят,
Где нас с тобой счастье ждет давно.

Средь первых звезд луна встает.
Мне соловей адален поет.
Все ближе час свидания с тобой.
Я знаю: ты должна прийти,
Здесь наши встретятся пути,
Чтоб навсегда дорогой стать одной.



34. Кузгатмакчы булсаң халык күнелләрен...

(Если хочешь затронуть душу народа...)

из вокально-симфонической поэмы «Тукай аһәңнәре»

(«В ритмах Тукая»)

Музыка А. Монасыпова

Слова Г. Тукая

Meno mosso

Куз-гат-ма-чы бул-саң ха-лык кү-нел-лә-рен, Ти-брат-мәк-

че бул-саң ин неч-кә кыл-па-рып, Көй-ләү ти-еш, ал-

бат, а-чы хәс-рәт кө-ен, Ки-рәк тү-гел мәгъ-

нә-се юк, мәгъ-нә-се юк кил-кә, у-ен; Ки-рәк тү-гел мәгъ-

на-се юк көл-ке, у-ен, көл-ке, у-ен;

ки-рәк тү-сә мәгъ-на-се юк көл-ке, у-ен.

Пр. р.

35. Туган авыл (Родная деревня)

из вокально-симфонической поэмы «Тугай аһәңнәре»
(«В ритмах Тукая»)

Музыка А. Монасыпова
Слова Г. Тукая

Andantino

Тау башына са-лым-тан-дыр без-веч о-мал, бес.

ten.

ten.

бер чышма бар, я-нын без-нен а-ыл-га ул, Ау-лы-быз-нын а-меш, су-ы

ten.

та-меш бе-лам, шу-нар кү-рө со-ем жа-ным, та-нем бе-лам. Ау-лы-быз-нын

1 2.

а-меш, су-ы та-меш бе-лам, шу-нар кү-рө со-ем жа-ным,

Poco meno mosso

1

та-нем бе-лам, ха-те-рем-да мән-ге ка-пыр ту-ган аж-рем.

ten.

rit.

36. Аккошлар (Лебеди)

Музыка Ф. Ахметова
Слова Р. Файзуллина
Перевод Г. Ахметзянова

Moderato, molto espressivo

Коз-лар-дон сон аз-лар кай-ми,
Не эн-няль у нас апе-ре-ли!

ал-да-сал-кыт-ак кыш-лар,
Уж-тень но-чей ное-дан-ней.

f Sub.

Ки-то-сез да-ме-ни, ки-то-сез да-ме-
 И-по-ля-ну-ро-ся-се-реб-рет-все-бе-
 3

f Sub. *p*

ни, ки-то-сез да-ме-ни, ак-кош-лар, ак-кош-
 лей, про-шаль-ный слы-шен, криж-ле-бе-дей, ле-бе-

f rit. a tempo

лар?.. Ки-то-сез да-ме-
 лей. И-по-ну-ро-

f rit. a tempo

ни, ки-то-сез да-ме-ни, ки-то-сез да-ме-
 ся-се-реб-рят-все-бе-лей, про-шаль-ный слы-шен

и, ак- кош- лар, ак- кош- лар? и, крик ле- бе- дей, ле- бе- дей.

лар, ак- кош- лар, лей, ле- бе- дей.

росо а росо morenda

morendo

p *pp* *pp*

Көзлөрдән соң язлар килми,
Алда – салхын ак кышлар.
Китәсез дөмәни,
Китәсез дәмәни,
Китәсез дөмәни, аккошлар?

Әллә ничек үтте яшылек,
Соң очрашты язышлар.
Хушланырга безгә
Иртәрәк бит әле,
Иртәрәк бит әле, аккошлар!

Не зима ль у нас впереди?
Уж тень ночей все длинней.
И поляну роса
Серебрит все бедей,
Прощальный слышен крик лебедей.

Юность вся прошла в суете...
Как поздно нас жизнь свела!
Лебедей я стал звать:
– Рано вам улетать!..
Растаял клин в дали без следа.

Балкый гына баштадык кук,
Инде ерак алкышлар,
Китәсез дәмени,
Китәсез дәмени,
Китәсез дәмени, аккошлар?

Не вчера ль наш сад был в цвету
И звонко пел соловей?..
Не вернешь светлых дней,
Уплывают они,
Как стая белых птиц – лебедей.



37. Раисодия для двух фортепиано

Р. Белялов

The musical score is for a piece titled 'Raissodiya' for two pianos. It is composed by R. Belyayev. The score is written for two staves, labeled I and II. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 5/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece is characterized by complex rhythmic patterns and a melodic line in the right hand of both staves.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The first four systems are grand staves, each consisting of a treble and bass clef staff. The last two systems are single staves, each marked with a '1' in the left margin. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines.

System 1: Treble and bass clef. Treble staff has a long note followed by a melodic line. Bass staff has a long note followed by a melodic line.

System 2: Treble and bass clef. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a melodic line.

System 3: Treble and bass clef. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a melodic line.

System 4: Treble and bass clef. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a melodic line.

System 5: Single staff with a '1' in the left margin. Treble clef. The staff contains a melodic line with arpeggios.

System 6: Single staff with a '1' in the left margin. Treble clef. The staff contains a melodic line with arpeggios.

The image displays a musical score for two piano parts, labeled I and II. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Part I is divided into two systems. The first system for Part I begins with a treble staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The second system for Part I features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active accompaniment, including a dynamic marking of *f* (forte). Part II also consists of two systems. The first system for Part II has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment, marked with *f*. The second system for Part II shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment, also marked with *f*. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, clefs, time signatures, dynamics (*f*, *p*), and tempo markings (*a tempo*, *rit.*).

38. Утро в Стамбуле

Р. КАЛИМУЛЛИН

Rubato

The image shows the first system of the piano part of the score for 'L'Espresso' by Debussy. The music is written for piano and features a complex, flowing melody with many triplets and sixteenth notes. The dynamics range from *pp* to *mf*. The tempo is marked 'Poco più mosso' and 'A tempo'. The score is in 4/4 time.

39. Мөхәммәдиядән (Из Мухаммадии)

из фортепианного цикла «Борынғы халык моннары»
(«Старинные народные мелодии»)

Andantino con moto

Ш. Шарифуллин

w p

УКАЗАТЕЛЬ НОТНОГО ПРИЛОЖЕНИЯ

Номер при- ложе- ния	Название произведения	Номер страницы нотного
1	«Сак-Сок баете»	381
2	«Бак яратам торле койлар уйнаргы» (наигрыш думбры)	388
3	«Тәфтиләгу» (татарская народная песня). Обработка для фортепиано А. Ключарева	388
4	«Энисэ» (такмак). Обработка для голоса с фортепиано М. Музафорова	389
5	«Галиябану» (татарская народная песня). Обработка для голоса с фортепиано М. Музафорова	390
6	«Галиябану» (татарская народная песня). Обработка для фортепиано А. Ключарева	391
7	«Таң атканда» (татарская народная песня). Обработка для фортепиано Р. Яхина	391
8	«Ай, былбытым» (татарская народная песня). Обработка для скрипки и фортепиано М. Яруллина	393
9	Р. Ахмеров, слова Дурджиды. «Баклу» («Колыбельная»)	394
10	С. Сайдашев, слова народные. Песни «Салкын чышма» («Холодный родник») из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)	396

Номер произведения	Название произведения	Номер страницы публикации
11	<i>С. Сайдашев</i> , слова К. Тинчурина. Песня Булата «Дусларым» («Друзья мои») из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)	398
12	<i>С. Сайдашев</i> , слова К. Тинчурина. Песня Майсары «Чыбылдыгың чыт-чуар...» («Пестрый полотно твой...») из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)	399
13	<i>С. Сайдашев</i> , слова К. Тинчурина. Песня Булата «Кара урман» («Темный лес») из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)	401
14	<i>С. Сайдашев</i> , слова К. Тинчурина. «Качкыннар җыры» («Песни беглецов») из музыкальной драмы «Зәңгәр шәл» («Голубая шаль»)	402
15	<i>С. Сайдашев</i> , слова Т. Гиззата. Первая ария Гулькүм из музыкальной драмы «Наемщик»	405
16	<i>С. Сайдашев</i> , слова А. Ерикеева. «Бабисара»	407
17	<i>С. Сайдашев</i> , слова Т. Гиззата. Песня «Әдәм инсез» («Море Ядран») из музыкальной драмы «Чын мәхәббәт» («Настоящая любовь»)	409
18	<i>С. Сайдашев</i> , слова Г. Насретдинова. «Безнең дәү әми» («Наша бабушка»)	412
19	<i>С. Гайяши</i> , слова Т. Гиззата. «Кәккүк» («Кукушка»). Обработка для солиста и хора А. Ключарева	414
20	<i>М. Музафаров</i> , слова М. Джалиля. «Жиләк җыйганда» («По ягоды»)	420
21	<i>А. Ключарев</i> , слова М. Хусайна. «Идел дулкыннары» («Волжские волны»)	423
22	<i>А. Ключарев</i> , слова М. Садри. «Яз җыры» («Весенняя песня»)	426
23	<i>А. Ключарев</i> . Песня гребца (из фортепианного цикла «Родные картины») (фрагмент)	429
24	<i>Дж. Файли</i> , слова Т. Гиззата. «Башмагың» («Песенка о башмачках») (из музыкальной комедии «Башмагың»)	430

Номер произведения	Название произведения	Номер страницы пучковой
25	Дж. Файли, слова Т. Гиззата. <i>Күллетте Зин Гафурова</i> из музыкальной комедии «Башимагым»	431
26	Дж. Файли, слова Х. Тактиша. <i>«Урман кызы»</i> («Лесная девушка»)	433
27	Ф. Ируллин. <i>Финальное адажио</i> из балета «Шурале»	435
28	Н. Жиганов. Ария Джалиля <i>«Сау бул, Казан!»</i> («Прощай, Казань!») из оперы «Жалило» («Джалиль»)	436
29	Н. Жиганов. Ария Хаят <i>«Юллар, киллар...»</i> («Дороги, дороги...») из оперы «Жалило» («Джалиль»)	438
30	Р. Яхин. Эпизод Финала Концерта для фортепиано с оркестром (татарская народная песня <i>«Галиябану»</i>). Облегченное переложение для фортепиано в 4 руки	439
31	Р. Яхин. <i>«Музыкальный момент»</i> из фортепианного цикла «Жәйге кичлә» («Летние вечера»)	441
32	Р. Яхин. <i>«Ноктюрн»</i> из фортепианного цикла «Жәйге кичлә» («Летние вечера»)	442
33	Р. Яхин, слова Г. Насретдинова. <i>«Күзгемдә яз»</i> («В душе весна»)	443
34	А. Монасыпов, слова Г. Тукая. <i>«Күзгәтмакчы булсан халык күчеләрәң...»</i> («Если хочешь хитронуть душу народа...») из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэниэре» («В ритмах Тукая»)	446
35	А. Монасыпов, слова Г. Тукая. <i>«Туган авыл»</i> («Родная деревня») из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэниэре» («В ритмах Тукая»)	447
36	Ф. Ахметов, слова Р. Файзуллина. <i>«Ахкилар»</i> («Лебеди»)	449
37	Р. Белязов. <i>Ратсодия</i> для двух фортепиано	452
38	Р. Калимуллин. Фантазия для фортепиано <i>«Утро в Стамбуле»</i>	455
39	Ш. Шарифуллин. <i>«Мохаммадпәдә»</i> («Из Мухаммадина») из фортепианного цикла «Борынгы халык моңалары» («Старинные народные мелодии»)	456

УКАЗАТЕЛЬ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Номер при- мера	Наименование произведения	Номер страницы учебника
1	Японская традиционная инструментальная музыка гатаку	21
2	Китайская народная мелодия	22
3	Татарский народный свадебный напев (туй көе)	23
4	«Чебелдекләрем чуп-чуар...» (татарский народный свадебный плач)	23
5, 5а	«Тарәәнне ачып куеп...» (татарская народная песня)	25, 26
6, 6а	«Сания-ния» (татарская народная песня)	27
7, 7а	«Галиябану» (татарская народная песня)	28
8	«Сибелә чәчәк» (татарская народная песня)	29
9	«Яз да була...» (татарская народная песня)	29
10, 11	«Сак-Сов» (бант)	35
12	«Рус-француз сугышы бәете»	36
13	«Суга баткан Гайшә бәете»	39
14	«Карьят-батыр» (бант)	40
15	«Ата-ани үпкәсе» (мунаджат)	45
16	«Аяз жыллар» (мунаджат)	46
17	«Бадәвам» көе (книжный напев)	48
18	«Бакырган ытлыбы» көе (книжный напев)	49
19, 20	«Йосыф китлыбы» көе (книжный напев)	51

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы включивае
21, 22	«Мохаммадия» көе (книжный напев)	52
23	«Фатыха» (народная речитация суры Корана)	55
24, 24а	«Туган тел» (татарский народный напев, стихи Г. Тукая)	57, 58
25	«Тәфтиләү» (татарский народный напев, стихи Г. Тукая)	60
26	«Үтә безнең гөмерләре» (такмак)	61
27	«Әһилә» (такмак)	62
28	«Әһисә» (такмак)	63
29	«Гөлжамал» (татарская народная песня)	71
30	«Кара урман» (татарская народная песня)	73
31	«Зиләйлүк» (татарская народная песня)	74
32	«Карлыгач кара» (татарская народная песня)	76
33	«Ай-ли, Жәмилә» (татарская народная песня)	81
34	«Нигә яки йөрәгем?» (татарская народная песня)	82
35	«Башмагым» (татарская народная песня)	83
36	«Жизнәкәй» (татарская народная песня)	84
37	«Салкын чини» (татарская народная песня)	86
38	«Бибкәй матур» (татарская народная песня)	88
39	«Арча» (татарская народная песня)	90
40	«Сандуточ сайрый» (татарская народная песня)	91
41	«Каз каниты» (татарская народная песня)	93
42	«Ай, былбылым» (татарская народная песня)	94
43	«Наласа» (наигрыш курая)	99
44	«Зиләйлүк» (татарская народная песня в исполнении на скрипке)	104
45	Туй көе (наигрыш скрипки)	104
46	Биво көе (наигрыш гармони)	107
47	«Баламшикин» (наигрыш гармони)	108
48	«Таң атканда» (татарская народная песня)	113
49	Ф. Яруллин, «Тавец девушек с платком» из балета «Шурале» (татарская народная песня «Тәфтиләү»)	115

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы в учебнике
50	<i>Н. Жиганов</i> . Тема Родины из оперы «Джалиль» (татарская народная песня «Зиләйтү») 116	
51	«Әдлү-бәдлү» (татарская народная колыбельная песня) 117	
52, 53	<i>Н. Жиганов</i> . Сюита на татарские темы (татарская народная песня «Кара урман») 119	
54	<i>С. Сайдашев</i> . Песня Батыржана с хором «Без тора- быз ыргән» из музыки к драме «Наемщик» 150	
55	<i>С. Сайдашев</i> . «Вальс» из музыки к драме «Наем- щик» 152	
56	<i>С. Сайдашев</i> . «Шарык бие» («Восточный танец») из музыки к драме «Тахир и Зухра» (основная тема) 155	
57	<i>С. Сайдашев</i> . «Марш Советской Армии» (основная тема) 156	
58	<i>С. Сайдашев</i> . «Марш Советской Армии» (тема средней части) 156	
59	<i>С. Габеев</i> . «Кыйгак-кыйгаю» для хора. Слова народные 164	
60	<i>С. Габеев</i> . «Вечерний азан – 1905 год». Для солис- та, хора и фортепиано. Слова Г. Тукая 165	
61	<i>М. Музафаров</i> . «Жиләк жыйганда» (вступление) 174	
62	<i>М. Музафаров</i> . Тема вступления из 1-й части Пер- вого концерта для скрипки с оркестром 175	
63	<i>М. Музафаров</i> . Главная тема из 1-й части Первого концерта для скрипки с оркестром 176	
64	<i>М. Музафаров</i> . Побочная тема из 1-й части Первого концерта для скрипки с оркестром 176	
65	<i>М. Музафаров</i> . Тема 2-й части Первого концерта для скрипки с оркестром 178	
65а	«Алсу» (татарская народная песня) 178	
66	<i>М. Музафаров</i> . Тема среднего раздела 2-й части Первого концерта для скрипки с оркестром. 178	

Номер произведения	Название произведения	Номер страницы в учебнике
67	<i>М. Музафаров</i> . Главная тема финала Первого концерта для скрипки с оркестром	179
67а	«Акыл шәл» (татарский народный инструментальный наигрыш)	179
68	<i>М. Музафаров</i> . Связующая тема финала Первого концерта для скрипки с оркестром	179
68а	«Безә уңган кыз кирәк» (татарский народный инструментальный наигрыш)	179
69	<i>М. Музафаров</i> . Побочная тема финала Первого концерта для скрипки с оркестром	179
70	<i>Дж. Файзи</i> . Ария Сарвар с хором девушек из I действия музыкальной комедии «Башмагым»	187
71	<i>Дж. Файзи</i> . Куплеты Джихан из I действия музыкальной комедии «Башмагым»	189
72	<i>Дж. Файзи</i> . Ариозо Галимжана из I действия музыкальной комедии «Башмагым»	191
73	<i>Дж. Файзи</i> . Куплеты Галимжана из из I действия музыкальной комедии «Башмагым»	191
74	<i>Дж. Файзи</i> . Дуэт Сарвар и Галимжана из II действия музыкальной комедии «Башмагым»	192
75	<i>Дж. Файзи</i> . Куплеты Карим-бая из II действия музыкальной комедии «Башмагым»	195
76	<i>Дж. Файзи</i> . Галоп из III действия музыкальной комедии «Башмагым»	198
77	<i>Дж. Файзи</i> . «Урмай кызы»	202
78	<i>А. Ключарев</i> . «Туған җирем – Татарстан»	209
79	<i>А. Ключарев</i> . «У старой мельницы» из фортепианного цикла «Родные картины»	210
80	<i>А. Ключарев</i> . «За рекой сенокос» из фортепианного цикла «Родные картины»	211

Номер произведения	Название произведения	Номер страницы в учебнике
81	<i>А. Ключарев</i> . «Тайны лесного озера» из фортепианного цикла «Родные картины»	212
82	<i>А. Ключарев</i> . «Рожь посвела» из фортепианного цикла «Родные картины»	212
83	<i>З. Хабибуллин</i> . Поэма для скрипки и фортепиано (основная тема)	219
84	<i>Ф. Яруллин</i> . «Выход Былыра» из балета «Шурале»	229
85	<i>Ф. Яруллин</i> . «Шурале просыпается» из балета «Шурале»	230
86	<i>Ф. Яруллин</i> . «Баллада Сююмбике» из балета «Шурале»	231
87	<i>Ф. Яруллин</i> . «Танец птиц и Сююмбике» из балета «Шурале»	232
88	<i>Н. Жиганов</i> . Лейттема Родины из оперы «Алтынчач»	251
89	<i>Н. Жиганов</i> . Плач Каракаш из Пролога оперы «Алтынчач» (лейттема Родины)	251
90	<i>Н. Жиганов</i> . Сцена ослепления Тугзак из Пролога оперы «Алтынчач» (лейттема Родины)	251
91	<i>Н. Жиганов</i> . Лейттема свободы народа из оперы «Алтынчач» (Пролог)	252
92	<i>Н. Жиганов</i> . Лейттема Хана из оперы «Алтынчач» (Пролог)	252
93	<i>Н. Жиганов</i> . Ария Алтынчач «Каратаунын итәгендә» из I действия оперы «Алтынчач»	253
94	<i>Н. Жиганов</i> . Ария Джика «Кара урман» из I действия оперы «Алтынчач»	254
95	<i>Н. Жиганов</i> . Лейттема свободы народа в сцене спасения Алтынчач (I действие)	254
96	<i>Н. Жиганов</i> . Песня Алтынчач «Оң, аккошым» из II действия оперы «Алтынчач» (лейттема волшебного лебедя)	256
96а	«Галиябану» (татарская народная песня)	256

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы ноткина
97	<i>Н. Жиганов.</i> Ария Тугзак «Идел-Чулман арасы» из II действия оперы «Алтынчач»	258
98	<i>Н. Жиганов.</i> Выход Кулупая из III действия оперы «Алтынчач» (лейттема вражеского письма)	261
99	<i>Н. Жиганов.</i> Блеск золотых перьев ослепляет воинов хана (из III действия оперы «Алтынчач», лейттема волшебного лебедя)	262
100	<i>Н. Жиганов.</i> Лейттема Джалыля из оперы «Джалыль»	268
101	<i>Н. Жиганов.</i> Ариозо Джалыля «Жырлап үттем данлы кереш кырып» из I-й картины оперы «Джалыль» (лейттема творчества)	268
102	<i>Н. Жиганов.</i> Дуэт Джалыля и Жены поэта из I-й картины оперы «Джалыль» (лейттема любви)	269
103	<i>Н. Жиганов.</i> Лейттема войны из оперы «Джалыль»	269
104	<i>Н. Жиганов.</i> «Лагерь» из 4-й картины оперы «Джалыль»	274
105	<i>Н. Жиганов.</i> Речитатив «Барып жатса эгәр бу ят хәбәр» из 4-й картины оперы «Джалыль»	276
106	<i>Н. Жиганов.</i> Ария Джалыля «Ышанма!» из 4-й картины оперы «Джалыль»	276
107	<i>Н. Жиганов.</i> Тема угнетенных из 5-й картины оперы «Джалыль»	278
108	<i>Н. Жиганов.</i> Ария Хаят «Юллар, юллар...» (заключительный раздел) из 5-й картины оперы «Джалыль»	279
109	<i>Н. Жиганов.</i> Основная тема I части Второй симфонии «Сабантуй» (фанфары)	285
110	<i>Н. Жиганов.</i> Вторая тема I части симфонии «Сабантуй» (переинтонированный народный напев «Сабан туге»)	286
111	<i>Н. Жиганов.</i> Тема среднего раздела I части симфонии «Сабантуй»	286
112	<i>Н. Жиганов.</i> Тема II части симфонии «Сабантуй»	287
113	<i>Н. Жиганов.</i> Тема III части симфонии «Сабантуй»	287

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы в учебнике
114	<i>Н. Жиганов.</i> Тема финала симфонии «Саблятуй» (народная песня «Яшьлек»)	288
115	<i>Р. Яхин.</i> Тема вступления I части Концерта для фортепиано с оркестром	296
116	<i>Р. Яхин.</i> Тема главной партии I части Концерта для фортепиано с оркестром	296
117	<i>Р. Яхин.</i> Тема побочной партии I части Концерта для фортепиано с оркестром	297
118	<i>Р. Яхин.</i> Тема вступления II части Концерта для фортепиано с оркестром	298
119	<i>Р. Яхин.</i> Основная тема II части Концерта для фортепиано с оркестром	298
120	<i>Р. Яхин.</i> Главная тема финала Концерта для фортепиано с оркестром	299
121	<i>Р. Яхин.</i> Побочная тема финала Концерта для фортепиано с оркестром (татарская народная песня «Тан атканда»)	300
122	<i>Р. Яхин.</i> I-я тема среднего эпизода финала Концерта для фортепиано с оркестром (татарская народная песня «Нижэке карт»)	300
123	<i>Р. Яхин.</i> «В деревне» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	302
124	<i>Р. Яхин.</i> «Колыбельная» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	302
125	<i>Р. Яхин.</i> «Песня» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	303
126	<i>Р. Яхин.</i> «Забавный танец» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	303
127	<i>Р. Яхин.</i> «Скерцино» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	304
128	<i>Р. Яхин.</i> «Родные поля» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	305
129	<i>Р. Яхин.</i> «Поэтическая картинка» (из фортепианного цикла «Летние вечера»)	306
130	<i>Р. Яхин.</i> «Рондо (На празднике)» (из фортепианного цикла «Летние вечера»). Главная тема	306

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы учебника
131	<i>Р. Яхин</i> . «Рондо (На празднике)» (из фортепианного цикла «Летние вечера»). Тема 1-го эпизода	307
132	<i>Р. Яхин</i> . «Рондо (На празднике)» (из фортепианного цикла «Летние вечера»). Тема 2-го эпизода	307
133	<i>А. Монастыров</i> . Вступление (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»)	317
134	<i>А. Монастыров</i> . Интонации народной песни «Пар ат» во Вступлении (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»)	317
135	<i>А. Монастыров</i> . «Туган жиремэ» (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»)	318
136	<i>А. Монастыров</i> . Интонации народной песни «Пар ат» в V части «Өзелгэн өмид» (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»)	323
137	<i>А. Монастыров</i> . «Өзелгэн өмид» (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»). Фрагмент с мелодией народной песни «Төфтиллэу»)	323
138	<i>А. Монастыров</i> . «Бу ямьсез болыт баштан китэр» (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»). Тема	326
139	<i>А. Монастыров</i> . «Бу ямьсез болыт баштан китэр» (из вокально-симфонической поэмы «Тукай аьэинэре»). Заключительная вариация	327
140	<i>Ф. Ахметов</i> . Тема главной партии 1-й части «Казанской симфонии»	332
141	<i>Ф. Ахметов</i> . Тема побочной партии 1-й части «Казанской симфонии»	333
142	<i>Ф. Ахметов</i> . Тема 2-й части «Казанской симфонии»	333
143	<i>Ф. Ахметов</i> . Интонации песни «Аккошлар» в кульминации 2-й части «Казанской симфонии»	334
144	<i>Ф. Ахметов</i> . Тема финала «Казанской симфонии» (татарский народный напев «Чабата»)	334
145	<i>Ф. Ахметов</i> . Начальный мотив главной партии 1-й части в финале «Казанской симфонии»	335
146	<i>Р. Еникеев</i> . Ариетта для ансамбля скрипачей и фортепиано	340

Номер при- мера	Название произведения	Номер страницы учебника
147	<i>М. Яруллин.</i> «Танец бабочек» (из «Детской сюиты» для симфонического оркестра)	345
148	<i>М. Яруллин.</i> «Ночной лес и шествие джиннов» (из «Детской сюиты» для симфонического оркестра)	346
149	<i>М. Яруллин.</i> «Светлая поляна» (из «Детской сюиты» для симфонического оркестра)	347
150	<i>М. Яруллин.</i> «Танец Шурале» (из «Детской сюиты» для симфонического оркестра)	347
151	<i>А. Монастыров.</i> Тема врага из Симфонии-поэмы «Муса Джадиль»	355
152	<i>Р. Беллюв.</i> Главная тема 1-й части Концерта-симфонии для скрипки с оркестром	356
153	<i>Ш. Шарифуллин.</i> «Легенда» для органа (тема коранической речитации)	358
154	<i>Ш. Шарифуллин.</i> «Легенда» для органа (кластеры)	359
155	<i>Р. Калимуллин.</i> «Риваят». Эпизод-притча (татарская народная песня «Ак калфак»)	367
156	<i>Р. Калимуллин.</i> Фантазия для органа «Забывтый кагаз» (intonation азина)	368
157	<i>М. Шамсутдинова.</i> «И, Адәм балалары» (хоровой эпизод)	370
158	<i>М. Шамсутдинова.</i> «И, Адәм балалары» (ритуальный танец)	371
159	<i>Р. Ахиярова.</i> Вокально-симфоническая поэма «Ак сөлге». IV часть	375
160	<i>Р. Ахиярова.</i> Симфоническая поэма памяти Г. Тукая «Монлы сазым»	376
160а	<i>Р. Ахиярова.</i> Симфоническая поэма памяти Г. Тукая «Монлы сазым» (татарская народная песня «Туган тел»)	377

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Название народного напева	Автор и название произведения, в котором используется народный напев
Агыйдел буйлары	<i>Дж. Файзи</i> . Музыкальная комедия «Башмагым» (куплеты Карим-бая)
Айыайлук	<i>С. Сайдашев</i> . Музыкальная драма «Зэнгәр шәл»
Ак калфак	<i>Р. Калимуллин</i> . «Риваят»
Алсу	<i>М. Музафаров</i> . Первый концерт для скрипки с оркестром. Часть II (напев перенотонирован)
Анам кабере хында	<i>Р. Еникеев</i> . Вторая соната для фортепиано
Арча	<i>Р. Белялов</i> . Концерт-каприччио для фортепиано с оркестром. <i>Н. Жиганов</i> . Сюита на татарские темы. Часть IV
Ат макамы	<i>Ш. Шарифуллин</i> . Концерт «Жыен»
Башмагым	<i>Дж. Файзи</i> . Музыкальная комедия «Башмагым» (Песенка о башмачках, Куплеты Галимджана, дуэты Сарвар и Галимджана из I и III дей- ствия и др.)
Бер алманы бишкә бүлсәк	<i>А. Ключарев</i> . «Волжская симфония». Часть III

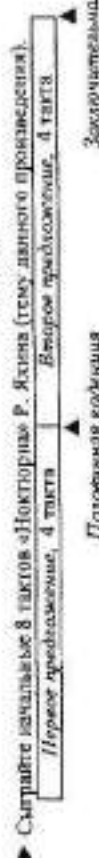
В таблицу включены (по алфавиту) народные песни и произведения татарских композиторов, о которых говорится в учебнике.

Название народного напева	Автор и название произведения, в котором используется народный напев
Галиябану	<i>Р. Яхин</i> . Концерт для фортепиано с оркестром. Часть III
Зилэйлук	<i>Н. Жиганов</i> . Оверта «Джалиль» (лейттема Родины)
Зонгөр шәл	<i>С. Сайдашев</i> . Музыкальная драма «Зонгөр шәл»
Ишкәкче карт	<i>Р. Яхин</i> . Концерт для фортепиано с оркестром. Часть III
Кара урман	<i>Н. Жиганов</i> . Сюита на татарские темы. Часть II
Карыт-батыр	<i>Ш. Шарифуллин</i> . Концерт «Жыен»
Кодаксыт Зариф	<i>Н. Жиганов</i> . Сюита на татарские темы. Часть III <i>Ш. Шарифуллин</i> . Концерт «Жыен»
Ком бураны	<i>А. Ключарев</i> . Татарская сюита для симфонического оркестра
Куянкай	<i>Ш. Шарифуллин</i> . Концерт «Жыен»
Мэрьям бәстә	<i>А. Ключарев</i> . «Волжская симфония». Часть I
Пар ат	<i>А. Монастыров</i> . Вокально-симфоническая поэма «Тукай аьэннәре» (Вступление, «Өзлән өмид»)
Райхан	<i>Н. Жиганов</i> . Сюита на татарские темы. Часть I
Сабан туг	<i>С. Сайдашев</i> . Музыкальная драма «Зонгөр шәл». <i>Н. Жиганов</i> . Вторая симфония «Сабантуй». Часть I (напев перелитонирован) <i>Ш. Шарифуллин</i> . Концерт «Жыен»
Салкын чышмә	<i>С. Сайдашев</i> . Музыкальная драма «Зонгөр шәл»
Су буйлап	<i>А. Ключарев</i> . Татарская сюита для симфонического оркестра (сквозная лейттема) <i>М. Шамсутдинова</i> . Вторая симфония «Ибн Фадлан»
Тан атканда	<i>Р. Яхин</i> . Концерт для фортепиано с оркестром. Часть III

Название народного напева	Автор и название произведения, в котором используется народный напев
Тәфтиләү	Ф. Яруллин. Балет «Шурале». Действие II (Танец девушек с платком) А. Монастыков. Вокально-симфоническая поэма «Тукай шәһитре» («Өзәлгән өмид») А. Ключарев «Песня гребца» из фортепианного цикла «Родные картины» (интонации напева)
Төймә	С. Сайдашев. Музыкальная драма «Зәңгәр шәл»
Түтүрүш	Ф. Яруллин. Балет «Шурале». Действие II
Туган тел	Р. Ахиярова. Симфоническая поэма памяти Г. Тукая «Мендә сазым» Н. Жиганов. «Симфонические песни». Часть VI Р. Казимухлин. Третий струнный квартет «Памяти Тукая»
Уфа-Чиләбе	Н. Жиганов. Сюита на татарские темы. Часть IV
Чабата	Ф. Ахметов. Симфония. Часть III
Яшьлек	Н. Жиганов. Вторая симфония «Сабантуй». Часть IV (напев переинтонирован)
Өллү-баллү	Р. Ахиярова. «Баллү»
Өпиптә	А. Леман. «Татарская рапсодия» для симфонического оркестра
Жигнәкәй	Р. Еникеев. Четыре басни по Крылову. «Стрекоза и муравей» Дж. Файзи. Музыкальная комедия «Башмагым» (Финальный хор из I действия, Ансамбль из II действия)
Наваларда йолдыз	С. Сайдашев. Музыкальная драма «Зәңгәр шәл»

ТАБЛИЦА МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ¹

Период



Тема названа в форме периода. Период делится на два предложения по четыре такта. Период из разных по масштабу предложений (по 4 или 8 тактов каждое) называется квадратным. Если предложения начинаются одинаковым мотивом (см. 1-й и 5-й такты), то это период повторного строения. Существует несколько разновидностей периода. Среди них, например, квадратный период (4 т. + 4 т. или 8 т. + 8 т.)

См.: Прокофьев С. Марш (начальные 8 тактов);

Свиданье С. Марш Советской Армии (начальные 16 тактов);

Жизнь Н. Ария Туттак «Идеи-Чулан» Араса (нотный пример № 97, 8 тактов)

Период с расширенным вторым предложением (второе предложение расширяется, например, за счет секвенции или прерванной коденции)

См.: Чайковский П. «Юнона» (из фортепианного цикла «Времена года», начальные 12 тактов);

Яхен Р. «Песня» (из фортепианного цикла «Летние вечера», резинное предложение)

Форма периода используется

• как форма самостоятельной песни

См.: Шопен Ф. Прелюдия ая мажор;

«Табилулу». Обработка для фортепиано А. Кличарева;

• как форма темы (или части темы) более крупной формы

См.: Моцарт В. Рондо аля вика (из Сонаты для фортепиано ая мажор);

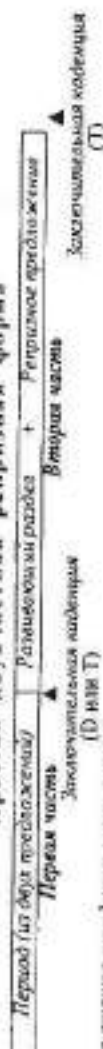
Свиданье С. «Восточный танец» (нотный пример № 56, начальные 16 тактов);

Яхен Р. «Рондо» («На празднике»)

¹ В таблице представлены типовые формы тональной профессиональной музыки классико-романтической традиции.

ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

Простая двухчастная репризная форма



Простая двухчастная форма используется:

- как форма тем более крупной формы;
- как форма самостоятельной песни

См.: Моцарт В. Соната для фортепиано. I часть (тома); Симфония № 40 соль-мажор. Финал (тома).

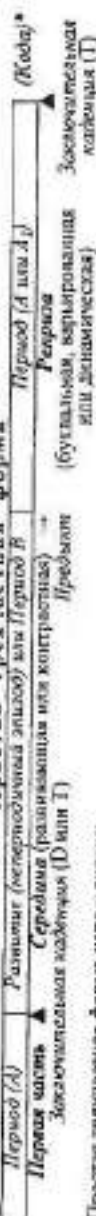
Простая двухчастная безрепризная форма



Связана с провозглашением, заключением песенную форму (по принципу кода в припеве). В татарской инструментальной музыке получила широкое распространение, так как родственна принципам стропных татарских народных песен (напрямом, АА + ВВ, зашея + припева). См.: Чалыков Н. «Шармашик» (из фортепианного цикла «Детский альбом»); Фолан Д. «Лесная девица»; Рудкин М. «Болотный».

Связана с провозглашением, заключением песенную форму (по принципу кода в припеве). В татарской инструментальной музыке получила широкое распространение, так как родственна принципам стропных татарских народных песен (напрямом, АА + ВВ, зашея + припева). См.: Чалыков Н. «Шармашик» (из фортепианного цикла «Детский альбом»); Фолан Д. «Лесная девица»; Рудкин М. «Болотный».

Простая трехчастная форма



Простая трехчастная форма используется:

- как форма самостоятельной песни

См. Мендельсон Ф. «Песня без слов» № 1 (ми-мажор), № 27 (ми-мажор, «Турецкий марш»); Ятан Р. «Юкатори», «Музыкальный момент»;

• как часть более крупной формы (напрямом, сложной, трехчастной)

См. Гроз Э. «Сказка» (известно в Грозь-аутоном).

* Здесь и далее знак указывает несобственно-репризный раздел формы.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

1. Сложная трехчастная форма с серединой-эпизодом

Основная тема (простая дву- или трехчастная форма) <i>A</i>	Развитие (непрерывный эпизод) или Новая тема + развитие <i>B → A</i>	Основная тема (простая дву- или трехчастная форма) <i>A</i>
--	---	--

Первая часть

Середина-эпизод

Ретриза

*(Кода)**

Основная тональность (Т) ▲ Новая тональность (S) → Основная тональность (Т) ▲
Заключительная кодация Предыкт Заключительная кодация

Сложная трехчастная форма с серединой-эпизодом используется:

- как форма медленной части сонатно-симфонического цикла
См.: Шопен Ф. Первый концерт для фортепиано с оркестром, II часть;
Музаффаров М. Первый концерт для скрипки с оркестром, II часть;
Якин Р. Концерт для фортепиано с оркестром, II часть;
- как форма самостоятельной пьесы
См.: Шопен Ф. Вальс до-диез минор;
Якин Р. Вальс-экспромт фа мажор.

СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

II. Сложная трехчастная форма с серединой-трио

Простая двух- или трехчастная форма	Простая двух- или трехчастная форма	Простая двух- или трехчастная форма
<i>Первая часть</i>	<i>Середина-трио</i>	<i>Реприза</i> (буквальная, часто da capo)
Основная тональность	Новая тональность	Основная тональность
(T)	(S)	(T)

Сложная трехчастная форма с серединой-трио используется:

- Как форма старинных танцев (менуэта, галота и др.), арий да саро, самостоятельных жанрово-характерных пьес

См.: Моцарт В. Симфония № 40 соч. минор, III часть – Менуэт;

Григ Э. «Сладкое шествие и Тролльхугене»;

Бетховен Р. Смертию (для фортепиано).

ФОРМА ВАРИАЦИЙ

Простая форма или период	Простая форма или период	Простая форма или период	Простая форма или период	Простая форма или период	и так далее
Тема	Вариация 1	Вариация 2	Вариация 3	Вариация 4	(Кода)

Существует несколько основных разновидностей формы вариаций, каждая из которых связана с определенным историческим стилем музыки. Все виды вариаций сохраняются в композиторской практике до настоящего времени.

- Барокко (XIII – последняя треть XVIII в.) – фигуративные вариации (на основе гармонической последовательности), вариации на основе ритмического (полифонического), на основе повторения формулы басового голоса)

См. Гиндель Г. Пасткаль из Сюиты для клавира соль минор;

Моисеянов А. «Бу выскел балет балет катар» из локально-симфонической поэмы «Туккай элленарте».

- Классицизм (последняя треть XVIII – начало XIX в.) – строгие фигуративные вариации (сохраняющие форму и основную интонационный строй темы)

См.: Моцарт Д. Соната для фортепиано ля мажор, 1 часть.

- Романтизм, музыка XX века – свободные вариации (допускающие значительные преобразования темы)

См.: Рахманинов С. Реландия на тему Паганини,

Шарфуллин III. Вариация на старинную татарскую тему (для органа);

Биссера Р. Вторая соната для фортепиано (памяти Х. Янишева).

В вариациях часто возникает форма второго ладно, как правило, трехчастная – одна или несколько из срединных вариаций пишется в другом ладу, образуя подобие павоно-контрастной срединки.

Форма вариаций используется:

- как форма самостоятельного произведения;
- как форма части цикла (симфонио-симфонического, сюитного).

ФОРМА РОНДО

Период или простая форма (A)	Развитие (непрерывный эпизод) или новая тема (B) или новая тема + развитие	Период (A)	Развитие или новая тема (C) или новая тема + развитие	Период или простая форма (A)	Коля*
---------------------------------------	---	---------------	--	---------------------------------------	-------

Рефрен
(главная тема)

1-й эпизод
(1-я побочная тема)

Рефрен
(главная тема)

2-й эпизод
(2-я побочная тема)

Рефрен
(главная тема)

Основная тональность
(T)

(D)

Новая тональность

Основная тональность

(T)

(S)

Новая тональность

(T)

Основная тональность

Форма рондо используется:

- как форма части сонатно-симфонического или сюитного цикла
См.: Гайде Я. Соната *ми минор* для фортепиано. Финал;
Жаковен Н. Вторая симфония «Саббатуду», II часть;
Яруллин М. «Танец бабочек» из «Детской сюиты»;
- как форма самостоятельной пьесы
См.: Моцарт В. Рондо *ми минор* для фортепиано;
Яхин Р. «Рондо» («На празднике»).

СОНАТНАЯ ФОРМА

Вступление*	Главная Секционная Побочная Застольная		РАЗВИТИЕ		Главная Секционная Побочная Застольная		Кода*
	партня	партня	(мелодия, тоническое притягательное и т.д.)	предмет→	партня	партня	
	T	→	D(III-IV)	↓	T	→	T

Экспозиция

Разработка

Реприза

Сонатная форма используется:

- как форма части (первого Allegro, финала) сонатно-симфонического цикла
См. Моцарт В. Симфония № 40, 1 часть, Финал;
Чайковский П. Первый концерт для фортепиано с оркестром, 1 часть;
Музофаров М. Первый концерт для скрипки с оркестром, 1 часть, Финал;
Азимов Ф. «Казанская симфония»;

• как форма самостоятельного произведения

- См.: Лист Ф. Симфоническая поэма «Прелюдия»;
Жизиня Н. Симфоническая поэма «Куртальба».

ФОРМА РОЦЦО-СОНАТЫ

Главная тема → 1-я побочная тема → Главная тема	2-я побочная тема или развитие или 2-я побочная тема + развитие →	Главная тема → 1-я побочная тема → Главная тема	Кода*
T → D (Плет.) → T	T	T	T

Экспозиция

Средний эпизод

Реприза

Форма роццо-сонаты используется

* как форма быстрого финала сонатно-симфонического цикла

См. Бетховен Л. Соната № 8 для фортепиано «Патетическая», Финал.

Шопен Р. Концерт для фортепиано с оркестром. Финал.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ

(Дополнительный материал)

Абдуллин Рашид Фарукович (1951–2004) – композитор, певец. Окончил в 1979 году Казанскую консерваторию по классу композиции Р. Н. Белялова. Руководил вокально-инструментальным ансамблем «Сайяр» (1970–1983). Автор множества популярных песен, среди которых «Ватаным» («Родина»), «Сагыму» («Тоскую по тебе»), «Тәсле жар» («Цветная песня») на стихи Р. Валеева, «Хәтер» («Память») на стихи Р. Файзуллина. Внес заметный вклад в развитие современной (эстрадной) обработки народных песен (песни «Ай, былбытым», «Су буйлап» и др.) и песен классиков национальной музыки (С. Сайдашева, М. Музафарова, Н. Жиганова, Дж. Файзи, З. Хабибуллина). Среди основных сочинений – Концерт для скрипки с оркестром (1981); музыка к спектаклям «Онытылмас бәт» («Незабываемая легенда») по пьесе И. Юзеева, «Бәйләнчәк» («Придира») и «Әниләр Һәм бәбиләр» («Матери и младенцы») по пьесам Т. Миннуллина; детский телевизионный мюзикл «Мырау батыр» («Мырау-храбрец») по сказке Н. Исанбета (1990).

Бакиров Эввер Зафарович (1920–2000) – композитор, педагог. Окончил в 1952 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Автор балета «Алтын тарау» («Золотой гребень», 1957), который получил широкую известность во второй редакции под названием «Су апасы» («Видянка», 1971). Этот балет, написанный по мотивам сказки Г. Тукая, с яркими сказочно-фантастическими сценами, много лет был в репертуаре Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля, а также был показан во время гастролей театра

в Архангельске, Волгограде, Тамбове, Ульяновске, Ярославле. Среди сочинений композитора – музыкальная комедия «Тальян монь» («Мелодия тальянки», 1962), симфоническая увертюра «КамАЗ» (1974), сюиты из музыки балета «Су анасы» (1975, 1976), множество песен, в том числе «Барысыда күнелдә» («Я все помню») на стихи С. Хакима, «Әйткән идең» («Ты говорил мне») на стихи Х. Туфана, «Кемгә сөйдим серларемне?» («Кому раскрыть свои секреты?») на стихи Ф. Карима.

Батыр-Булгари (Батыр-Болгари, до 1988 г. – Батыркаева) Луиза Миннигалеевна (р. 1953) – композитор. Окончила в 1979 году Казанскую консерваторию по классу композиции Ю. В. Виноградова. С 1981 по 1993 год работала музыкальным редактором Татарского книжного издательства. Основные жанры творчества: песни, музыки для театральных спектаклей, инструментальные и хоровые сочинения для детей и юношества. Среди получивших известность произведений – мюзиклы «Әйлә барыйк» («Девушки-красавицы») и «Әх, машина, машина» (1990) по пьесам Р. Валеева, музыка к сказочным спектаклям «Сихерле урман» («Заколдованный лес», 1991) по пьесе Р. Минигалима, «Бардым күлгә, салдым кармак» («Закинул удочку в Чертовое озеро», 1996) по пьесе Р. Курбана, Концерт для фортепиано с оркестром («Юношеский», 1985), песни «Су буеннан әңкәй кайтып килә» («Песня о матери») и «Кайту» («Возвращение») на стихи М. Гасимова, «Син бит татар кешесе» («О мой татарский народ») на стихи Г. Рахима и др., детские пьесы для фортепиано, скрипки.

Валиуллин (Вәлиуллин) Аллагнар Гарифуллович (1924–1972) – композитор, педагог. Окончил в 1952 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана.

Основные сочинения: опера «Язгы җилләр» («Весенние ветры», 1966) по одноименному роману К. Наджми (поставлена не была); Симфония (1956); программные симфонические поэмы «Мир победит войну» (1952), «Спасское восстание» (1958, вторая редакция – 1964) о восстании крестьян села Бездна Спасского уезда в 1861 году, «Яшьлек» («Юность», 1955, вторая редакция – 1967) по одноименной картине художника Л. Фаттахова, камерно-инструментальные произведения, песни, обработки народных песен.

Валиуллин (Вәлиуллин) Хуснулла Валиуллович (1914–1993) – композитор. Окончил в 1950 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана в числе первых выпускников. Работал заведующим музыкальной частью Татарского государственного академического театра им. Г. Камала, музыкальным редактором Татарского книжного издательства. В истории татарской музыки второй половины XX века заметными страницами были оперы «Саман» (1957, вторая редакция – 1977) и «Дим буенда» («На берегу Дёмы», 1965) на либретто Х. Вахита. Автор множества песен и романсов на стихи Г. Тукая, М. Джалиля, Н. Исабета, А. Ерикя, С. Хакима, Г. Зайнашевой; камерно-инструментальных произведений, вошедших в концертный и педагогический репертуар; кантаты «Туган як» («Родной край») на стихи Н. Арсланова.

Губайдуллин (Гобәйдуллин) Рашид Гумерович (1931–2001) – композитор. Окончил в 1954 году Ташкентскую консерваторию по классу виолончели и в 1967 году Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных). Жил и работал в Ташкенте, Москве, Уфе. В 1970–1976 годах – в Казани (художественный руководитель Государственного ансамбли песни и танца Республики Татарстан, заведующий кафедрой Казанского педагогического института). С 1976 года вновь в Москве. На сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля ставились балет «Кисекбан» («Отсеченная голова», 1958) по сатирической поэме Г. Тукая (либретто А. Файзи), опера «Джигангир» (либретто Х. Вахита, 1976). В соавторстве с Сарой Садыковой написаны музыкальные комедии «Махэббат җыры» («Песня любви», 1971) и «Кияүлар» («Женщины», 1972). В своих произведениях использовал различные мелодии тюркских народов: узбекские, казахские, башкирские, якутские.

Латыпов (Латыйпов) Масгут Галеевич (1913–1987) – композитор, военный дирижер, музыкальный просветитель. Окончил рабфак и Татарскую оперную студию при Московской консерватории, где учился композиции по классу Е. О. Мессерера и Г. И. Литинского. Первые сочинения появились еще в 1930-е годы: «Татарская сюита» и марш «Красная Татария» для духового оркестра, романсы, массовые песни, обработки татар-

ских народных песен, незавершенная опера «Сафа» (либретто А. Файзи). Ветеран Великой Отечественной войны. Руководитель дивизионного духового оркестра, затем Ансамбля песни и пляски Казанского, Приволжского, Восточно-Сибирского военных округов. С 1954 года работал в Казани, вел активную организаторскую, просветительскую деятельность в области профессионального и самодеятельного музыкального искусства. Среди сочинений – кантаты на стихи М. Хуснина, Н. Исанбета и др., хоровые циклы, сюиты и марши для духового оркестра; камерно-инструментальные произведения, множество песен и романсов.

Л е м а н Альберт Семенович (1915–1998) – композитор, педагог, пианист. Окончил в 1940 году Ленинградскую консерваторию по классу композиции М. Ф. Гнесина, а также по классу специального фортепиано. В Казани жил и работал с 1942 по 1970 год. Внес большой вклад в развитие татарской профессиональной музыки, в воспитание татарских композиторов. В 1945–1970 годах преподавал в Казанской консерватории. Среди учеников – композиторы Ф. Ахметов, А. Валиуллин, Х. Валиуллин, Р. Белялов, Р. Еникеев, А. Луппов, А. Монасылов, И. Шамсутдинов, И. Якубов, М. Яруллин и другие; пианистка Э. Ахметова.

В казанский период творчества композитора были написаны произведения, основывающиеся на татарском интонационном материале. Среди сочинений, созданных в Казани, *«Татарская рапсодия»* для симфонического оркестра (1955), концерты для скрипки с оркестром (1950, 1960), оратория «Ленин» (1960), камерно-инструментальные, вокальные и хоровые произведения.

С 1970 года композитор жил в Москве. В 1970–1997 годах – заведующий кафедрой композиции Московской консерватории. Автор симфоний, ораторий, инструментальных концертов, вокальных и хоровых циклов.

М у л ю к о в (М о л е к о в) Бату Гатаулович (1928–1999) – композитор, педагог, хоровой дирижер. Родился в Узбекистане, детские и юношеские годы провел в Оренбурге. По совету С. Сайдашева приехал учиться в Казань. Окончил в 1957 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Руководил школьными хоровыми коллективами, в 1970–1996 годах преподавал в Казанском университете культуры и искусства. Среди основных сочинений – опера «Кара йезлар» («Черноплодные», 1981;

на русском языке известны как «Кара за любовь»; либретто Г. Рахима по повести М. Гафури «Кара йөзләр»; оратории «Казань» (1977), «Тукай» (1985), «Гасырлар ыам минутлар» («Века и минуты», 1987); кантаты «Татарстан» (1967), «Времена года» (1967), «Ульянов-Ленин в Казани» (1977); Концерт для голоса с оркестром (1978); увертюра «Праздник в Челнах» для симфонического оркестра (1977); сюиты для духового оркестра, для оркестра народных инструментов; песни и романсы; музыка к драматическим спектаклям.

Садыкова (Садыйкова) Сара Гарифовна (1906–1986) – певица, актриса, композитор. Сара Садыкова не была профессиональным композитором, однако ее песенное творчество быстро завоевало любовь татарской слушательской аудитории благодаря красивым, выразительным мелодиям. Певица начала сочинять песни еще в 1930-е годы, но активно стала заниматься композиторским творчеством с 1960-х годов. Она является автором многих популярных песен, а также музыкальных комедий «Мәхәббәт жыры» («Песнь любви», 1971) и «Кияүләр» («Женщины», 1972) (обе – совместно с Рашидом Губайдуллиним).

Тимербулатов Шамиль Харисович (р. 1950) – композитор. Окончил в 1977 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. Б. Луппова. Среди сочинений – Симфония (1976), Концертино для фортепиано с оркестром (1973), Концерт для балета с оркестром народных инструментов (1977), Соната для фортепиано (1978), Детский вокальный цикл на стихи Р. Файзуллина (1978), камерно-инструментальные произведения, песни.

Хамиди (Хамиди) Латиф Абдулхаевич (1906–1983) – композитор, педагог, дирижер. Родился в деревне Бувари Кайбицкого района Татарстана, детство провел вместе со своей семьей в Узбекистане. Юношеские сочинения Хамиди «Беренче вальс» («Первый вальс»), марш «Күңелле ләйләр» («Веселая молодежь»), а также стихи и рассказы, опубликованные в журнале «Балалар юлдашы», были широко известны среди татарского населения Ташкента. В 1922–1925 годах учился в Казанском музыкальном училище по классу виолончели. В эти же годы сочинил ставшие популярными у татарских слушателей песню «Ятим бала» («Сиротка») на соб-

ственные стихи, пьесы «Авыл моншары» («Деревенские мотивы») и «Ирекде танбур» («Свободный танбур»¹) для фортепиано, «Караван» для ансамбля народных инструментов.

В 1925–1932 годах – вновь в Ташкенте. С 1932 года работал в Казахстане. Автор сольных и хоровых песен на стихи Г. Тукая, М. Джалиля, многие из которых адресованы детям; автор предисловия и редактор сборника «Пятьдесят песен казахстанских татар», составленного А. Затаевичем (1933). С 1936 года обучался в Татарской оперной студии при Московской консерватории в классе Г. И. Литинского. В 1940 году вернулся в Казахстан, где работал до конца своей жизни. Один из основоположников современной казахской профессиональной музыки. Среди его сочинений – одна из самых популярных казахских опер «Абай» (1944, совместно с А. Жубановым); первый в казахской музыке вальс – «Казах вальсы» («Казахский вальс»), получивший известность и в Татарстане; учебник «Школа игры на домбре» (совместно с Б. Гизатовым).

Хайрутдинова (Хәйретдинова) Луиза Ахметовна (р. 1948) – композитор. Училась в Казанской консерватории по классу композиции А. С. Лемана, окончила Уфимский институт искусств по классу композиции З. Г. Исмагилова. Детская опера «Мәкерле пәси» («Коварная кошка», 1973, либретто З. Маликова по мотивам сказки Х. Такташа) много лет была в репертуаре Татарского государственного академического театра оперы и балета им. М. Джалиля. Среди других сочинений – концерты для виолончели с оркестром (1969, 1979), камерно-инструментальные произведения, песни, обработки народных песен, музыка к спектаклям.

Шамсутдинов (Шәмсетдинов) Исмаил Гайнутдинович (1910–1982) – композитор, звукорежиссер. Заниматься композицией начал в 1936 году в Казанском музыкальном училище под руководством Ю. В. Виноградова. Участник Великой Отечественной войны. Окончил в 1952 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Автор множества песен, обработок народных песен, хоровых, камерно-инструментальных произведений, многие из которых адресованы юным музыкантам.

¹ Танбур – традиционный ударный инструмент (см. с. 102).

Шарафеев (Шарафиев) Анвар Замилович (р. 1935) – композитор. Окончил в 1966 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Среди сочинений – симфоническая поэма «Дороги» (1966), камерно-инструментальные произведения, песни.

Шарифуллин (Шәрифүллин) Фарид Камильевич (р. 1953) – композитор. Окончил Казанскую консерваторию в 1977 г. по классу балалайки С. М. Хабибуллина, в 1981 г. по классу композиции А. Б. Луппова. Среди сочинений – Концерт для балалайки с симфоническим оркестром (1981, 2-я ред. – 2001), концертная пьеса для балалайки «Шәл бәйләдем» («Шаль вязали», 1997), симфоническая поэма «Су арасы» («Водяная», 1986), музыкально-хореографическая композиция «Нардуган» (1993), камерно-инструментальные произведения, романсы и песни.

Якупов Ильдус Давлетович (р. 1935) – композитор. Окончил в 1964 году Казанскую консерваторию по классу композиции А. С. Лемана. Среди сочинений – детская опера «Джельсонино в стране лжецов» (1976) по сказке Дж. Родари, балеты «Вий» (1972, по повести Н. Гоголя), «Оловянный солдатик и балерина» (1976, по сказке Г. Х. Андерсена), «Гибель Атлантиды» (1977, по фантастической повести А. Беллева). Песни, камерно-инструментальные произведения. Музыкально-театральные произведения композитора не ставились. Сочинения для детей используются в педагогическом репертуаре.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>ТАТАРСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ДӘУЛӘТ ГИМНЫ</i>	
<i>ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИМН РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН.</i>	6
 Часть первая	
ТАТАРСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА	7
 ОСОБЕННОСТИ ТАТАРСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ.	8
Традиционное искусство в современном мире.....	8
Краткие исторические сведения о татарской традиционной музыке.....	11
Музыкальный фольклор и его изучение.....	17
<i>Что такое фольклор (17). Как изучают фольклор (19).</i>	
Особенности татарских народных мелодий.....	20
<i>Пентатоника (20). Ангелитонные попевки (23). Распев слогов. Мелодический орнамент (25).</i>	
СТИХИ НАРАСПЕВ	33
Банты (Бәстләр)	33
<i>Сак-Сок (34). Рус-француз сугышы бәете (36). Суга баткан Гайнә бәете» (38). Карыйт-батыр (40).</i>	
Мундҗаты (Мөһәҗәтләр)	42
<i>Ата-ана үткәсе (43). Аяз җилләр (45).</i>	
Книжные напевы (Китап көйләре)	47
<i>Бәдәвам (48). Бакырган китабы (49). Йосыф китабы (50). Мөхәммәдия (52). Чтение Корана (54).</i>	

Народные напевы со стихами Габдуллы Тукая.....	56
<i>Туган тел (57). Тәфтиләү (59).</i>	
Такмаки (Такмаклар).....	61
<i>Әтигә (62). Әнисә (63).</i>	
ПЕСНИ.....	66
Протяжные песни (Озын көйләр).....	69
<i>Гөлҗәмал (70). Кара урман (72). Зиләйгүк (74).</i> <i>Карлыгач кара (76).</i>	
Короткие песни (Кыска көйләр).....	80
<i>Ай-ли, Жәмилә (81). Нигә миңа йорғем (82). Баишмагым (83).</i> <i>Жизгәкәй (84).</i>	
«Смешанные» песни (Катлауды көйләр).....	85
<i>Салкын чиниә (86). Ыбыкәй матур (88).</i>	
Деревенские напевы (Авыл көйләре).....	89
<i>Арча (90). Сандугач сайрый (91).</i>	
Городские песни (Шәһәр көйләре).....	92
<i>Каз канаты (93). Ай, былбылым (94).</i>	
ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ.....	96
Старотрадиционные инструменты.....	97
<i>Кубыз (97). Курай (98). Думбра (100). Гусли (101). Танбур.</i> <i>Дәф. Гыйҗик. Сурнай (102).</i>	
Новотрадиционные инструменты.....	104
<i>Скрипка (104). Мандолина, гитара (106). Гармонь (107).</i>	
НАРОДНАЯ ПЕСНЯ	
В МУЗЫКЕ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.....	110
Обработка народной песни.....	110
<i>Әнисә (111). Гәлиҗбану (112). Тәфтиләү (113).</i> <i>Таң атканда (113). Ай, былбылым (114).</i>	
Цитирование народной песни.....	115
<i>Тәфтиләү (115). Зиләйгүк (116). Әлзү-бәлзү (117).</i>	
Сюжеты на народные темы.....	118
<i>Кара урман (118).</i>	

Часть вторая	
МУЗЫКА ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.....	121
ТАТАРСКАЯ МУЗЫКА НОВОГО ВРЕМЕНИ	
<i>(Краткий исторический очерк)</i>	122
Обновление татарской культуры в XIX веке	122
Татарская музыкальная культура в начале XX века.....	124
Национальная композиторская школа.....	128
САЛИХ САЙДАШЕВ.....	134
Жизнь и творчество.....	136
Музыкально-театральные сочинения.....	142
<i>Зәңгәр шәл (144). Наемщик (148).</i>	
Песни. Танцы. Марши.....	152
<i>Бибисара (153). Әдрәм дигез (153). Безнең дәү әли (154).</i>	
<i>Шәрык бикә(155). Марш Советской Армии (155).</i>	
СУЛТАН ГАБЯШИ.....	158
Жизнь и творчество.....	159
Камерно-инструментальные, музыкально-театральные,	
вокальные и хоровые сочинения.....	161
<i>Кәжүк (163). Кыргак-кыйгак (164). Кичке азан - 1905 ел (165).</i>	
МАНСУР МУЗАФАРОВ.....	167
Жизнь и творчество.....	168
Песни.....	172
<i>Жиләк жыйганда (173).</i>	
Первый концерт для скрипки с оркестром.....	174
ДЖАУДАТ ФАЙЗИ.....	181
Жизнь и творчество.....	182
Музыкальная комедия «Башмачки».....	185
Песни.....	201
<i>Урман кызы (201).</i>	
АЛЕКСАНДР КЛЮЧАРЕВ.....	203
Жизнь и творчество.....	204
Вокальные и камерно-инструментальные сочинения	209
Песни (209). Фортепианный цикл «Родные картины» (210).	

ЗАГИД ХАБИБУЛЛИН.....	214
Жизнь и творчество.....	215
Поэма для скрипки и фортепиано.....	218
ФАРИД ЯРУЛЛИН.....	221
Жизнь и творчество.....	222
Балет «Шурале».....	224
НАЗИБ ЖИГАНОВ.....	238
Жизнь и творчество.....	241
Опера «Алтынчач».....	248
Опера «Джалиль».....	264
Вторая симфония «Сабантуй».....	284
РУСТЕМ ЯХИН.....	290
Жизнь и творчество.....	291
Концерт для фортепиано с оркестром.....	295
Фортепианный цикл «Летние вечера».....	301
Романсы и песни.....	308
<i>Күземдә яз (309).</i>	
АЛМАЗ МОНАСЫПОВ.....	311
Жизнь и творчество.....	312
Вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая».....	316
ФАСИЛЬ АХМЕТОВ.....	329
Жизнь и творчество.....	329
«Казанская симфония».....	332
РЕНАТ ЕНИКЕЕВ.....	336
Жизнь и творчество.....	336
Камерно-инструментальные сочинения.....	338
<i>Ариетта для ансамбля скрипачей и фортепиано (340).</i>	
МИРСАИД ЯРУЛЛИН.....	341
Жизнь и творчество.....	341
«Детская сюита» для симфонического оркестра.....	344

РАФАЭЛЬ БЕЛЯЛОВ.....	349
Жизнь и творчество.....	349
Равсония для двух фортепиано и ударных.....	351
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТАТАРСКОЙ	
МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ	354
Стили композиторского письма XX века в татарской музыке,	354
<i>Двенадцатитоновая серия (355). Неоклассицизм (356). Сонорная музыка (358). Стилъ восточно-классической импровизации и минимализм (359).</i>	
Память культуры: современный диалог с традицией	361
<i>Творчество Шамиля Шарифуллина (362). Творчество Рашида Калимуллина (365). Творчество Масгуды Шамсутдиновой (369). Творчество Резеды Ахияровой (373)</i>	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	379
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....	381
Указатель нотного приложения	457
Указатель нотных примеров.....	460
Народные песни в произведениях татарских композиторов	469
Таблица музыкальных форм	472
Краткие сведения о творчестве композиторов	
(дополнительный материал)	480
Оглавление	487

ДУЛАТ-АЛЕЕВ
Вадим Робертович

ТАТАРСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УЧЕБНИК

*Для музыкальных училищ
и детских музыкальных школ*

Редакторы *В. А. Мисакина, Г. С. Степанова*
Корректор *Г. С. Степанова*
Художник *Г. Е. Трифонов*
Компьютерный набор и верстка – *В. Р. Дулат-Алеев, М. А. Андреева,*
С. С. Афонина

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 30,75. Усл. печ. л. 30,75. Уч.-изд. л. 25,31.
Тираж 2000 экз. (1-й завод 1–1000 экз.). Заказ 159-07.

Казанская государственная консерватория
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38
Отпечатано в ООО «Фоллиант»
420127 Казань, ул. Деметьева, 1а

