

УДК 7803+782/785

*В. Д. Булгаков***ХОРОВАЯ МУЗЫКА ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ:
ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ, ЖАНРОВЫЙ ОБЗОР, ПРОБЛЕМЫ РОСТА**

Статья посвящена развитию хоровой музыки в республике, где предпочтение было отдано песне, в том числе и хоровой, что соответствовало национальным традициям и ментальности татарского народа.

Ключевые слова: татарские композиторы, хоровая музыка, этапы развития, ментальность, песня, национальные традиции, жанры, обработки, хоровое письмо, проблемы.

*V. D. Bulgakov***CHORAL MUSIC OF TATAR COMPOSERS: STAGES OF DEVELOPMENT,
OVERVIEW OF THE GENRE, PROBLEMS OF GROWTH**

The article is devoted to development of choral music in the republic. The preference is given to the song, including the choral. This feature is consistent with national traditions and mentality of the Tatar people.

Keywords: Tatar composers, choral music, stages of development, mentality, song, national traditions, genres, processing, choral score, problems.

Хоровая музыка татарских композиторов прошла тот же исторический путь развития, что и советская музыкальная культура, связанная с практикой социалистического строительства в стране. Татарские композиторы смогли создать базу для дальнейшего развития хоровой музыки, которая отличается национальным своеобразием и ментальностью.

Одна из особенностей становления хоровой музыки татарских композиторов состоит в том, что она не имела в прошлом хоровых традиций. В музыкальной культуре татарского народа песня занимала особое место. Любовь к ней на протяжении веков народ сохранил до настоящего времени. Сольные традиции пения татарского народа, ее богатый мелодический потенциал дал возможность, после Октябрьского переворота 1917 г., обогатить ее за счет хорового звучания. Таким образом, с песенного творчества татарского народа непосредственно связано начало развития хоровой музыки в Татарстане.

В 1920–30-е гг. у истоков становления профессиональной музыки, в том числе и хоровой, стоял основатель татарской музыкаль-

ной культуры Салих Сайдашев (1900–1954). Он создал свой оригинальный музыкальный стиль, в котором сочетались народные песенные городские традиции (прежде сего казанских татар) с формами и жанрами европейской музыкальной культуры.

Руководя музыкальной частью в Татарском драматическом театре в 1920–30-е гг., композитор органично вводит в спектакль как художественный элемент хоровое звучание в виде хоровой песни (сольный запев и хоровой припев, диалог женских и мужских голосов) в пьесах Карима Тинчурина «Родина» («Соловей», «Алые цветы»), «Голубая шаль», хоровые песни гражданского звучания в пьесе Аделя Кутуя «Сизый голубь» («Марш комсомола»), Габдрахмана Минского «Шлем» («Песня красноармейцев»). Как писала музыковед Н. Шумская: «Именно театр стал колыбелью татарской хоровой песни» [2]. Песни С. Сайдашева, родившиеся в стенах татарского драматического театра, быстро распространялись по республике и жили самостоятельной жизнью.

Известно, что народная песня является творческой лабораторией формирования

композиторского стиля, индивидуального подчерка. Это относится и к татарским композиторам, стоящих у истоков формирования профессионализма музыкальной культуры Татарстана.

Первые творческие опыты композиторов Татарстана (С. Габяши, В. Виноградов, С. Сайдашев) были связаны с изучением, освоением и обработками народных песен. «Если через обработки татарских народных песен для голоса [...] прошли почти все татарские композиторы, то обработки народных песен для хора делали среди них лишь единицы», – писала Р. А. Исхакова-Вамба в книге «Фольклор и композитор» [9].

Создание классических образцов татарских народных песен для хора «а капелла» А. Ключаревым («Кара урман», «Салкын чишмэ», «Эллуки», «Агыдель») и М. Музафаровым («Сибэлэ чэчэк», «Зэнгэр шэл», «Зилэйлук», «Мэрфуга») имели принципиальное значение. Как писал Я. Гиршман: «Они показывали, что и в этой новой для татарской музыки области утверждаются классические принципы многоголосного письма» [1]. В обработках для хора «а капелла» композиторы оттачивали свое мастерство хорового голосоведения, а также служили трамплином к созданию более крупных вокально-инструментальных произведений.

В 1940–50-е годы наблюдается подъем хоровой культуры в Татарстане в целом. Хоровые коллективы, ансамбли песни и танца возникали буквально везде: на фабриках и заводах, в сельских клубах и Домах культуры, что стимулировало композиторов к созданию новых песен.

Творческие успехи татарской авторской песни, в том числе и хоровой, в данный период связаны с композиторами-песенниками А. Ключаревым, М. Музафаровым, З. Хабибуллиным, Д. Файзи. Композиторов привлекало песенное творчество, один из самых доступных видов музыкального искусства,

тесно соприкасающийся с богатой народно-песенной культурой. Композиторы получили возможность в более доступной форме для татарского народа – песне – выразить наиболее важные стороны жизни, откликнуться на важные вопросы.

Нет сомнения, что на развитие татарской авторской хоровой песни повлияли песенные традиции русского народа, учеба композиторов-песенников в Московской консерватории, а также советская массовая песня, которая повсеместно звучала в стране. Следует отметить наиболее известные хоровые песни А. Ключарева («Татарстан – родина моя», «Волжские волны», «Весенняя песня», «Новая Казань», «Мулланур Вахитов» и др.), З. Хабибуллина («Извилистый ручеек», «Бавлинцы», «Хатынь» и др.), Н. Жиганова («Народу русскому привет» и др.), А. Бакирова («Молодежная» и др.), С. Сайдашева («Песня о Советской армии» и др.), М. Музафарова («Песня нефтяников» и др.), Д. Файзи («Комсомолка Гульсара» и др.).

Разнообразная тематика татарской хоровой песни способствовала ее популярности среди большого количества хоровых самодеятельных коллективов. Нужно подчеркнуть, что именно песни народные и авторские, в том числе и хоровые, составили основу репертуара хоровых коллективов художественной самодеятельности Татарстана, а также Государственного ансамбля песни и танца республики.

Расцвет советской массовой хоровой песни в данный период послужил мостом для создания татарскими композиторами крупных хоровых инструментальных произведений. К ним относится хоровая кантата, которая отвечала идеологическим воззрениям того времени своим пафосом, в связи с чем активно сочинялась татарскими композиторами М. Латыповым, М. Юдиным, Р. Яхиным, М. Музафаровым, И. Шамсутдиновым и др. Кантаты, как и песни, под-

питывали творческое начало композиторов республики. Нужно признать, что хоровая партитура многих кантат в приемах голосоведения, тембрах, красок, мелодического начала, владения формой, симфонического развития была бедна. Это отмечала и музыковед Р. А. Исхакова-Вамба в своей статье «Татарская кантата и оратория» [7]. К тому же, хоровые кантаты были исполнены учебными хорами только однажды, так как не могли заменить стабильный профессиональный хоровой коллектив, которого, к тому времени, не было в Татарии. Тем не менее, это был первый шаг в освоении нового для композиторов республики жанра кантаты и представлял собой положительный исторический и творческий опыт для всей музыкальной культуры Татарстана.

Что касается оперно-хорового жанра, то его развитие было связано с рождением оперного искусства в республике в 1930-е годы. Велико было внимание Союза композиторов Татарии и администрации республики на рост этого сложного жанра. За период с 1925 по 1981 гг. было создано 20 опер. Особенно плодотворно в оперном жанре работал Н. Жиганов. В своих героико-исторических операх «Алтынчэч» (1941), «Туляк и Суслу» (1945), «Джалиль» (1957) он отталкивался от традиций русской оперно-хоровой классики, где особое внимание уделялось раскрытию образа народа. Нужно сказать, что оперно-хоровой жанр в республике не получил широкого распространения в связи с мало укомплектованными любительскими хорами, отсутствием профессиональной академической капеллы и симфонического оркестра. К тому же, как отмечала корреспондент М. Черкашина в статье «Проблемы Казанского оперного»: «мала хоровая группа в театре [...], мало профессионален хор» [4].

Период 1960–70-х гг. характеризуется постановкой проблем, накопившихся в хоровой музыке татарских композиторов. Этому спо-

собствовал юбилейный пленум Союза композиторов Татарии, состоявшийся в Казани 27 октября – 1 ноября 1964 г. В концертах Пленума прозвучала вокально-симфоническая поэма на стихи М. Джалиля «Соловей и родник» М. Яруллина и хоровая поэма Ф. Ахметова «Песня родника» на стихи М. Джалиля. При обсуждении итогов пленума композиторы указали на неудовлетворительность данных произведений («не достает внутренней конфликтности, контрастности, активного развития»), а также слабое исполнение учебным хором консерватории (рук. С. А. Казачков, хормейстер А. Х. Абдуллин) этих сочинений, плохим произношением татарского языка в пении. Художественный руководитель Ансамбля песни и танца Ж. К. Айдаров подчеркнул, что «молодые композиторы плохо знают хоровое письмо. Не учитывают возможности человеческого голоса. Я бы посоветовал им изучить хоровое наследие, как Запада, так и русских классиков» [10]. Серьезное обвинение композиторов в незнании хорового письма послужило сигналом к дискуссии, где был поставлен вопрос об освоении хоровой музыки композиторами республики. Поднимались такие вопросы, как нехватка хорового репертуара для функционирования коллективов, отсутствие достаточного количества самостоятельных академических хоров, отсутствие у композиторов важнейшего, ведущего жанра хорового письма «а капелла», отсутствие профессионального академического хора и симфонического оркестра в Татарии. Освоение хорового письма композиторами, а также многоголосия в целом – это одна из кардинальных проблем общего роста татарской профессиональной музыкальной культуры, – подчеркнули в заключение дискуссии участники пленума.

Нужно признать, что все, что было написано для хора татарскими композиторами, было плохо освоено исполнителями. «Мы так рьяно упрекаем наших композито-

ров в сложности и неудобноисполняемости письма, что выработали у них своеобразную «хоробязнь», – писал профессор С. А. Казачков [3]. Специфика учебных хоров, которые исполняли большинство хоровых сочинений композиторов (проблемы малого состава, качество голосов, интонирования, трудоемкость репетиций), мешала систематическому обновлению хорового репертуара и быстрому его освоению.

Накопившиеся проблемы хоровой музыки нельзя было решить в одночасье. Тем не менее организация симфонического оркестра в 1967 г. явилась мощным стимулом активизации творчества татарских композиторов, в том числе и в хоровой музыке крупной формы. Ораториальный жанр обогатился двумя произведениями: М. Яруллина «Человек» (1970) и Б. Мулюкова «Казань» (1972). По приемам хорового письма и гармонического языка оратории были далеки от совершенства, – отмечала музыковед Р. А. Исхакова-Вамба [7], подтвердив тезис о том, что проблема освоения хорового письма оставалась актуальной для татарских композиторов.

Значительный интерес к хоровой музыке проявил Ш. Шарифуллин. Создав «Деревенские напевы» и хоровую сюиту на темы трудовых песен татар-кряшен «Желтые соловьи», Ш. Шарифуллин продолжил дело композиторов-фольклористов старшего поколения А. Ключарева, М. Музафарова. Нужно сказать, что Ш. Шарифуллин хорошо владел голосоведением при написании хоровых сочинений.

В 1980–90-е годы наметилось дальнейшее развитие хоровой музыки татарских композиторов. Ее характерными чертами являлись:

– международные фестивали современной музыки, регулярно проводимые в Казани (1992, 1993, 1996), где звучала хоровая музыка татарских композиторов;

– пополнение ораториального жанра за счет официальных дат, юбилеев композиторов и видных деятелей культуры (Оратория Б. Мулюкова «Тукай» (1985), «Века и минуты» (1988), Оратория-балет Ш. Шарифуллина «Песнь о цветке» (1987), Р. Зарипова «В Объятиях природы» (1989);

– расширение художественно-тематического и жанрового диапазона татарской хоровой музыки за счет радикального обновления полифонического письма и проработанности хорового голосоведения (Ш. Шарифуллин «Була бер кон», М. Шамсутдинова «Бэйрэм буген», Р. Калимуллин «Эльвидаг»);

– повышенное внимание к национальной культуре и изучение композиторами древних архаических пластов народного эпоса, баитов, мунаджатов, книжных распевов (хоровой концерт Ш. Шарифуллина «Мунаджат», духовный концерт М. Шамсутдиновой «Дети Адама» на тексты из Корана и торы, хоровая поэма Р. Калимуллина «Казанни сагынганда»). Как писал музыковед В. Р. Дулат-Алеев: «Неслучаен большой успех именно национальных композиторов, в произведениях которых читаются в первую очередь символические формы ТНК (текст национальной культуры), а не авторская индивидуальность» [6].

Таким образом, не имея в прошлом хоровых традиций, хоровая музыка татарских композиторов за 80 лет своего развития прошла путь от сочинения авторской хоровой песни и классических обработок татарских народных песен для хора «а капелла», до крупных вокально-инструментальных жанров (кантата, оратория, концерт, поэма, сюита). Удельный вес хоровой музыки татарских композиторов был невелик. При всем многообразии освоенных хоровых жанров татарские композиторы отдавали предпочтение песне, в том числе и хоровой, что соответствовало национальным традициям и ментальности татарского народа.

Литература

1. Гиршман Я. М. Пути развития татарской советской музыки // Музыкальная культура Советской Татарии. – Казань, 1959. – С. 12.
2. Шумская Н. Александр Ключарев. – М., 1962. – С. 17.
3. Казачков С. Самое главное // Советская музыка. – 1963. – № 9. – С. 34.
4. Черкашина М. Проблемы Казанского оперного // Советская музыка. – 1968. – № 8. – С. 54.
5. Сайдашева З. Татарская советская песня: Исследования. – Казань, 1984. – 216 с.
6. Дулат-Алеев В. Р. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке / Казанская гос. консерватория. – Казань, 1999. – С. 228.
7. Исакова-Вамба Р. А. Татарская кантата и оратория // Музыка и педагогика: сб. ст., посвященный 125-летию КГПУ и 40-летию музыкального факультета / Казанский гос. пед. ун-т. – Казань, 2000. – С. 110–118.
8. Заппарова А. И. Жанры татарской хоровой музыки // Музыка и педагогика: сб. ст., посвященный 125-летию КГПУ и 40-летию музыкального факультета / Казанский гос. пед. ун-т. – Казань, 2000. – С. 105–110.
9. Исакова-Вамба Р. А. Фольклор и композитор. – Казань, 2006. – С. 44.
10. ЦГА РТ, ф. 7057, оп. 2, арх. – № 53, л. 167.