

Р. М. ШАРИПОВА

*Набережночелнинский государственный
педагогический институт***ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО С. ГАБЯШИ И С. САЙДАШЕВА**

УДК 78.071.1: 781.6.083

Султан Габяши (1891 – 1941) и Салих Сайдашев (1900 – 1954) – два композитора, стоящие у истоков татарского хорового исполнительства, и первые авторы произведений для хора. Анализ хорового творчества авторов в их сопоставлении даёт возможность выявить стилевые черты татарской хоровой музыки в период её профессионального становления в 20-е годы и далее, в последующие десятилетия.

Хоровые сочинения обоих композиторов сохранились далеко не полностью. Нотный текст нескольких произведений С. Габяши имеется в двух его рукописных тетрадах, хранящихся в архиве ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. Рукописи многих других произведений были утрачены, в том числе и хор «Хан кызлары» (из пьесы «Таһир-Зөһрә»), о которой сам композитор писал как об известном по всей России¹. При жизни Габяши вплоть до настоящего времени его музыкальные произведения почти не издавались. По-иному сложилась судьба творческого наследия С. Сайдашева, притом, что большинство и его произведений безвозвратно утрачены. Но опубликованные отрывки из музыки к драматическим спектаклям дают достаточно полное представление о характерных особенностях музыкального языка композитора, в том числе на примерах хоровых номеров.

Известно, что Габяши и Сайдашев были современниками, в 20-е годы работали в одном городе, для одного театра (ныне Татарского государственного академического театра им. Г. Камала), знали и слышали музыку друг друга. По всей видимости, их не связывали узы дружбы, об этом ничего не сказано в мемуарной литературе. Каждый из них по-своему осознавал собственный творческий путь, по которому представлял себе развитие профессиональной татарской музыки в будущем. О самостоятельности творческих поисков Габяши и Сайдашева свидетельствуют не только высказываемые ими взгляды на страницах периодической печати, но и музыкальный язык их произведений в совокупности всех слагаемых – мелодии, гармонии, метроритмики, фактуры, формы.

В списке сочинений *Султана Габяши* хоровые произведения занимают важное место², среди них – хоры на народные слова, на стихи Г. Тукая и других татарских поэтов, сочинённые, в основном, в 1923-1925-х годах, а также шестнадцать обработок татарских народных песен для хора, сделанных в те же годы³. Габяши был прекрасным знатоком татарского музыкального фольклора, с детства он слышал народ-

ные напевы. В 1910-1920-х годах композитор создаёт сборник «Милли моңнар. Төрөк-татар көйләре» («Национальные мелодии. Тюркско-татарские песни»)⁴. Народные мелодии были записаны им самостоятельно, то есть самостоятельно нотированы, что можно расценивать как один из начальных опытов татарской музыкальной этнографии. Мелодии для хоровых обработок Габяши взял, в основном, из указанного сборника. Они были «на слуху» у широких слоёв татарского городского общества. В первые десятилетия XX века они уже звучали и с концертной эстрады в виде сольного исполнения с аккомпанементом, а также в инструментальных обработках. Именно этот популярный материал Габяши не побоялся отобрать для создания первых образцов хорового многоголосия в татарской музыке. В самом сборнике «Милли моңнар» ряд песен (в количественном отношении их меньшинство), например, «Әнте һэйрер рәхимин» (№ 1), «Дәмэй» (№ 5), «Аппагым икән лә...» (№ 10), «Баламишкин» (№ 11), «Пороховой Фатих» (№ 12), «Бай баласы» (№ 16) и другие даны с фортепианным сопровождением⁵.

Для самого Габяши в создании хоровых обработок татарских народных песен очень пригодился опыт их первых гармонизаций, сделанных для сборника «Милли моңнар». При анализе рукописных тетрадей композитора нетрудно обнаружить общую тенденцию 1910-20-х годов (также и последующих десятилетий) к многоголосному «оформлению» народных напевов. И все-таки хоровые обработки представляют собой следующий шаг в развитии композиторского мышления Габяши.

Приём сочетания развитой вокальной мелодии и хорового сопровождения аккордового склада использовался Габяши весьма разнообразно в обработках татарских народных песен. Для каждой народной мелодии композитор находит всевозможные нюансы в развитии общей композиции, исходя из особенностей жанра песни. Так, например, в байтах выстраивались целые сюжеты, куплеты многократно повторялись. Создавая хор на основе байта «Сак-Сок», Габяши, в соответствии с жанром, несколько раз повторяет напев. Верхний голос ведёт неизменно основную мелодическую линию, остальные – гармонический фон. Как и в хоре «Салкын чышмә», голоса хорового гармонического сопровождения мелодии байта полностью (или с незначительными нюансами) совпадают с фортепианной партией. Композитор понимает, что повто-

рение мелодии требует обновления. Это и происходит за счёт некоторого изменения инструментально-хоровой фактуры: варьируется аккордика (зачастую это квинтовые созвучия), порой мелодия песни переносится в нижний регистр фортепиано, иногда композитор оставляет только напев баита и фортепианное сопровождение, удаляя хоровую фактуру. Таким образом, выстраивается развёрнутая композиция.

Примером внимательного отношения Габяши к жанру народной песни в поисках соответствующих средств хорового письма может служить обработка народной песни «Зэйнәбем». Учитывая особенности мелодики жанра скорой песни, композитор создаёт общую хоровую фактуру в ритмическом рисунке напева – по принципу силлабического контрапункта. Плотная аккордовая фактура (пяти- и даже шестиголосная) сохраняется от начала до конца произведения, в припеве используется приём дублировок мелодии песни отдельными голосами. Соблюдается при этом и полное соответствие инструментальных и хоровых голосов.

В 20-е годы Габяши работал хормейстером в целом ряде хоровых коллективов Казани, создал объединённый студенческий хор, который исполнял хоровые произведения композитора. Известный татарский писатель Ф. Амирхан, свидетель тех событий, писал: «Габяши сделал для этого хора многоголосные аранжировки татарских напевов с такой тонкостью и изяществом, что мы их слушали с огромным удовольствием и истинным наслаждением»⁶.

Параллельно с хоровыми обработками народных песен в творчестве Габяши продолжалась работа над созданием собственных хоровых произведений. Но хоровая партия была в них уже не одnogолосной, а многоголосной. Первый из них – «Кыйгак-кыйгак» (слова народные)⁷. Названное произведение – это хор а сарпелла; возможно, у композитора и был замысел создания хора с сопровождением, но он его не реализовал, хотя хоровая фактура носит явные признаки разделения на мелодию (первые сопрано) и хоровое сопровождение (басы, тенора, альты, вторые сопрано). Об этом хоре Габяши писал в письме к В. И. Виноградову: «Я первый выступил с многоголосным хором ещё в 1923 году, о чём имелись в своё время рецензии и местные отзывы в печати»⁸. Имеются воспоминания участника коллектива, исполнявшего хор «Кыйгак-кыйгак», известного татарского артиста Г. Минского, в те годы студента Казанского театрального техникума. Отмечая бурные аплодисменты слушателей, он не без юмора пишет о том, как хор «...успешно изображал уток. Это можно было заметить и по выражению лица Габяши-абзы. Такой успех, разумеется, был очень приятен и для нас»⁹. Другие хоровые произведения Габяши создавал в обычной для себя фактуре хора с фортепиано. Таков хор «Тургай» (он же «Сакчыллар» – «Охранники», 1925). Мелодия звучит вначале в сопровождении инструмента, затем на фоне хора и фортепиано с характерным для Габяши совмещением голосов и тембров.

Особое место в ряду других хоровых сочинений композитора, созданных в 1920-е годы, занимает хоровой цикл «Две эпохи», состоящий из двух частей: I ч. – «Кичке азан – 1905 ел» («Вечерний азан – 1905 год»), II ч. «Тимерчеләр – 1925 ел» («Кузнецы – 1925 год»). Первый хор написан на слова Г. Тукая, стихотворение которого было создано по мотивам стихов английского поэта Т. Мура «Вечерний звон». Для Габяши обращение к поэзии Тукая и к образу вечерней молитвы было связано не просто с прошедшим временем, но и с мыслями о родных краях. Композитор воспроизводит звучание тэгъбира – молитвы муэдзина в партии тенора, проходящей на фоне пяти-шестиголосного хора. Ладовой основой хора является диатоника, хотя и с преобладанием бесполутоновых оборотов, что практически подтверждает мысли Габяши о возможном выходе татарской музыки за пределы пятиступенности. Данное произведение отличается от других не только сюжетом и наличием религиозного мотива, но и характером фактуры. Следует указать на довольно развёрнутое (по сравнению с остальными хорами) фортепианное вступление, названное Габяши интродукцией. Уже в этом вступлении определяется мелодизированный тип фактуры с интонационно развитыми голосами. Мелодически распетые голоса с собственными (то есть не совпадающими по вертикали) ритмическими рисунками составляют главную особенность этого хорового произведения. Верхний голос (первое сопрано) может восприниматься как ведущий, но и остальные четыре голоса также выразительны и певучи. Здесь нет присущего другим хорам Габяши аккордового склада («сопровождения»), хотя действует тот же приём дублировок хоровых голосов в партии фортепиано. Такая развитая хоровая фактура требовала её тщательной проработки для того, чтобы голоса не «расползались» по горизонтали. Видимо, хор, для которого предназначалось это произведение, был подготовлен к его разучиванию, что свидетельствует о высоком исполнительском уровне хорового коллектива. Данный хор является одним из лучших произведений Габяши, но именно это сочинение вызвало резкую критику в адрес композитора, обвинявшегося в пристрастиях к старине. Хор «Кичке азан», как и другие хоровые произведения композитора, на долгие десятилетия был исключён из концертных программ хоровых коллективов. Лишь в конце 1950-х годов он вошёл в репертуар Татарского государственного Ансамбля песни и танца, зазвучал со сцены и в записи по радио. По существу, этот хор стал единственным произведением Габяши, доставшимся в наследство будущим поколениям.

Творчество *Салиха Сайдашева* изучено многосторонне: рассмотрены жанры его сочинений, музыкальный язык композитора. В исследовательской литературе встречаются упоминания о хоровых песнях, входящих в число созданных им музыкальных номеров к спектаклям, но хоровые сочинения С. Сайдашева ещё не становились предметом отдельного изучения.

Хоровое творчество композитора можно подразделить на три составные части: хоровые номера из музыки к спектаклям, гимнические хоры (официально-праздничного предназначения), детские хоры. В количественном отношении преобладают хоровые номера из театральной музыки, которая была основной сферой его творчества. Обосновавшись с 1922 года в Казани, Сайдашев стал активно и плодотворно работать в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала в качестве заведующего музыкальной частью и дирижёра. Эта вторая должность давала ему возможность непосредственно участвовать в действии, вести спектакль. Дирижёрская работа во многом способствовала решению конкретных задач в сочинении музыкальных номеров, так как композитор сам руководил исполнителями – оркестром, солистами, хором (притом, что и солистами, и хористами были актёры драматического театра). Для театра, в котором работал Сайдашев, его творчество стало важнейшим составным компонентом спектаклей; музыка композитора привлекала широкую публику своей красотой и национальным колоритом. Как пишут последователи творчества С. Сайдашева, его песни, арии, хоры, танцы, прозвучав в театральных постановках, тут же начинали жить собственной жизнью: звучать в концертах, по радио, в быту.

Уже в первые годы композиторской деятельности сложился музыкальный стиль Сайдашева. Создавая музыку для татарских исполнителей и татарских слушателей, композитор хорошо осознавал своё предназначение как национального композитора. Эта музыка должна была быть понятной народу и принята им как своя культура. Задача осложнялась тем, что Сайдашев лишь изредка обращался к фольклорным источникам, считая, что для нового искусства, каковому принадлежал татарский театр в 1920-е годы, нужна и новая музыка. Но в отличие от Габяши, который в поисках национально-характерного многоголосия обосновал его закономерности путём ограничений (так называемая «гармония на пяти звуках»), Сайдашев обратился к опыту мировой музыкальной классики – европейской и русской, находя в ней то, что могло пригодиться ему в создании профессионального татарского музыкального искусства. Для Сайдашева выражением национального колорита стала мелодия; он сочинил много прекрасных татарских мелодий, которые были подхвачены народом и признаны им в одном ряду с классическими народными напевами.

В списке театрально-музыкальных сочинений композитора¹⁰ есть подразделение на жанры: музыкальная комедия, музыка к спектаклю, музыкальная драма. Такая дифференциация обусловлена, прежде всего, количеством звучащей в спектакле музыки. Практически в каждой постановке предусматривалось хоровое пение. Это были или отдельно написанные хоры или песни с сольным запевом и хоровым припевом. Примерами таких сольно-хоровых песен являются две песни Батыржана из музыкальной драмы «Наёмщик» (1928).

В этих песнях, как и в других, им подобных, хор выступает в роли сочувствующего думам и настроениям действующего лица. В первой из названных песен «Без торабыз иртэн» («Мы встаём утром») композитор, подчёркивая единство чувств Батыржана и окружающих его крестьян, создаёт интересные приёмы хоровой поддержки реплик героя. Окончания двух начальных предложений первого куплета песни (чётко выстроенная квадратная форма), исполняемой Батыржаном, подхватываются хором. В хоровом четырёхголосии находит воспроизведение та же гармоническая схема, что и в инструментальном сопровождении (Т, DD, D), но без точного фактурного повторения. При этом композитор не боится использовать аккорды с вводными тонами в сопровождении ангемитонной мелодии, что подтверждает умение Сайдашева органично сочетать ладово окрашенную мелодику и функциональную гармонию. Наряду с развитым четырёхголосием Сайдашев использовал в хоровых эпизодах спектаклей и монодийную хоровую фактуру, например, в Песне косарей из музыкальной драмы «Ил» («Родина») (1929). Сайдашевские хоры гимнического характера предназначались уже не для исполнения в спектаклях драматического театра, а для профессиональных хоровых коллективов. То есть сочинение таких хоров было для композитора следующей ступенью в овладении техникой хорового письма. В каждом из гимнических хоров Сайдашев старался использовать разные приёмы хорового исполнительства.

Целый ряд сольно-хоровых песен С. Сайдашев создал для детских хоровых коллективов. Этот хоровой репертуар следует расценивать как важнейший вклад татарского композитора-классика в дело приобщения молодого поколения к национальной музыкальной культуре. Кроме обязательной в годы советской власти идеологической тематики (песни о Ленине, партии, мире на земле, пионерах и т. п.), Сайдашев создал в этой области творчества целый ряд сольно-хоровых миниатюр-зарисовок светлого детского восприятия окружающего мира. Среди них «Ямле жэй!» («Здравствуй, лето!»), «Зэнгэр күл» («Голубое озеро»), «Бал корты» («Пчёлка»), «Яшь туристлар жыры» («Песня юных туристов»), «Чияләр чәчәк атсын» («Вишни, яблони цветут»). Большинство из них построено по схеме: сольный запев, хоровой (двухголосный) припев, в ряде песен и запев – двухголосный. Для молодых исполнителей и слушателей предназначен и «Укучылар вальсы» («Школьный вальс»), входящий в число известных вальсов композитора. В этой сольно-хоровой песне присутствует характерный ритмический рисунок сайдашевских вальсов с продлённой сильной долей, в припеве – отклонение в тональность субдоминанты и терцово-секстовое двухголосие. Введение новых музыкальных средств в привычную ладово-интонационную сферу способствовало расширению сферы бытования национальной музыки и приобщению к ней молодого поколения.

Подведём некоторые итоги. Султан Габяши и Салих Сайдашев – две значительные фигуры в истории

татарской профессиональной музыки. Оба стояли у истоков национального музыкального искусства как композиторы, к именам которых добавлялся почётный эпитет – *первый*. Их усилиями в татарской музыке происходило становление жанров, отождествлявшихся с понятием профессионализма, – жанров театральной музыки, включавших в свой состав и хоровую музыку. Общим для обоих композиторов была задача, по-своему решённая каждым, – переход от монодии татарских песен к многоголосной фактуре в её певческом и инструментальном выражении. В сфере хоровой (совместно исполняемой) музыки это проявлялось особенно отчётливо для самих исполнителей и слушательских масс – в переходе от унисонного пения (такие хоры также создавали оба композитора) к разноголосию (многоголосию), требующему от участников усилий в создании чистого, стройного, ритмически темброво и фонически согласованного пения, аналогов которому ранее в татарской музыке не было¹¹.

Как Габяши, так и Сайдашеву в создании хорового многоголосия помогала непосредственная работа с хоровыми исполнителями – студентами учебных заведений, театральными актёрами. Оба композитора могли на практике услышать и осознать плоды своего труда. Общим было и бережное отношение к татарскому мелосу, стремление быть композиторами, принятыми своим народом. Но именно здесь и кроются те существенные различия, которые проявились как в творчестве, так и в судьбах обоих композиторов. Габяши с самого начала занял позицию сугубо национальной окрашенности музыки, которую он понимал как национальную замкнутость, своего рода самодостаточность. У Сайдашева не было определённых предустановок в творчестве. Он

прекрасно знал многие образцы мировой классики и органично использовал этот опыт в создании первых татарских музыкальных произведений. Композитор сумел выстроить музыкальный процесс в соотношении яркой национальной мелодики, которая заиграла новыми красками, в естественной связи с тональной гармонией. В его творчестве сложился жанр *сольно-хоровой песни* с фактурой разного склада – гармонической (преобладающей) и мелодизированной (с элементами классической полифонии – имитациями на пентатонной основе).

Разной была и степень природной одарённости композиторов, что проявилось в том наследии, которое они оставили, в том числе в хоровой музыке. Хоры Габяши в настоящее время известны лишь узкому кругу специалистов. После отъезда Габяши из Казани в начале 1930-х годов его хоровая музыка перестала исполняться. И только в 1950-е годы вновь зазвучал хор «Кичке азан», напомнивший татарскому народу о его авторе.

Хоровая музыка Сайдашева широко звучала при жизни композитора, а также в последующие десятилетия. В полной мере это относится и к хорам как составной части музыки к спектаклям, оставшимся в репертуаре татарских театров до нашего времени. Но как бы то ни было, хоровое творчество Султана Габяши и Салиха Сайдашева явилось основой для дальнейшего развития татарской хоровой музыки. Именно их опыт послужил образцом для татарских композиторов старшего поколения, многие из которых были в дружбе с Габяши и Сайдашевым, знали их произведения как участники-исполнители. Хоровое творчество татарских композиторов, младших современников Габяши и Сайдашева, следует расценивать как следующий этап в развитии татарской хоровой культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Султан Габяши: материалы и исследования / сост. Г. Б. Губайдуллина. – Казань, 2000. – С. 39.

² Список опубликован в сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 229-230.

³ В ответах на вопросы анкеты журанала «Яналиф» Габяши с сожалением упоминает о подготовленном им к публикации в Татиздате, но так и неизданном, несмотря на запросы школ и клубов, сборнике «Десять обработок татарских народных песен для хора» (Султан Габяши. Указ соч., с. 65).

⁴ Материалы этого сборника сохранились среди рукописей Габяши. В 2002 году сборник, наконец, был опубликован в редакции Г. М. Макарова (Төрки-татар көйләре. – Казань: Магариф, 2002. – 205 с.). В сборник включены 120 песен в подлинной записи Габяши, а также в транскрипциях, предложенных Г. М. Макаровым.

⁵ О своеобразии татарской гармонии см.: Бражник Л. В. Пентакорды как явление модальной гармонии в произведениях

татарских композиторов. – Казань, 1992. – 46 с.

⁶ Цит. по сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 10.

⁷ Пентатонное многоголосие этого хора рассмотрено в статье Л. Бражник «Феномен модального многоголосия в хоровых произведениях Султана Габяши» в сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 171 – 192.

⁸ Цит. по сб.: Султан Габяши. Указ соч., с. 116. В. И. Виноградов – один из соавторов С. Габяши в работе над операми «Сания» и «Эшче».

⁹ Цит. по сб.: Салих Сайдашев. Материалы и воспоминания. – Казань, 1970. – С. 77.

¹⁰ Опубликован в сб.: Век Салиха Сайдашева: межвуз. сб. – Казань, 2000. – С. 113-117.

¹¹ Многоголосие татар-кряшен ещё многие десятилетия XX века находилось на периферии татарской музыкальной культуры и не принималось во внимание её основоположниками.

Шарипова Розалия Мугтасимовна

старший преподаватель
кафедры социально-культурной деятельности
Набережночелнинского государственного
педагогического института

