

RU

## Хоровые произведения Шамиля Шарифуллина как импульс к развитию профессиональной хоровой музыки в Татарстане

Файзулаева М. П., Галиуллина Э. Ш.

**Аннотация.** В статье проанализирован путь создания уникальных хоровых сочинений талантливого татарского композитора XX столетия Шамиля Шарифуллина. Цель исследования - раскрыть особенности хорового творчества Шамиля Шарифуллина, послужившего толчком к развитию профессиональной хоровой музыки в Республике Татарстан. Авторы определили взаимоотношения композитора с национальным фольклором и методы взаимообогащения народной и профессиональной музыки в хоровом жанре Ш. Шарифуллина, что составляет научную новизну исследования. В результате доказано, что самобытные хоровые сочинения Ш. Шарифуллина открыли новые возможности развития татарского хорового искусства в будущем.

EN

## Choral Works by Shamil Sharifullin as an Impetus to the Development of Professional Choral Music in Tatarstan

Faizulaeva M. P., Galiullina E. S.

**Abstract.** The paper analyses the way of creating unique choral compositions by the talented Tatar composer of the XX century Shamil Sharifullin. The aim of the study is to shed light on the features of Shamil Sharifullin's choral creative work, which served as an impetus to the development of professional choral music in the Republic of Tatarstan. The authors have determined the relationship of the composer with national folklore and the methods of mutual enrichment of folk and professional music in the choral genre by Sh. Sharifullin, which accounts for the scientific novelty of the study. As a result, it has been proved that Sh. Sharifullin's original choral compositions opened up new opportunities for the development of Tatar choral art in the future.

### Введение

Шамиль Шарифуллин представляет собой ярчайшую фигуру в творческом поколении татарских композиторов-семидесятников. Его наследие богато разножанровыми сочинениями, он освоил фактически все жанры профессиональной музыки, кроме оперы.

В 2005 году за два года до кончины композитор был награждён Госпремией им. Г. Тукая за цикл концертных произведений.

У Ш. Шарифуллина были особые отношения с фольклором, включая также творчество и народов мира. Особо привлекали его древние, неизученные пласты татарского фольклора. За счёт освоения старинных образцов народного песенного искусства его самобытная музыка глубоко впитывала национальные мелодические корни родной культуры: «На мой вопрос: «Когда вас увлекло изучение народной музыки?» – композитор ответил: «Серьёзное внимание я обратил на фольклор в годы учёбы в Казанской государственной консерватории. Как-то приехав домой на зимние каникулы, я попросил свою бабушку Халилу Алимджановну Каримову, уроженку деревни Старая Кулатка Ульяновской области, спеть несколько мишарских старинных песен и записал их на магнитофон. Татары-мишари составляют одну из этнографических групп. Издавна живут они на правом берегу Волги, на территории Горьковской, Ульяновской, Волгоградской, Пензенской, Рязанской и других областей. Мишари сохранили богатую музыкальную поэтическую культуру, существенно отличающуюся от народного искусства казанских татар. Оригинальная ритмика и удивительно лаконичная форма напевов, необычность эмоционального колорита, наконец, собственно манера исполнения очень

заинтересовали меня своей новизной и острой самобытностью. После этого эмоционального шока у меня появилось желание отправиться за песнями на родину моей бабушки. Так, начиная с 1973 года я почти ежегодно выезжал в фольклорные экспедиции» (Файзулаева, 1979, с. 23). Эти поездки чрезвычайно обогатили композитора, напитали его новыми идеями и импульсами. Он записывал и расшифровывал народные напевы, а потом, чутко вслушиваясь в них, пытался воссоздать в собственных сочинениях их самобытный строй, творчески переосмысливал услышанное и переинтонировал его.

Но не сразу определились художественные приращения Ш. Шарифуллина. Вначале он прошёл общий для многих его сверстников начальный этап овладения ремеслом, увлечения современными средствами композиторской техники. Авангардную технику он использовал в своих ранних работах – в струнном квартете, в сонатах в симфонии и в Вариациях для органа на тему мунаджата. А увлечение народно-песенным языком ощущалось в его циклах для голоса и фортепиано вначале в шестичастном цикле, а затем в девятичастном цикле, где были обработаны мишарские крестьянские песни.

В ходе исследования решались следующие задачи: 1) проследить этапы создания уникальных хоровых сочинений Ш. Шарифуллина; 2) выявить стилиевые и жанровые черты хоровых произведений композитора.

В теоретическую базу исследования вошли работы, посвященные рассмотрению творческого пути выдающегося татарского композитора XX века Ш. Шарифуллина (Маклыгин, 2009; Титова, 2004; Файзулаева, 1979).

### Основная часть

В 1975 году появляется концерт Шамиля Шарифуллина для смешанного хора а капелла «Мунаджаты» – неисчерпаемый клад мыслей и оригинальных звуковых образов, мелодической красоты и ритмической пластики. В музыкальном фольклоре татар Среднего Поволжья и Приуралья наряду с такими жанрами, как озын кой (протяжная), кыска кой (скорая), бытует особый вид песенного творчества, связанный с традицией «книжного пения», – мунаджаты. Корень слова «нажа» – «беседа». Мунаджат в переводе означает «просьба, сетование, мольба». Это старинные народные песнопения, разнообразные по содержанию, стилистике и жанровым признакам.

Татарские музыканты с давних пор интересовались этим самобытным жанром. К 20-30-м годам XX века относятся отдельные записи мунаджатов, сделанные С. Габяши, М. Музафаровым, А. Ключарёвым, а позднее М. Нигметзяновым. Пример использования мелодико-ритмических средств мунаджатов в профессиональной музыке – вокально-символическая поэма «В ритмах Тукая» (текст Г. Тукая) А. Монасыпова, созданная в 1976 году.

Премьера хорового концерта «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина состоялась на XIV республиканском пленуме СК ТАССР и вызвала широкий общественный резонанс как одно из ярких событий национальной музыки 70-х годов.

Преломление мудрых, разнохарактерных мунаджатов, склонность к философскому обобщению народно-поэтических мотивов, оригинальная стилистика, основанная на древних интонациях и упругих ритмах исконных напевов, мастерство органичной и художественной индивидуальной разработки пентатонного мелоса – безусловные достоинства партитуры. Примечательно, что «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина открыли в национальном искусстве новый жанр хорового концерта. Несомненно, был творчески осмыслен и предшествующий профессиональный опыт татарской музыки (в первую очередь насыщенные симфонизмом хоровые сцены из опер Н. Жиганова, кантаты и оратории других авторов).

Для своего сочинения композитор отобрал лирико-драматические, философские по содержанию народные напевы (часть из них была записана в деревнях Новые Зимницы и Старая Кулатка Ульяновской области, некоторые запомнились автору с детства). Ш. Шарифуллина привлекали в них вполне современно звучащие мысли о добре и красоте человеческой души, многообразии мира и природы. Тексты и мунаджаты теснейшим образом связаны с эпической традицией, которая в татарском народном творчестве трансформировалась в книжное пение, так мыслит композитор. Именно здесь в эпической традиции мы находим ключ к драматургии концерта: первые три части – размышления о человеке, его жизни, его поступках, порой противоречивых. Примечательно в этом отношении содержание второго мунаджата, в основу которого положено стихотворение «Проявляет...», классика национальной поэзии Г. Тукая, подчеркнувшее гражданственный, публицистический обличительный пафос этой части.

В тексте четвёртой части – лирическом центре композиции – в иносказательной, символической форме выражена заветная мечта народа о счастье и светлом будущем. Резким переключением в драматическую сферу поражает следующий этап повествования. Насыщенная экспрессивными звуковыми эффектами, политональными наслоениями мелодических линий, «стонущими» интонациями скорбных песнопений-плачей, музыка оказывает необычайно сильное воздействие на слушателей. После трагической кульминации наступает тихое, печальное воспоминание о самом дорогом и сокровенном.

А финал вновь резко переключает драматургическое развитие. Композитор ещё раз обращается к поэтическим строкам Г. Тукая, теперь уже полным яркого оптимизма и философской мудрости: «Люби жизнь, люби народ, цени мир, в котором ты живёшь, будь чист душой и мыслями». Закономерная, проникнутая жизнелюбием разрешения образно-художественная концепция сочинения позволяет говорить о зрелости авторской мысли, серьёзном, продуманном воплощении избранной темы.

Художественные идеи концерта выражены прежде всего в тематизме, складывающемся на основе свободного переосмысления народных интонаций. Глубокое изучение особенностей фольклорного мелоса обеспечивает

композитору свободу в его разработке. В одних случаях он оставляет народный мотив в его первоизданном виде (скажем, в пятой части цитирует макам «В начале было слово», взятый из обрядового песнопения). В других эпизодах активно преобразует, трансформирует источник (например, во второй части), стремясь снять архаический налёт с напева, интонационно заостряя, ритмически активизируя его.

Слушая «Мунаджаты» Шамиля Шарифуллина, невольно оказываешься в плену их звучания; музыка властно ведёт за собой, увлекая богатством мелодических образов. На слух мелодическая ткань концерта будто соткана из непрерывно сменяющихся друг друга исконных напевов. На самом же деле ощущение бесконечности интонационного развёртывания создаётся при помощи множества вариантных обогащений музыкального материала. Автор лишь один раз показывает напев в подлинном виде, а далее свободно варьирует, мелодически и образно обогащает его, отнюдь не нарушая при этом специфику народного интонирования.

Яркий пример – четвёртая часть «Будет день», где лирический оживлённый мунаджат переосмысливается, драматизируется; композитор «ломает» темп, делая его вдвое медленнее. Народные темы излагаются здесь на фоне последовательно проводимых в различных хоровых партиях её мелодических вариантов, в целом образующих насыщенную многоэлементную фактуру. Таким образом, партитуры Шамиля Шарифуллина отличаются особой проработанностью голосоведения на основе искусно развитых приёмов полифонического письма. Так, в «Мунаджатах» композитор использует всевозможные имитационные переключки (1, 4 части), подголосочный склад в третьей части, контрапунктическое сочетание нескольких мелодий (4, 6, 7 части) концерта. Особенно колоритна многослойная фактура финала, где одновременно звучит едва ли не большинство основных тем сочинения: жизнеутверждающий напев седьмой части объединяется с начальной интонацией драматической пятой части на фоне народных попевок из первой и четвёртой частей. В этой связи необходимо подчеркнуть важную особенность, свидетельствующую о профессиональном мастерстве композитора. Отбирая материал для концерта, он вполне осознанно искал в разных напевах интонационные точки соприкосновения, творчески предвидя их органичный синтез в финале.

Полифоническое письмо чрезвычайно обогатило и хоровую фактуру концерта, изобилующую оригинальными находками, насыщенную красочными колористическими штрихами. Глубоко впечатляет стереофонический эффект в трагической пятой части, с её гулко разносящимися мелодическими линиями, «парящим» звучанием голосов. Вот как описывает композитор одну из увиденных им сцен, под впечатлением которой была написана им пятая часть концерта: «...в гулкой атмосфере мечети во время погребального ритуала старики непрерывно вполголоса напевают разные мотивы. При этом создаётся особый стереофонический эффект...» (Файзулаева, 1979, с. 25).

Через два года, в 1977 году, появляется второй хоровой концерт «Деревенские напевы» на народные тексты. Во втором хоровом концерте композитора заинтересовала область светской деревенской лирики. По собственному признанию, он стремился освободить народные напевы от архаизмов, усилить в них лирическое начало и придать им современные черты. Здесь открывалась возможность воссоздания в музыке тонких психологических зарисовок, почти акварельных набросков настроений, чувств. Своеобразна сюжетная программа цикла, развёртывающаяся на основе народных текстов лирическое повествование о двух героях. Соответственно сюжетной линии выстраивается музыкальная драматургия произведения. В первых двух частях даётся завязка действия; «в четвёртой – лирическом центре композиции – углубляются музыкальные характеристики “действующих лиц”. Третья и пятая части выполняют роль интермеццо, оттеняя драматизм последующих эпизодов. На основе самобытных такмаков композитор создаёт народно-жанровые сценки игр и плясок молодёжи. Шестая часть (“Горестный напев”) намечает драматический поворот событий к развязке – эпилогу цикла – расставанию влюблённых» (Титова, 2004).

Мелодической основой песен любви послужили народные песни татар-мишарей, записанные самим Ш. Шарифуллиным, а также напевы крещёных татар (одной из этнических групп), взятые композитором из первого сборника «Татарские народные песни» М. Нигметзянова. Развивая исконные народные мотивы, Шарифуллин усиливает их лирические черты, выделяя наиболее выразительные интонации, использует тонкую, изящную хоровую фактуру, красочные гармонические штрихи. И здесь автор демонстрирует уверенное владение полифоническим письмом. Осваивая богатейшие традиции старых мастеров, опираясь на татарских композиторов, в первую очередь Н. Жиганова, А. Ключарёва, А. Монасыпова, Ш. Шарифуллин неизменно стремится по-своему осмыслить наследие, смелее, шире внедрить полифоническую технику в разработку народно-песенного материала.

Пример контрапунктического мастерства автора – финал цикла, синтезирующий весь предшествующий материал. Здесь тот же драматургический приём, что и в «Мунаджатах», обобщение пережитых событий, воспоминания о прошлом, о любви – вечной и безграничной, как сама жизнь... Во втором концерте слух отмечает особую красоту гармонического строя, выразительность и свежесть красок. Композитор пользуется в основном пентатонной гармонией, естественно обусловленной ладовыми закономерностями национальной мелодики, выросшей на трёх, четырёх ангигетонных попевках.

Своеобразие гармонического языка Ш. Шарифуллина – и в преломлении личных приёмов народного исполнительства. Речь идёт об использовании так называемого гармошечно-аккордового склада. Имитируемый в хоре, этот своеобразный приём выполняет определённую драматургическую функцию. Часто он непосредственно связывается с образом гармониста, возлюбленного девушки, и сопутствует ему на протяжении цикла. В других же случаях «гармошечный» аккомпанемент помогает отразить атмосферу сельского быта, воссоздать подлинный дух деревенских напевов, немислимых в народном сознании без сопровождения

гармони или баяна. В продолжение линии хорового концерта созданы ещё два крупных хоровых произведения, скромно названных автором в одном случае сюитой на тексты трудовых песен татар-кряшен «Жёлтые соловьи» (1982 г.), а также «Песни татарской свадьбы» на народные тексты (1993 г.). Эти два замечательных произведения также подтверждают исключительные знания и умение обращаться с хоровой партитурой Ш. Шарифуллина и открывают нам новые грани фольклора этнографических групп татар, далёкие от бытования мелодического фольклора казанских татар. В 80-е годы композитор часто повторял, что у него есть заветная мечта – написать четыре хоровых концерта. Прослушивая эти оригинальные самобытные сочинения, можно смело сказать, что вот это и есть четыре хоровых концерта.

Событием крупного масштаба стало появление нового сочинения Ш. Шарифуллина – оратории-балета «Песнь о цветке» в 1987 году. В этом сочинении композитор обратился к поэтическому миру индейцев кечуа и майя. В основе замысла, по мнению Александра Маклыгина (2009, с. 229), оказалась не страсть к экзотике, а поиск общих протопентатоновых интонационных миров, близких сонорных красок, а шире – некоего геохудожественного диалога. Кроме того, область уникальных хоровых сочинений Шамиля Шарифуллина обогатилась изумительной, нежной по восприятию и мелодическому языку маленькой кантатой для детского хора «Небылицы», созданной в 1987 году, а также обработками народных песен татар-мишарей для разных составов (около двадцати).

### Заключение

На одном из заседаний съездов Союза композиторов ТАССР мэтр татарской академической музыки Назиб Гаязович Жиганов сказал о своём коллеге следующее: «Шарифуллин опирается на свежие... диалектные пласты фольклора. <...> Хоровые концерты Шарифуллина дают основания для размышления о качественно новом проявлении народности в татарской музыке, о динамике этого понятия и его эволюции» (Навстречу IV съезду..., 1979, с. 5). В этих словах проявилась истинная ценность творчества талантливейшего татарского композитора второй половины XX столетия.

### Источники | References

1. Маклыгин А. Шарифуллин Шамиль // Композиторы Татарстана / науч. ред. З. Н. Сайдашева; сост.: Т. А. Алмазова, М. П. Файзулаева, Р. Г. Усеинова. М.: Композитор, 2009.
2. Навстречу IV съезду Союза композиторов РСФС // Советская музыка. 1979. № 3.
3. Титова Н. Народная музыка – это виртуальный музей // Восточный экспресс. 2004. 16 апреля.
4. Файзулаева М. Древние мотивы на новый лад // Советская музыка. 1979. № 12.

### Информация об авторах | Author information

RU

Файзулаева Маргарита Павловна<sup>1</sup>, к. иск., проф.  
Галиуллина Эльвира Шафигулловна<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Казанский государственный институт культуры

EN

Faizulaeva Margarita Pavlovna<sup>1</sup>, PhD  
Galiullina El'vira Shafigullova<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Kazan State Institute of Culture

<sup>1</sup> [m.fyizulaeva@mail.ru](mailto:m.fyizulaeva@mail.ru), <sup>2</sup> [elvirash14@yandex.ru](mailto:elvirash14@yandex.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.11.2022; опубликовано (published): 26.12.2022.

**Ключевые слова (keywords):** татарская народная музыка; мунаджат; обработка фольклорного напева; хоровой концерт; хоровая кантата; татарская профессиональная музыка; Tatar folk music; munajat; treatment of folklore tunes; choral concert; choral cantata; Tatar professional music.