

СЕМЕН ГУРАРИЙ

ДИАЛОГИ  
О ТАТАРСКОЙ  
МУЗЫКЕ





СЕМЕН ГУРАРИЙ

**ДИАЛОГИ  
О ТАТАРСКОЙ  
МУЗЫКЕ**

КАЗАНЬ  
ТАТАРСКОЕ КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1984

**ББК 85.23(2Р-Тат)7  
Г95**

**Под редакцией Рустема Яхина**

**Гурарий С. И.**  
**Г95 Диалоги о татарской музыке.— Казань: Татарское  
кн. изд-во, 1984.— 152 с.**

В книге освещаются жизнь и творчество ведущих композиторов республики, затрагиваются проблемы дальнейшего развития татарской музыкальной культуры.

**Г  $\frac{4905000000-311}{M132(03)-84}$  111-84**

**ББК 85.23(2Р-Тат)7**

**© Татарское книжное издательство, 1984**

## ДОРОГА СОЗИДАНИЯ

Невиданный расцвет национальных культур народов Советского Союза, необычайное расширение диапазона их художественного многообразия — характерная примета времени. Яркое тому свидетельство — музыкальная культура Татарии, прошедшая за годы советской власти огромный путь от становления к зрелости. За короткий исторический срок она достигла такого высокого уровня, который позволил ей занять достойное место в многонациональном музыкальном искусстве нашей страны.

В наши дни музыкальная Татария — это один из крупнейших в стране Союз композиторов, Татарский государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля, Татарская государственная филармония им. Г. Тукая, Казанская государственная консерватория, институт культуры, музфак Казанского педагогического института, Государственный симфонический оркестр, Государственный ансамбль песни и танца, четыре музыкальных училища, средняя специальная музыкальная школа для одаренных детей при Казанской консерватории, десятки музыкальных школ и современных концертных залов, дворцов культуры, профессиональных и самодеятельных музыкальных коллективов...

Но о подлинном рассвете музыкальной культуры Татарии красноречивее всего свидетельствует музыка татарских композиторов, давно уже перешагнувшая границы республики и широко звучащая во многих городах и селах нашей страны и за рубежом.

Историю татарской профессиональной музыки невозможно отделить от истории развития нового социалистического общества. Становление национального искусства — процесс постепенного преодоления противоречий, выработки на основе передового марксистского мировоззрения, основополагающих принципов развития национального музыкального искусства. Искусства глубоко почвенного и самобытного, и в то же время интернационального.

Настоящая книга предполагает беспристрастный разговор о путях развития татарской музыки, основных ее направлениях и перспективах. Построенная в форме диалогов с композиторами, так или



иначе связанными с татарской музыкальной культурой, книга выявляет эстетические взгляды мастеров музыкальной культуры на сущность многих вопросов и значительных явлений в национальном музыкальном искусстве.

Кроме того, читатель получит возможность как бы заглянуть в творческие лаборатории любимых композиторов, узнать непосредственно от самих создателей об истории возникновения многих выдающихся произведений татарской советской музыки.

Круг вопросов, затрагиваемых в книге, достаточно широк. Значительное место занимает проблема народности профессионального музыкального творчества, органической связи с фольклором татарской профессиональной музыки, современным его осмыслением в композиторской практике.

Довольно подробно рассматривается в диалогах с композиторами одна из актуальнейших проблем современной музыки — взаимообогащение национальных музыкальных культур на конкретном примере развития татарской музыки.

Должное внимание уделяется рассмотрению современного состояния пентатонного мышления композиторов Татарии, проблемам мастерства и профессиональной оснащённости, проблемам подлинной и мнимой художественности. С различных точек зрения анализируется современное состояние и перспективы отдельных жанров татарской музыки, таких как оперный, симфонические, вокально-инструментальные и другие.

В центре многих рассуждений раздумья о неповторимости творческой индивидуальности советского композитора, который, познав сущность и логику развития явлений жизни, совершенно свободен в выборе проблематики и форм для их образного претворения. Отсюда — разнообразие творческих индивидуальностей, жанров и стилей. Отсюда при всей идеологической общности — и разнообразие эстетических воззрений композиторов. Сочетание объективного познания и личной активности художника согласуется с ленинским принципом партийности литературы и искусства.

Книга «Диалоги о татарской музыке» предназначена как для профессионалов-музыкантов, так и для самой широкой массы любителей музыки. Написанная в живой манере, она, без сомнения, вызовет интерес у читателей.

**Мирсаид Яруллин,**  
председатель Правления Союза композиторов Татарии, заслуженный деятель искусств ТАССР.

# АХМЕТОВ Фасиль Ахметович

(рог. в 1935 г.)

*Заслуженный деятель искусств РСФСР,  
лауреат Государственной премии РСФСР  
им. М. И. Глинки.*

---

---

---

---

---

---

Основные сочинения: симфоническая поэма «Памяти Ф. Ярулина»; симфония, увертюра «Татарстан»; кантата на стихи М. Джалиля «Песня родника»; соната для фортепиано; три струнных квартета; квинтет для деревянно-духовых инструментов; многочисленные песни и романсы; произведения для музыкального театра; музыка для детей.

«Интересное во всех отношениях, органично слитое с родниками народного искусства, песенное, камерно-инструментальное и симфоническое творчество Фасиля Ахметова стало заметным явлением в современной татарской музыке».

**Н. ЖИГАНОВ.**

(«Советская Россия», 1976, 22 января).

С. Г. (Здесь и далее этими инициалами обозначен Семен Гурарий; имена и фамилии композиторов даются также инициалами.) — Общеизвестны музыкальные истоки вашей творческой биографии. Они в народной музыке. А ведь в то время, как маленький деревенский мальчишка, Фасиль Ахметов, самостоятельно постигал

азы нотной грамоты, по слуху подбирал на гармошке народные песни, в татарской музыке уже творили такие корифеи как Салих Сайдашев, Фарид Яруллин, Назиб Жиганов и другие. В конце тридцатых годов образовался Союз композиторов Татарии, был открыт оперный театр, были написаны...

**Ф. А.**— Первая татарская опера, первая татарская симфония, первый татарский балет... В самом деле, сколько уже было сделано до нас! Я часто с благодарностью думаю о том замечательном вкладе в национальное музыкальное искусство композиторов старшего поколения, о нерасторжимой преемственности творческих традиций, об удивительной цельности процесса развития татарской музыки.

**С. Г.**— Что вы имеете в виду, говоря о цельности? Ведь не секрет, что процесс становления и развития татарской музыки протекал не всегда гладко, а порою преодолевал казалось бы непримиримые противоречия?

**Ф. А.**— Но преодолевал, не так ли? Да, новое в искусстве рождается в спорах. Татарская музыка в этом смысле не исключение. Мы и сейчас спорим, отстаивая свои творческие позиции, но стараемся их преодолевать. Чтобы двигаться дальше. Цельность — в neodолимом движении вперед. Здесь, конечно, главный судья — время. О периоде конца тридцатых, начала сороковых годов в истории татарской музыки, совпавшем не только с моим детством, но и детством целой группы татарских композиторов, так называемого среднего поколения, можно теперь с уверенностью сказать — это был огромный шаг вперед. Но я тогда об этом не догадывался, хотя довольно рано стал мечтать о профессии музыканта.

**С. Г.**— Значит, проживая в своей деревне Салтык-Ярыклы, вы практически были не очень знакомы с профессиональной татарской музыкой?

**Ф. А.**— Пожалуй, да. В основном это были радиовпечатления. Только с приездом в Казань начинается для

меня период основательного знакомства с татарской профессиональной и классической музыкой. Одна из самых ярких встреч в моей жизни — встреча с симфоническим оркестром. Звучали Пятая симфония Чайковского и симфоническая поэма Глазунова «Стенька Разин». Дирижировал Исай Шерман. Эта встреча меня буквально ошеломила. В мою жизнь вошел мир большой музыки.

Тогда-то я впервые ощутил и магическую силу исполнительского искусства. Шерман умел возвышенно и благородно работать с оркестром. Мне приходилось его потом слушать неоднократно. Но в том концерте меня заворожила его эмоциональность.

**С. Г.**— Вы затронули очень важную тему — композитор и исполнитель. На протяжении всей многовековой истории музыки эта проблема существовала, и, вероятно, будет существовать. Любое, даже самое талантливое произведение обретает в конечном счете жизнь на сцене. Были ли в вашей композиторской практике такие исполнители, которые силой своего таланта способствовали в значительной мере рождению или популярности вашего сочинения, его истинному осмыслению?

**Ф. А.**— В принципе, на исполнителей мне пока везло, они были моими верными союзниками в интерпретации многих сочинений, и вокальных, и фортепианных. Но силу настоящего сотворчества я с особенной силой ощутил, соприкоснувшись с талантом выдающегося советского дирижера, народного артиста СССР, профессора Натана Григорьевича Рахлина. До него мою поэму «Памяти Ф. Яруллина» исполняли многие дирижеры и в Казани, и в Москве, и в других городах. Но подлинный успех к этому сочинению пришел после исполнения его Рахлиным. Он сумел связать музыку с трагической судьбой Фариды Яруллина. Впечатление было колоссальное. Люди после исполнения некоторое время молчали. Я сам был потрясен тем, что дирижер приоткрыл для меня в моей же музыке.

С. Г.— Вы ведь начинали тоже как исполнитель?

Ф. А.— Ну, это громко сказано. В училище меня приняли на отделение народных инструментов, как баяниста. Но заканчивал я его уже как теоретик-композитор. Мне повезло на учителей. С большим чувством благодарности я вспоминаю своих первых педагогов в Казанском музыкальном училище по теоретическим дисциплинам А. Фаттаха и А. Бренинга. Особенно мы подружались с А. Фаттахом, интересным татарским композитором, работавшим тогда некоторое время в Казани. Это удивительно отзывчивый человек. Он всячески поощрял мои первые творческие опыты, занимался со мной дополнительно, не жалел времени музицировать с юным деревенским гармонистом. Он-то первый и приобщил меня к профессиональной музыке.

Мой давний друг и тогдашний сокурсник Мирсаид Яруллин не раз мне советовал обратиться к своему учителю по классу композиции профессору А. С. Леману, но я стеснялся. Где-то в конце третьего курса Альберт Семенович пришел к нам в училище на встречу со студентами. Это было после присуждения ему Государственной премии СССР за скрипичный концерт. Я решился и сыграл ему несколько сочиненных мною к тому времени мелодий. Альберт Семенович сказал: «Немедленно ко мне в класс, вам надо учиться». Так я стал учеником А. С. Лемана, закончил по его классу училище, консерваторию, аспирантуру. Леман верил в своих учеников. Приобщая нас к современному композиторскому мышлению, он старался развивать то индивидуальное, что было в нас.

С. Г.— Процесс формирования композиторской индивидуальности невероятно сложен. С самого начала вашей творческой деятельности критика отмечала особую «драматургичность мироощущения». В последние годы эта сторона Вашего дарования раскрылась с впечатляющей

силой. Нельзя сказать, что критика отказывала вам в лирическом даровании. Неоднократно подчеркивались гармоничность и теплота вашей лирики. И все же в критических высказываниях доминирует мнение об Ахметове как о художнике прежде всего драматическом.

**Ф. А.**— Меня всегда волновал и волнует прежде всего человек — его духовный мир, диалектика души. Как сочетаются в человеке возвышенное и низкое, добро и зло? Разрешимы ли эти вопросы? В одном я убежден: ставить их необходимо. В жанровом отношении этой задаче больше соответствуют различные формы симфонической музыки.

**С. Г.**— Диалектика души... Не в этом ли главная мысль вашего самого драматического произведения последнего времени — симфонии? Музыкальный критик Евг. Баранкин пишет: «... в симфонии тема становления человеческой личности, тема извечного противоборства добра и зла стали основой драматической концепции («Музыка России», сб. статей. М., Советский композитор, 1978).

**Ф. А.**— Мне трудно говорить об этом сочинении. К нему я шел долгие годы. К симфонии нельзя прийти без духовного багажа, знания противоречивости человеческой природы, общества, жизни, истории. Симфония — это роман. Это п р о б л е м а. Пятнадцать симфоний Шостаковича — это пятнадцать проблем, концепций.

**С. Г.**— Было время, когда вас упрекали в подражании Шостаковичу.

**Ф. А.**— Его сочинения — моя настольная книга. Как и для многих композиторов моего поколения, Шостакович был и остается для меня эталоном художника и человека.

Было время, особенно в студенческие годы, когда я его буквально боготворил, бредил его музыкой. Поэтому можно легко понять мое волнение, когда я узнал, что

великий композитор приезжает в Казань, и что каждый студент-композитор вместе с нашим учителем А. С. Леманом должен выбрать одно из своих сочинений для показа Дмитрию Дмитриевичу. Надо сказать, что в студенческие годы я мало чем выделялся из общей массы молодых композиторов. Мог ли я предполагать, что удостоюсь похвалы самого Шостаковича! Ко всеобщему удивлению, мой струнный квартет привлек его внимание и заслужил слова одобрения. Дмитрий Дмитриевич дал мне путевку в жизнь. Сказанные им обо мне слова «он — прирожденный симфонист», не раз впоследствии придавали мне веру в свои силы в работе над многими симфоническими произведениями.

Что касается его влияния на мою музыку, то оно несомненно. Да, меня всегда поражало «железное» логическое мышление, мастерство интонационного развития и так далее — о Шостаковиче можно говорить бесконечно. Но в один прекрасный момент, уже после окончания консерватории, я понял, насколько велика опасность, если так можно выразиться, «растворения» в Шостаковиче. Это был трудный период в моей творческой биографии. Но мне кажется, что я сумел перебороть себя и уйти от Шостаковича, хотя, вероятно и сейчас некое опосредствованное воздействие его творчества можно обнаружить в моей музыке. Но кто из композиторов моего поколения прошел мимо Шостаковича?

С. Г.— Татарские композиторы в этом смысле не исключение. Особое влияние, как мне кажется, Шостакович оказал на развитие симфонических жанров. Как вы считаете, правомерно ли сегодня говорить о направлениях в татарской симфонической музыке?

Ф. А.— Да, разумеется. Направление эпического симфонизма — это произведения Н. Жиганова, А. Ключарева. Направление психолого-драматического симфонизма — музыка Монасыпова.

С. Г.— И, без сомнения, ваша музыка, где хочется



выделить симфонию, которая имела заслуженный успех и у публики, и у музыкантов-профессионалов. Но к симфонии, как вы сами заметили, путь длинный. Одним из главнейших этапов в подходе к симфонии, вероятно, стало ваше обращение к симфонической поэме «Памяти Ф. Яруллина», удостоенной Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки. Вообще, жанр поэмы одно время был весьма распространен в татарской музыке.

**Ф. А.**— Это был период накопления. Поэма как жанр дает прекрасные возможности для композитора и в интонационном, и в оркестровом плане...

**С. Г.**— ...и в драматургическом.

**Ф. А.**— Да, и в драматургическом. Опыт композиторов старшего поколения в жанре симфонической поэмы поистине неocenим. Ими созданы подлинные шедевры, такие как «Кырлай» Н. Жиганова, поэмы М. Музафарова «Памяти Г. Тукая» и «Памяти М. Вахитова».

**С. Г.**— Исследователи татарской музыки указывают, что поэма «Памяти Ф. Яруллина»— это новый этап в развитии данного жанра. Музыковед Ю. Исанбет пишет, что «почти каждое крупное произведение Ф. Ахметова — это своеобразный эксперимент, творческое овладение новой для композитора областью...» В связи с вашей поэмой много говорилось о полифонизации изложения и развития материала.

**Ф. А.**— Использование полифонических приемов развития материала было для меня не самоцелью. Мне кажется, полифоническое мышление вообще свойственно для татарской музыки. Ведь пентатоника не имеет острых тяготений, в ней больше простора для полифонической многоплановости. Впрочем, я специально не задумывался, когда сочинял поэму, что ближе к татарской музыке, а что нет.

**С. Г.**— Исследователи также отмечают использование в поэме многообразных ладовых форм, несколько необычных для татарской музыки.

**Ф. А.**— Я стараюсь ничего не придумывать, просто внутри себя ищу логику гармонического и интонационного мышления. Нельзя ограничивать себя догматическими канонами. Тональный план может возникнуть совершенно неожиданный. Вот в моей песне «Зачем ты пела мне?» звучит, оказывается, сразу четыре тональности. Но на это мне указали музыковеды уже после издания песни.

**С. Г.**— Пентатонное мышление в современном композиторском творчестве — процесс чрезвычайно интересный и мало освещаемый в специальных работах. Каковы основные проблемы пентатоники в связи с творчеством татарских композиторов? И существуют ли они на ваш взгляд?

**Ф. А.**— Лет двадцать назад такие проблемы стояли в татарской музыке. Сейчас, по-моему, нет специально стоящей проблемы, связанной с пентатоникой. На сегодняшний день музыка композиторов пентатонной зоны не есть нечто замкнутое. Лично я никогда искусственно не ограничиваю себя рамками пентатоники, хотя и никогда не забываю, что я татарский композитор.

**С. Г.**— Вероятно, этот процесс характерен не только для татарской музыки. Контакт и взаимовлияние национальных культур просто необходимы в настоящее время.

**Ф. А.**— В татарской музыке этот процесс явно ощущим. Взаимовлияние осуществляется и в интонационном, и в гармоническом, и в драматургическом плане. Все, что достигло мировое музыкальное искусство, татарские композиторы берут на вооружение. Если, говоря о музыке С. Сайдашева, мы имеем пентатоническое мышление в чистом виде, то теперь в творчестве татарских композиторов можно встретить лады, заимствованные из казахской музыки (З. Хабибуллин), узбекской (Р. Яхин), азербайджанской (А. Монасыпов), киргизской, грузинской (Р. Еникеев). Список этот можно было бы продолжить... Но существует и обратная связь. Я не раз слы-

шал произведения, в которых явно ощущается влияние татарских композиторов.

**С. Г.**— Музыка композиторов Татарии широко популярна в Башкирии, Марийской, Чувашской автономных республиках, в Средней Азии. С большим успехом проходят концерты татарской музыки в Москве, Ленинграде и других городах России. Тепло принимают посланцев Татарии в социалистических странах, в Финляндии, в странах Азии и Африки.

Своей популярностью татарская музыка обязана произведениям разных жанров: оперным, симфоническим, камерно-инструментальным, вокальным. Что касается конкретно одного жанра, то, скажем, вокальная музыка с момента зарождения профессионального искусства в Татарии находилась в центре внимания композиторов.

**Ф. А.**— Да, пожалуй, все композиторы Татарии и старшего, и среднего, и младшего поколений трудятся на ниве вокальной музыки. В этом факте видится мне органическая связь наших композиторов с народной музыкальной стихией.

Лично я вокальную музыку сочиняю постоянно. Это происходит само собой, без всякого принуждения. Чаще всего это непосредственный отклик на событие, столь сильно взволновавшее тебя...

**С. Г.**— Песня — отклик. В ней есть, я бы сказал, журналистская злободневность. В руках истинного художника злободневность выходит за пределы конкретного события, обретает черты художественности.

**Ф. А.**— Злободневность? Что ж, применительно, к песне это довольно точно определяет специфику жанра многих песен гражданского, патриотического звучания в татарской вокальной музыке. Впрочем, это характерно не только для татарской музыки.

**С. Г.**— Ваше творчество жанрово многообразно. Тем не менее, оно довольно четко очерчено рамками симфонической и вокально-инструментальной музыки. Чем

объясняется такая приверженность? Нет ли в ваших планах замысла создания оперы или балета?

**Ф. А.**— Освоение жанров — процесс долгий и неоднозначный. Про вокальную музыку мы уже говорили. Что касается моих струнных квартетов квинтета для деревянно-духовых, создание этих произведений было для меня своеобразной школой, этапом изучения определенных групп симфонического оркестра, воспитанием у себя особого тембрального слуха. А опера, балет... Замыслы, конечно, были. Так я очень хотел написать оперу об Авиценне. Теперь меня обуревают всяческие идеи по поводу создания оперы о Ходже Насретдине. Впрочем, не только уже одни идеи. Подробно об этом говорить еще рано. Знаю одно: это будет, если напишу, опера-трагедия. Есть замысел и балета на сюжет Х. Такташа. Уже написано либретто под условным названием «Трагедия детей земли».

**С. Г.**— Проблема оперного жанра в настоящее время как никогда актуальна. О ней пишут, спорят, ведут дискуссии.

**Ф. А.**— Если говорить о развитии оперного жанра в татарской музыке, видимо не следует забывать о специфике национальной культуры. В татарской опере явно ощутима тенденция, ориентир на классическую оперу. Создано немало уже опер, но народ не очень охотно посещает театр, когда идет татарская опера. А на музыкальную драму его приглашать не нужно, он любит этот жанр. Может быть, стоит все-таки к опере идти через народную музыкальную драму? То есть поднять этот любимый нашим народом жанр до оперы. Ведь прежде чем создавать симфонии, татарские композиторы накапливали опыт и традиции в жанре симфонической поэмы.

**С. Г.**— Здесь с вами трудно согласиться. Думается, что создание татарской оперной классики — это явление, значение которого трудно переоценить. Что касается публики, то ее частенько приходится «загонять» и на

шедевры западной и русской оперной классики. Может быть, здесь дело в качестве прочтения татарских опер, да и не только татарских, нашим театром, в уровне исполнительской культуры? Ведь было время, когда в наш оперный театр нельзя было достать билетов. Впрочем, интерес композиторов Татарии к оперному жанру не ослабевает и в наши дни. Тому свидетельство — создание в последние три года новых опер, в которых без труда можно обнаружить приверженность к традиционному толкованию этого жанра.

Вообще, традиции, народность — понятия вроде бы ясные и широко используемые. И тем не менее на практике мы сталкиваемся всякий раз с новым осмыслением этих понятий.

**Ф. А.** — Это естественно. Творческое мироощущение художника неповторимо. Лично я понимаю так: без традиций нет и будущего. А традиции корнями своими уходят в народную музыкальную стихию.

# БАКИРОВ Энвер Закирович

(рог. в 1920 г.)

*Заслуженный деятель искусств РСФСР,  
лауреат Государственной премии ТАССР  
им. Г. Тукая.*

---

---

---

---

Основные произведения: балеты «Золотой гребень», «Водяная»; опера «Тукай»; музыкальные комедии «Мелодия тальянки», «Первый факел»; одночастная симфония; симфоническая увертюра «КамАЗ»; оратория «На Камских просторах»; две балетные сюиты для симфонического оркестра; музыка к 15 драматическим спектаклям; сонатина для виолончели и фортепиано; камерно-инструментальные пьесы для скрипки, виолончели и фортепиано; свыше 250 лирических и массовых песен и романсов, музыка для детей; учебно-педагогические пособия.

«Творческий почерк Энвера Бакирова определяет национальная почвенность, образность мелодического строя, гражданственность».

**Л. ЛЮБОВСКИЙ.**

(«Советская Татария», 1980, 8 июля).

С. Г.— Энвер Закирович, вы росли в музыкальной семье. Ваш брат, Хамит Бакиров, был довольно известным исполнителем на курае, кубызе, кларнете, впоследствии работал солистом филармонии. Ваши младшие

брatья, Шамиль и Наиль, кажется, тоже были музыкантами?

Э. Б.— Не только братья. Родители неплохо играли на гармониках, сестры — на мандолинах. Про меня же шутя говорили: «Он родился в день Сабантуя, значит, будет музыкантом».

Когда мне исполнилось четыре года, наша семья переехала из Казани в деревню Альдермыш Высокогорского района. Несмотря на то, что раннее детство я провел в деревне, благодаря своему семейному музыкальному окружению, я довольно неплохо знал не только татарскую народную музыку, постоянно звучавшую вокруг меня, но и музыку Салиха Сайдашева к некоторым драматическим спектаклям. Мало того, мне довелось участвовать в спектакле «Угасшие звезды» Карима Тинчурина, поставленном взрослыми музыкальными энтузиастами, сельскими учителями нашей деревни. Я играл роль пастушка. Брат — старика. Мы ездили по деревням, выступали. Помню, зимой, отогреться на печке и — на сцену. У меня был довольно звонкий голос и я любил петь. Особенным успехом пользовалась в моем детском исполнении песня «Эскадрон». Пел в сопровождении курая. Потом постепенно сам научился играть на двухрядной гармошке.

Незабываема для меня первая встреча с фортепиано. Произошло это в классе шестом или седьмом, в пионерском лагере в Шеланге. Помню, что октаву брат не мог, и очень переживал из-за этого. Подбирая народные мелодии, мне ужасно хотелось делать удвоения в басах. Желание ощутить октавный бас было так велико, что я смастерил такое своеобразное приспособление из дерева для взятия октавы.

С. Г.— Потом — Казань. Школьная самостоятельность. В 1933 г. школьный ваш хор выступал по Казанскому радио. Вы солировали. Известно, что через несколько дней вас разыскал Р. Л. Поляков, директор Пер-



вой музыкальной школы (он слушал радиопередачу) и настоял, чтобы вас определили в музыкальную школу в класс скрипки И. В. Аухадеева.

**Э. Б.**— Да, так началась моя профессиональная жизнь в музыке. Потом я поступил в музыкальное училище по классу скрипки к Аухадееву.

**С. Г.**— В Казанском музыкальном училище вы вместе с И. Шамсутдиновым, Х. Валиуллиным, С. Григорьевым, Х. Абдульменовым составили костяк первой творческой группы студентов-композиторов. Как вы расцениваете деятельность той группы?

**Э. Б.**— Да, в 1936 г. в училище была создана такая группа. В каком-то смысле это был эксперимент. Впервые стали пробовать преподавать композицию в Казанском музыкальном училище, т. е. в среднем звене. Теперь можно сказать, что тогдашний эксперимент удался. Все члены группы стали профессиональными музыкантами, композиторами. В этом большая заслуга нашего учителя по композиции и другим теоретическим дисциплинам Юрия Васильевича Виноградова. Он был для нас как родной отец. Своим профессиональным становлением я прежде всего обязан именно Юрию Васильевичу Виноградову.

**С. Г.**— Вы счастливый человек, Энвер Закирович: профессиональное ваше становление пришлось на тридцатые годы, интереснейший период в развитии татарской музыки. Вы были свидетелем многих значительных событий тех лет. Что на ваш взгляд определяло музыкальную атмосферу того времени?

**Э. Б.**— Прежде всего музыка Салиха Сайдашева. До 1939 года я играл в Татарском государственном академическом театре им. Г. Камала в оркестре под управлением Сайдашева. Его музыка к постановкам «Наемщик» Т. Гиззата, «Голубая шаль» и «На Кандре» К. Тинчурина и другим — ярчайшие музыкальные впечатления тех лет. Еще до выхода спектакля, сайдашев-

ские мелодии каким-то чудом проникали к слушателям, начинали распеваться в народе. Причем, он ведь чрезвычайно мало цитировал в своей музыке народные мелодии, но ощущал самую сердцевину народного духа. Поэтому так любили мелодии Сайдашева. Он был, да и сейчас остается самым популярным композитором.

**С. Г.**— Несло ли творчество Салиха Сайдашева определенное направление в татарской музыке и в чем оно проявляется?

**Э. Б.**— Несомненно. Проявлялось оно прежде всего в творчестве любимцев нашего народа, композиторов Мансура Музафарова, Джаудата Файзи, Загида Хабидуллина и продолжает проявляться сегодня в музыке Хуснулы Валиуллина, Рустема Яхина, Сары Садыковой. Суть его в глубоко народном мелодическом даровании этих художников.

**С. Г.**— Оказало ли творчество Сайдашева влияние на вашу музыку?

**Э. Б.**— Оказало и продолжает оказывать. Если некоторые мои песни, такие как «Теплое объятие матери», «Утренняя серенада», «Кому рассказать» стали популярными в народе, то в этом я вижу во многом заслугу Сайдашева. Именно его принципами народности я руководствуюсь, сочиняя свои произведения.

**С. Г.**— Вокальная музыка занимает в вашем творчестве особое место. Помимо перечисленных вами, большую популярность обрели в народе ваши песни «Я все помню», «Узнать бы» на стихи С. Хакима, «Любит ли» на стихи К. Даяна, «Ты говорила мне» на стихи Х. Туфана, «Когда улетают дикие гуси» на стихи Р. Гарая и многие другие. Активно проявили вы себя и в области создания гражданской хоровой песни. В буклете Союза композиторов ТАССР по случаю вашего шестидесятилетия говорится: «Гражданин, коммунист, композитор Энвер Закирович Бакиров одним из первых откликается на самые важные события в жизни советского народа».

**Э. Б.**— Видите ли, я ровесник Советского Татарстана, вместе с ним рос, мужал: был пионером, комсомольцем, затем вступил в партию. Заботы моей страны — это и мои заботы, ее тревоги и радости — это и мои тревоги и радости. Поэтому всегда чувствовал себя внутренне мобилизованным на гражданскую тематику. Много песен посвятил проблеме сохранения мира на земле, писал песни о целинниках, нефтяниках, есть у меня песня о Гагарине, Советской Конституции, о нашей партии, о КамАЗе и его строителях. Композитор, художник не имеют права не откликаться на жизнь своей страны, на события своего времени. Творческий человек все пропускает сквозь себя. Конкретный случай, событие, переживание диктуют, определяют жанр сочинения. Нужно писать не по формальному заказу, а по велению сердца. От этого зависит степень искренности любого произведения.

**С. Г.**— И степень художественности. Показательный пример в этом смысле — ваша песня о Гагарине, написанная в день полета первого космонавта в космос и в тот же день переданная татарским радио в исполнении Ильгама Шакирова. Замечательный образец творческой мобильности! Причем, не только композитора, но и исполнителя, работников радио. Вероятно, успех песни во многом зависит от ее актуальности, современности в самом широком смысле. В вокальной музыке многое зависит и от качества поэзии. Как вы отбираете слова для ваших песен?

**Э. Б.**— Круг поэтов, к творчеству которых я обращаюсь, довольно разнообразен. В выборе текстов ориентируюсь не на ранг поэта. Надо прежде всего, чтобы звучал текст, чтобы он был сюжетно содержательным. Среди моих соавторов можно встретить людей разных направлений и возрастов, и даже самодеятельных

поэтов. Вообще, мне кажется, что композитору не стоит замыкаться в творчестве одного поэта.

**С. Г.**— Говоря о соавторах композиторов, нельзя не отметить роль исполнителей в пропаганде новых сочинений.

**Э. Б.**— Несомненно. Исполнители — действительно соавторы композиторов. Я счастлив, что мои песни пели такие замечательные певцы как Н. Даутов, З. Хисматуллина и многие другие мастера нашей республики.

**С. Г.**— Какие черты свойственны, на ваш взгляд, татарской вокальной музыке, созданной усилиями композиторов разных поколений?

**Э. Б.**— Прежде всего это народность. Рельефность музыкальных интонаций. Драматургичность композиций. Искренность высказывания, когда пишется от сердца — до сердца.

Конечно, случается, когда иной композитор и занимается «строительством» мелодии. В таких случаях исчезает контакт со слушателем.

В области татарской вокальной музыки у нас есть мастера неподражаемые. Их музыку не спутаешь ни с какой другой. Это Сайдашев, Ключарев, Файзи, Жиганов, Валиуллин, Яхин.

**С. Г.**— Вероятно, ваше глубокое знание народной музыки обогатили фольклорные экспедиции, в которых вы принимали участие? Фольклорные экспедиции — очень ценный источник в расширении кругозора композитора.

**Э. Б.**— Но не основной. Постижение фольклора идет не от экспедиций, а от явлений более почвенных, корневых, уходящих своими истоками в родословную, к впечатлениям детства, в музыкальный микроклимат среды, где формируется будущий композитор и где он, собственно, творит свои произведения. Я с удовольствием ездил в фольклорные экспедиции, они конечно же обогащали мои представления о народной музыке и сыг-

рали определенную роль в моем подходе к принципам интонационного развития, уже к тому времени сложившимся.

**С. Г.**— В репертуаре Татарского оперного театра ваши музыкальные комедии «Мелодия тальянки» и «Первый факел». Чем объясняется ваше обращение к жанру музыкальной комедии?

**Э. Б.**— Как сказал Кабалевский, лучше написать хорошую музыкальную комедию, чем плохую оперу. Ну, а если по существу, плохих жанров не бывает, бывает плохая музыка. Жанр же музыкальной комедии довольно популярен в татарском народе, и я сочинял музыку для этих комедий с большим удовольствием.

**С. Г.**— В упоминавшемся буклете говорится: «Значительна заслуга композитора в обогащении музыкально-сценического жанра. Его балет по мотивам сказок Г. Тукая «Водяная» удостоен Государственной премии ТАССР им. Тукая и вошел в число лучших национальных балетов советского музыкального искусства».

Музыковед Ф. Бикчурина так характеризует это произведение: «Музыка балета очень динамична, эмоциональна, насыщена песенностью. Щедрый мелодизм — одно из главных ее достоинств» («Советская музыка», 1981, № 6).

Достоинства вашего балета были оценены и слушателями. «Водяная» — один из самых посещаемых татарских балетов.

Развитие балетного жанра в татарской музыке началось весьма обнадеживающе. Первый татарский балет «Шурале» Фариды Яруллина с триумфом обошел сцены многих театров нашей страны и за рубежом. В чем вы видите основные проблемы развития этого жанра в настоящее время?

**Э. Б.**— Проблемы балетного жанра? Прежде всего это проблемы не только татарского балета. Нельзя, особенно в наше время, рассматривать изолированно проб-

лемы национального искусства. Жизнь убедительно это доказывает. Тому свидетельство — состоявшийся в мае 1981 года Международный фестиваль современной музыки в Москве. Только взаимообогащаясь, национальные культуры могут двигаться вперед.

Итак, балет. Начинается он с крепкой драматургии, со сценичности. Были, как известно, разные периоды в развитии балета. В некоторых из них танец в балете превращался в самоцель. Танец ради танца. Балет превращался в танцевальную сюиту. Но этот жанр существует не для демонстрации техники. Без внутреннего драматургического движения танец мертв. Его не спасет даже добротная музыка.

**С. Г.**— Ваша опера «Тукай» получила положительную оценку секретариата Союза композиторов РСФСР. Как возник замысел оперы?

**Э. Б.**— Тукай для татар нечто большее, чем писатель, мы рождаемся с Тукаем в сердце. Это как для русского народа Пушкин. Буквально с колыбели Тукай был со мной всю жизнь.

Первая встреча уже как композитора с Тукаем — балет «Золотой гребень». Тогда-то исподволь, еще неосознанно я начал идти к воплощению образа великого поэта на оперной сцене. Вначале казалось нереальным, чтобы Тукай пел. Хотя, по свидетельству современников, он обладал неплохим голосом. Вообще, хотелось избежать бытовизмов, как-то неудобно было, образно говоря, чтобы Тукай семечками угощал на сцене.

Начался процесс длительного изучения Тукая, его сочинений, его жизни. Когда утвердился в своем замысле, обратился к одному из аксакалов татарской поэзии Ахмету Исхаку. Считаю, что образ Тукая-поэта во многом прояснился для меня именно благодаря поэту Ахмету Исхаку.

В опере я использовал подлинные народные мелодии на слова Тукая, а также мелодии, сочиненные самим поэтом на народные слова.

# БЕЛЯЛОВ Рафаэль Нуриевич

(рог. в 1941 г.)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР,  
доцент Казанской консерватории.*

---

---

---

---

Основные произведения: концерт-симфония для скрипки с оркестром; концерт для фортепиано с оркестром; концертно для фортепиано с оркестром; соната для фортепиано; соната для скрипки и фортепиано; рапсодия для двух фортепиано; фольклор-сюита для скрипки и фортепиано; три татарские сюиты для виолончели (альта) и фортепиано; инструментальные пьесы, вокальные произведения, музыка для детей.

«Яркий, своеобразный по своей художественной манере и музыкальному языку, композитор Р. Н. Белялов вносит заметный вклад в развитие и утверждение лучших прогрессивных черт татарской национальной музыкальной культуры».

**А. ЛЕМАН.**

(личный архив композитора).

**С. Г.**— Вся ваша творческая судьба связана со столицей Татарии. В Казани вы родились, получили образование, начали композиторскую деятельность.

**Р. Б.**— Не мыслю жизни вне Казани. Это мой город. В нем каждая улица, каждый дом, даже воздух помогает мне жить и работать. Хочется воспеть красоту этого замечательного города, славных его тружеников, казанцев.



**С. Г.**— Что ж, многие считают вас певцом города с его напряженным жизненным ритмом. Не отсюда ли ваше пристрастие к моторике, к действенной ритмической пульсации во многих ваших сочинениях?

**Р. Б.**— Ритмический почерк композитора должен соответствовать ритму жизни, которая его окружает. Пульс жизни современного человека — это пульс труженика, строителя. Человека созидающего. Пытаюсь в меру своих сил способствовать и прославлять это поступательное движение в будущее.

**С. Г.**— **Н. Г. Жиганов** как-то сказал: «**Рафаэль Белялов** заглядывает в будущее татарской музыки». Каким оно представляется вам, будущее татарской музыки?

**Р. Б.**— Будущее создается сегодня. Будущее — это наши замечательные композиторы, их лучшие сочинения, которые переживут наше время. Татарская музыка уже сегодня достигла достаточно высокого уровня, чтобы стать достоянием самого широкого слушательского внимания не только в пределах нашей страны, но и за рубежом. Нам известен тот теплый прием, который оказывают слушатели других стран произведениям татарских композиторов.

**С. Г.**— В чем особенности, на ваш взгляд, современного пентатонического мышления татарских композиторов?

**Р. Б.**— Главная особенность в неудержимом стремлении сделать пентатонику близкой и понятной слушателям не только пентатонной зоны, но и других интонационных зон и культур.

Прошли времена, когда пентатоникой считалось сочетание звуков по черным клавишам. Защитники подобных взглядов говорили: народ другого не поймет. А народ между тем создавал песни, близкие диатонике. Например, всем известная татарская песня «Ай былбылым»

(Соловей) — вот яркий пример истинного народного творчества, не замыкающегося ни в каких догматах.

В застывшем виде пентатоника не может существовать. Развитие татарской музыки доказывает это. Причем, каждый крупный композитор не похож в интонационном отношении на других. А таких мастеров в татарской музыке, на мой взгляд, много.

Есть еще один важный момент. Современное пентатоническое мышление, его дальнейшее творческое развитие невозможно без учета достижений в музыке других пентатонных зон, в частности в марийской, чувашской, башкирской, казахской и других.

Лично для меня непревзойденным примером в творческом осмыслении пентатоники является венгерский композитор Бела Барток. Композитора Бартока не заботили догматы узконациональных венгерских интонационных ладов. Он подлинный новатор. Оставаясь художником национальным, он вывел венгерскую музыку двадцатого века на мировой простор.

**С. Г.** — В наше время много говорят о взаимообогащении национальных культур. На эту тему проводятся дискуссии, ей посвящаются научные конференции.

**Р. Б.** — Анализируя эволюцию татарской профессиональной музыки, нельзя не прийти к выводу, что развитие почвенных традиций невозможно вне межнациональных взаимосвязей.

Национальный стиль, естественно, обогащается там, где усвоение межнационального подчиняется актуальным задачам развития традиций, где отбор идет из культур, наиболее созвучных данной культуре, и при этом обязательно важно активное постижение мирового прогрессивного музыкального опыта.

**С. Г.** — Не менее важно при этом умение органического сплава всех новейших достижений в области выразительных средств в стройную художественную систему, подчиненную творческой индивидуальности.

**Р. Б.**— Да, конечно, индивидуальность в конечном счете решает все. Насколько тот или иной композитор владеет секретами профессионального мастерства на уровне современных требований. Довольно часто, однако, большие идеи и темы, задуманные в произведениях, не получают полноценного художественного воплощения именно вследствие вялости интонационно-гармонического мышления, драматургических просчетов, недостаточной технологической оснащенности. Этим и объясняется факт весьма печальный, что порой появляются сочинения, которые, не успев родиться, оказываются морально и технически устаревшими: они не отражают по-настоящему дух времени, облик нашего современника. В этом и кроется отчасти причина того, что еще очень мало в нашей татарской музыке произведений, выдерживающих, если можно так сказать, современный уровень «мирового стандарта».

**С. Г.**— Великий американский поэт прошлого века У. Уитмен писал: «Бесспорно то, что в нашей сегодняшней цивилизации литература царит над всеми искусствами, весит больше их всех... Сфера ее влияния воистину беспредельна». То же самое можно в наше время сказать о музыке. Двадцатый век — век музыки, также, как девятнадцатый был веком литературы. Музыка перестала быть уделом меломанов, отгороженных от подлинной жизни стенами концертных залов и великосветских салонов. Сегодня музыка активно вмешивается в социальное движение, формирует в значительной степени мировоззрение молодежи. Наиболее активна в этом плане песенная культура. Что можно сказать в связи с этим о татарской вокально-песенной музыке?

**Р. Б.**— Вокально-песенная культура — одна из самых развитых областей в татарской музыке. Благодаря творчеству Яхина родился романс в татарской музыке, до него практически не получивший развития. Интересно разрабатывает этот жанр Ф. Ахметов, не отстают и

другие композиторы. Я заговорил прежде всего о романсе потому, что этот жанр не песенная однодневка, написанная по случаю. Тематика, образный строй, художественные средства романса не подвластны изменчивой моде. Может быть именно поэтому я связываю с романсом перспективы дальнейшего развития татарской вокальной музыки.

Что касается песни, то я ее очень люблю. Но очень обидно такое быстрое «старение» песни. Это относится не только к татарской песне. Конечно, песня — самый мобильный жанр, играющий в наше время поистине громадную роль. В этом ей усиленно помогает радио, телевидение, кино, театр.

Песня в жанровом отношении очень разнообразна. Это заметно и по творчеству татарских композиторов: патриотическая, лирическая, гражданская, шуточная, детская и т. д.

Песни такие, как «Катюша», «Темная ночь», песни Дунаевского, звучат до сих пор.

В татарской музыке это «Лесная девушка» Дж. Файзи, «Томление» З. Хабибуллина, песни С. Сайдашева, Н. Жиганова, Р. Яхина. Значит, многое зависит от качества музыки, ее созвучности непреходящим душевным ценностям человека.

**С. Г.**— Сами вы, несмотря на любовь к песенному жанру, работаете в нем сравнительно мало. Трижды ваши песни становились лауреатами республиканского конкурса, и тем не менее...

**Р. Б.**— Тем не менее пишу действительно мало. Во многом здесь «виновата» поэзия. Не то чтобы не было хороших стихов. Их много. Но у меня импульсом для создания песни является прежде всего само стихотворение, заключенный в него смысл, а не мелодия, которая затем прикладывается к стихотворению, то к одному, то к другому — пока не подойдет. Для меня этот путь неприемлем. Вот и ищу стихи, которые бы меня взвол-

новили и вызвали бы желание написать к ним музыку.

**С. Г.**— Творчество ваше ограничено преимущественно рамками инструментальной музыки и в частности фортепианной. Объясняется это, вероятно, тем, что сами вы играющий пианист, закончивший помимо композиторского факультета еще и фортепианный. Расскажите, пожалуйста, как вы пришли к сочинительству.

**Р. Б.**— В нашем доме, где я родился и рос, часто звучала музыка: народная, классическая. К нам домой любили заходить музыканты, композиторы. Бывал у нас и С. Сайдашев. Татарскую народную музыку слышал с детства и от родителей (отец и мать любили петь), и по радио, и в Татарском театре им. Г. Камала, куда меня часто брали с собой родители.

С классической музыкой я знакомился в исполнении моей родной сестры, безвременно скончавшейся в молодом возрасте. Она окончила Казанское училище и собиралась поступать в консерваторию. Она любила импровизировать на рояле, петь. Но с особым рвением она занималась на скрипке. От нее я и услышал многие замечательные произведения композиторов-классиков. С тех давних детских пор моими любимыми композиторами стали Чайковский и Бетховен.

Потом музыкальная школа № 1, которую я закончил по классу фортепиано у Е. Р. Касриэльсон. Любил, как и сестра, импровизировать, но ничего не записывал. Где-то к окончанию школы под впечатлением фильма о жизни И. Штрауса написал вальс. Об этом узнали в общеобразовательной школе, и я вынужден был принять участие в смотре художественной самодеятельности. К моему удивлению, я прошел на районный смотр, а потом и на республиканский. Слухи о моей «композиторской» деятельности достигли Е. Л. Касриэльсон. Прослушав мое незамысловатое творение, она направила меня к Альберту Семеновичу Леману.

С тех пор моя творческая судьба связана с этим не-

обыкновенным человеком. Я учился у него в училище, консерватории, аспирантуре, продолжаю учиться до сих пор. Помимо того, что он специалист высочайшего класса, один из крупнейших в нашей стране музыкантов, это еще и человек необычайной отзывчивости и доброты. Как бы ни был занят, он всегда готов прийти на помощь, проявить непосредственное участие в судьбе ученика.

В его классе я сразу попал в орбиту высокоинтеллектуальных интересов, творческих поисков как самого Альберта Семеновича, так и его талантливых учеников. Он никогда не делал скидки на возраст, общался с учеником на равных, требуя от него максимальной творческой отдачи.

Нельзя не сказать и о той художественной атмосфере, которая царила тогда в Казанской консерватории, замечательных музыкантах, педагогах. Лично мне чрезвычайно много дало общение с выдающимся дирижером, профессором И. Э. Шерманом. Это был широко эрудированный музыкант, талантливейший исполнитель и интерпретатор музыки самых разных направлений. С этим именем связана одна из ярких страниц в развитии татарской оперы и симфонической музыки.

**С. Г.**— Тогда же, в студенческие годы, вероятно, и началось ваше знакомство и изучение татарской профессиональной музыки?

**Р. Б.**— С профессиональной татарской музыкой я был знаком еще с детства. Помню, какое неизгладимое впечатление произвела на меня услышанная по радио оркестровая картина дремучего леса из «Алтынчеч» Н. Жиганова. Концертов тогда было мало, но зато оперные и балетные спектакли я все просмотрел. Хорошо помню «Алтынчеч» и «Джалиль» Н. Жиганова, «Шурале» Ф. Яруллина. На моих глазах формировалось в классе А. С. Лемана так называемое ныне среднее поколение татарских композиторов — М. Яруллин, Ф. Ах-

метов, Р. Еникеев и другие. Я слышал многие их сочинения, ныне известные.

**С. Г.**— Это был период интенсивного жанрового освоения в татарском музыкальном искусстве. Ныне жанровая панорама татарской музыки впечатляющая. Особенно активно в последнее время развиваются симфонические жанры. Вероятно, связано это с образованием Татарского симфонического оркестра, с вступлением татарской музыкальной культуры в зрелый период своего развития. Можно ли говорить о татарском симфонизме как о явлении состоявшемся, и если да, то правомерно ли говорить об определенных направлениях в татарской симфонической музыке?

**Р. Б.**— Татарский симфонизм существует. Н. Жиганов, А. Леман, Ф. Ахметов, А. Монасыпов — крупнейшие симфонисты. Что касается направлений, то я бы сказал так: сколько композиторов — столько и направлений. Наш творческий республиканский союз в этом смысле чрезвычайно многогранен.

**С. Г.**— У вас не было замысла создания симфонии?

**Р. Б.**— Считаю, что мой концерт для скрипки с оркестром по замыслу и драматургии — симфония. Он так жанрово и обозначен — Концерт-симфония для скрипки с оркестром.

**С. Г.**— Расскажите о нем поподробнее.

**Р. Б.**— Это произведение посвящено памяти моей сестры. Сочиняя его, я поставил перед собой задачу совмещения национального начала с самыми современными выразительными средствами. Это о чисто технологических задачах. О содержании говорить сложнее. Общие слова произносить не хочется, а конкретный разбор — дело музыковедов. Сочиняя концерт, я старался не находиться в плену замысла, хотя мне и приходилось некоторые эпизоды буквально конструировать. Интуитивное начало, по-моему, во мне сильнее, чем конструктив-



ное, вот ему-то я и пытался следовать, чтобы произведение не потеряло живого дыхания.

**С. Г.**— Вы сочиняете за роялем?

**Р. Б.**— Только за роялем. Не признаю сочинительства без помощи инструмента. Фортепиано является своеобразным прибором, позволяющим регулировать, корректировать звучание, избежать случайностей.

**С. Г.**— Критики отмечают своеобразие в вашем подходе к фольклору, к обработкам народных мелодий. Вы объединяете свои обработки в сюитные циклы («Фольклор-сюита» для скрипки и фортепиано, три татарские сюиты для виолончели (альта) и фортепиано), и они производят целостное в художественном отношении впечатление.

**Р. Б.**— Все мои работы в этом плане продиктованы заботой об эстетическом воспитании детей и юношества на прекрасных образцах народной музыки. Мои фольклорные сюиты все адресованы детям. Это обусловило в какой-то мере и выразительные средства, фактурную разработку, технический уровень.

Говоря о вокальных обработках, следует сказать о принципиальных требованиях, которые я выдвигаю перед собой в этих работах. Вариантное развитие фортепианной партии — прежде всего. Мне кажется, куплетность народной песни не должна ограничивать фантазию композитора. Когда композиторы ставят знак повтора после первого куплета, мне кажется это недостатком. Вариантное развитие должно стать, по-моему, принципом обработки народной песни.

**С. Г.**— В отличие от других композиторов вы сами часто выступаете с исполнением своих сочинений. Как складываются ваши отношения с исполнителями, не стремитесь ли вы навязать им свою интерпретацию?

**Р. Б.**— Ни в коем случае. Напротив, я предоставляю им полную свободу действий. Они самостоятельно работают с текстом, в котором, по идее, все должно быть

сказано и понятно исполнителю для создания полноценной интерпретации.

Я люблю сам исполнять свои сочинения, но совершенно необходимо для меня и услышать новое произведение в исполнении разных индивидуальностей. Когда слышишь со стороны, то яснее видишь просчеты и недостатки. От исполнителя зависит процесс дописания, дорабатывания сочинения. Лично я никогда не отдаю в печать сочинения, пока не услышу его в чем-либо исполнении со сцены.

**С. Г.**— Вы работаете в Казанской консерватории, являетесь доцентом кафедры композиции. Трудно переоценить роль Казанской консерватории и кафедры композиции в формировании казанской композиторской школы, в становлении национальных музыкальных культур Мари, Удмуртии, Мордовии, Чувашии, Коми, Калмыкии, Башкирии и др.

**Р. Б.**— Ныне наша кафедра также объединяет студентов разных национальностей. Это замечательная традиция, у истоков которой стоял Назиб Гаязович Жиганов, давший путевку в большую музыку многим композиторам. В Казанской консерватории немало одаренной молодежи.

И у меня в классе сейчас занимаются перспективные молодые композиторы, такие, как чувашка В. Салехова, татарин В. Харисов и другие. Всегда радуюсь успехам своих выпускников — Р. Абдуллина, ставшего лауреатом премии комсомола ТАССР им. М. Джалиля, а также Р. Ильясова, В. Брызгаловой, Р. Ахияровой. В творчестве молодых — наша надежда и будущее музыки.

# ВИНОГРАДОВ Юрий Васильевич

(1907 — 1983)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР.*

---

---

---

---

Основные произведения: кантата «Соловей и родник»; соната для скрипки и фортепиано; вариации на татарскую народную тему «Алипа»; вариации для фортепиано; «Татарский марш» для двух фортепиано в восемь рук; инструментальные произведения; песни и романсы; обработки народных песен.

«Композитор, ученый, педагог Ю. В. Виноградов — один из многих русских музыкантов, внесших огромный вклад в развитие национальных музыкальных культур, в частности татарской. Глубина и широта профессионального подхода к музыкальному искусству, высокая принципиальность, дисциплина труда и высокая гражданственность — характерные черты творческого облика Виноградова».

**Б. ЧЕТВЕРГОВ.**

**С. Г.**— Вы родились в семье замечательного музыканта, внесшего значительный вклад в строительство музыкальной культуры Татарии, Василия Ивановича Виноградова. Вероятно, первые впечатления, связанные с музыкой, исходили от отца?

**Ю. В.**— Да, первые впечатления мои от музыки связаны с отцом. Надо сказать, что отец в свое время

брал частным образом уроки игры на скрипке у выдающегося скрипача, профессора Московской консерватории И. Гржимали, а на рояле считался, так сказать, самоучкой. Тем не менее, он вполне сносно играл 14, 23, 8 сонаты Бетховена, которые производили на меня сильнейшее впечатление. Играл он и вальсы, мазурки Шопена, пьесы Грига. Своим музыкальным дарованием он скорее всего был обязан своему отцу, моему деду, врачу по профессии. Дед играл на гитаре, неплохо пел. Не лишена была музыкальности и родная сестра моего отца, профессиональная художница, обладавшая красивым голосом.

До приезда в Казань наша семья переезжала из одного маленького городка в другой. Первые уроки по фортепиано получал у отца. Где-то к 14 годам я стал, вероятно, делать успехи (к тому времени я уже занимался под руководством профессиональных педагогов), потому что отец начал со мной музицировать в четыре руки на рояле. Я очень ему за это был благодарен. Мы играли Бетховена, русскую классику. Иногда аккомпанировал отцу, когда он играл на скрипке. Помню, в то время я очень любил импровизировать.

В 1918—1919 гг. мой отец явился организатором бесплатной музыкальной школы в г. Уржуме, где мы в то время проживали. Казань и Уржум входили тогда в один Нижегородский музыкальный округ, на съезде которого отец и познакомился с В. М. Айоновым, директором Центральной восточно-музыкальной школы в Казани. Он заказал отцу сюиту на татарские темы для симфонического оркестра.

**С. Г.**— Почему именно вашему отцу?

**Ю. В.**— Дело в том, что Василий Иванович, помимо того что был уже к тому времени автором нескольких сочинений, еще и весьма активно интересовался народным фольклором татар и башкир, собирал, записывал песни.

**С. Г.**— Тогда вы, наверное, и услышали впервые музыку, основанную на пентатонике?

**Ю. В.**— Да, отец усиленно работал над сюитой два года. Когда очередная часть была готова, мы проигрывали ее с отцом в четыре руки, и затем она уже отсылалась в Казань. В 1920 г. отца по приглашению правительства ТАССР переводят на работу в Казань. В следующем году состоялась премьера «Татарской сюиты для симфонического оркестра» в день первой годовщины Татарской автономной республики. Партитуру отец писал уже в Казани.

**С. Г.**— Итак, с двадцатого года жизнь вашего отца и ваша тесно связана с Казанью. Какое впечатление произвела на вас Казань? В каком состоянии была музыкально-художественная жизнь города?

**Ю. В.**— По тем временам Казань была довольно крупным художественным центром. Посудите сами: в Казани работал один из лучших в стране оперных театров, имевший разнообразный репертуар. При театре существовал профессиональный симфонический оркестр. Тогда существовало два сезона — зимний и весенне-летний. Зимний был отдан опере. Весенне-летний — симфонической музыке. Татарская сюита В. Виноградова и была исполнена в одном из концертов весенне-летнего сезона симфоническим оркестром оперного театра под управлением дирижера Якова Абрамовича Позена.

**С. Г.**— Звучала ли тогда татарская музыка в концертах?

**Ю. В.**— Татарской профессиональной музыки тогда еще не было. Однако, проводились так называемые «Восточные концерты», на которых звучали татарские хоры. Обработки для хора делал С. Х. Габаши на основе татарских народных песен. Обработки эти украшались оркестровой партией усилиями А. А. Литвинова, который и дирижировал часто концертами.

В то время, вероятно, уже начинали свою деятельность некоторые из татарских певцов, но я их не слышал. По существу татарской музыкальной интеллигенции в те годы не существовало. Ни одного музыканта с высшим образованием. Помню, мы все, студенты Казанского музыкального техникума, сбежались, как на чудо, смотреть и слушать, как татарин играл седьмой вальс Шопена на кларнете. Это был юный Мансур Музафаров в году двадцать втором. Чуть позднее также еще удивлялись, когда слушали Сайдашева, игравшего сонату Моцарта.

В нашем доме татарская музыка звучала в то время довольно часто. Отец продолжал собирать татарские народные песни. В 1923 году на материале двух народных башкирских песен отец написал симфоническую картину «Шихан» (Курган), которая была исполнена симфоническим оркестром под управлением А. А. Эйхенвальда. В то время наш дом часто посещал С. Габаши, известный собиратель народного татарского песенного материала, руководивший в то время учебной частью в Казанском музыкальном техникуме и преподававший хоровое пение и элементарную теорию музыки. Благодаря его инициативе в техникуме из студентов-татар был образован хор.

Нередко с ним приходил и известный исполнитель народных башкирских и татарских песен Г. Альмухаметов. По просьбе Габаши отец часто аккомпанировал Альмухаметову, записывал услышанные от него неизвестные народные песни.

**С. Г.**— Кому принадлежит идея создания оперы «Сания»?

**Ю. В.**— Трудно сказать, кому из троих соавторов пришла первому мысль о создании татарской оперы. После создания и исполнения симфонической картины «Шихан» всем троим, вероятно, стало ясно, что создать татарскую оперу вполне возможно. Есть такая версия, что

идею Габаши, Альмухаметова и моего отца поддержал Фатых Амирхан, якобы даже принявший участие в разработке либретто. Такая возможность вполне допустима, хотя и нет никаких свидетельств совместной работы Ф. Амирхана с композиторами. Дело в том, что Ф. Амирхан довольно тесно общался с будущими авторами «Сании» и нередко сетовал на отставание татарского музыкального искусства от литературы.

**С. Г.**— Как проходила конкретно работа над созданием оперы «Сания»?

**Ю. В.**— Все трое, вероятно, отдавали себе отчет, за какое трудное дело они взялись. О специфике совместной работы убедительно рассказано в автобиографической записке В. И. Виноградова, хранящейся в нашем семейном архиве:

«Трудности совместной работы с моими партнерами по коллективу обнаружили в том, что, приняв на себя все хлопоты по созданию либретто, они же озаботились мелодизацией как относительно целостных отрезков текста, так и эпизодических (реплики, возгласы и т. п.). Такой-то омелодизированный текст и поступал «порциями», по мере изготовления его авторами, в мое распоряжение с тем, чтобы я как-то обрабатывал его, гармонизовал, монтировал и увязал с общей музыкальной тканью мизансцены, а то и целой картины».

Думается, в этой записке отец из-за присущей ему скромности сузил свою роль в создании оперы до функции аранжировщика. Между тем я хорошо помню, что некоторые разделы оперы сочинялись отцом на основе собственного тематического материала. Без сомнения, выполнял он и те функции, о которых пишет в своей автобиографической записке. Все это я говорю не для того, чтобы подчеркнуть приоритет В. И. Виноградова и умалить вклад его соавторов. Напротив, мне хочется обратить внимание на то, что интонационно-мелодический материал оперы «Сания» создавался в результате

коллективных усилий авторов. Все трое были знатоками татарской и башкирской народной песни, и все трое в равной степени были одержимы идеей создания татарской оперы.

**С. Г.**— Вы упомянули башкирские народные песни.

**Ю. В.**— Упомянул не случайно. Многие сольные номера этой оперы основаны на башкирском народном материале. В этом нет никакого противоречия, поскольку при всех различиях интонационного порядка, эти две культуры (татарская и башкирская) во многом родственны. В пользу этого утверждения говорит и сама опера, в которой использование татарского и башкирского фольклора воспринимается с точки зрения и интонационной, и образной, и стилистической вполне убедительно.

**С. Г.**— Известный исследователь татарской музыки, музыковед Я. М. Гиршман пишет, что «опера «Сания» была очень тепло принята широкой общественностью и отмечена как большой шаг вперед в развитии татарского музыкально-сценического искусства». Однако, далее он, также, как и другие исследователи, отмечает определенные художественные и профессиональные просчеты этого сочинения. Со времени постановки оперы в 1925 г. (музыкальный руководитель постановки А. А. Литвинов) прошло более полувека. За это время произошло становление татарского профессионального музыкального искусства, накоплены богатые традиции в разных жанрах, в том числе и в оперном. Если говорить о «Сании» с точки зрения сегодняшних требований...

**Ю. В.**— ...То без сомнения, это произведение оставило определенный след не только в событийном плане как первая татарская опера, что, впрочем, само по себе и не так уж мало. Но мне представляется гораздо более важным то, что следы влияния «Сании» и другой оперы этого авторского коллектива «Эшче» (Рабочий) на либ-



ретто М. Гафури, можно обнаружить в творчестве таких композиторов, как С. Сайдашев, М. Музафаров и некоторых других.

Не все приняли первую татарскую оперу равнозначно. Были даже случаи ее пародирования, касавшиеся в основном исполнительской стороны, поскольку некоторые из певцов пели с не очень верным татарским произношением. Но это вновь к вопросу об общем состоянии татарского музыкального искусства того времени.

Пятьдесят лет срок не малый, но и не слишком большой, если говорить о становлении музыкальной культуры. Татарская опера продвинулась значительно вперед. Кое-что в «Сании» устарело, но многое в этой первой татарской опере и в наше время представляет в художественном отношении значительный интерес.

**С. Г.**— В чем конкретно, на ваш взгляд, творческие завоевания татарской оперы?

**Ю. В.**— В тридцатых годах кончилась эпоха коллективно сочиняемых опер. В татарское музыкальное искусство пришли композиторы новой формации, чье формирование и становление связано в основном с образованием при Московской консерватории Татарской оперной студии, вокруг которой и концентрировались усилия многих музыкантов, поэтов, драматургов по созданию полноценного и разнообразного оперного репертуара. Огромную роль сыграло открытие Татарского театра оперы и балета, подготовка для него высокопрофессиональных исполнителей.

И то и другое было сделано: в 1939 г. был открыт Татарский оперный театр и со временем был написан усилиями нового поколения татарских композиторов национальный оперный репертуар.

Выдающаяся роль здесь принадлежит Н. Г. Жиганову, активно и плодотворно развивавшему оперный жанр на протяжении долгих лет. Немалые заслуги и

у М. Музафарова, А. Ключарева, Х. Валиуллина и других.

Татарская опера разнообразна по тематике. Можно, пожалуй, говорить и о направлениях. «Сания» — жанрово-бытовая. «Галиябану» М. Музафарова — произведение лирико-бытового плана. «Качкын» Н. Жиганова — это уже реальная историческая эпоха. Его же опера «Ирек» о событиях революции 1917 г. в татарской деревне. В ней уже несомненное приближение к советской тематике.

«Алтынчеч» Н. Жиганова — выдающееся явление в татарской опере. Высочайшее качество либретто способствовало творческому музыкальному претворению ряда народных легенд в цельную музыкально-драматургическую линию. В этом заслуга и либреттиста М. Джалиля и, конечно, Н. Жиганова. В «Алтынчеч» был достигнут высокий уровень интонационного развития.

С. Г.— Несмотря на все трудности и проблемы оперного жанра, татарские композиторы продолжают обращаться к этому многотрудному жанру. Только за последние годы написаны «Джигангир» Р. Губайдуллина, «Тукай» Э. Бакирова, «Черноликие» Б. Мулюкова. В чем, на ваш взгляд, проблемы оперного жанра в настоящее время в татарской музыке?

Ю. В.— Это большой вопрос. Причем не только в Татарии. Обратимся опять немного к истории. Долго ли живет оперное произведение на сцене? Кое-что, в особенности на современную тематику, оказалось нерепертуарным. Создание оперного спектакля оказалось не под силу даже такому крупному композитору, как Дж. Файзи. Речь идет о его опере «Неотосланные письма». Литературное произведение, взятое им за основу, получило известность еще до войны. И что же, сочиняя оперу в течение десяти лет, что само по себе тоже сви-

детельствует о непосильности взятой композитором задачи, Файзи не смог все же подняться в своей опере выше жанра музыкальной комедии.

**С. Г.**— Но существует расхожее мнение о национальной специфичности татарской оперы, в развитии которой следует опираться, якобы, на жанр музыкальной народной драмы.

**Ю. В.**— Мне представляется, что при создании оперы, не столь существенную роль играют ссылки на тот или иной жанр. Ведь опера сама по себе самостоятельный жанр и не нуждается в подпорках. Есть, на мой взгляд, несколько моментов, которые необходимы при создании оперы:

первый — наличие высокого таланта с определенным складом мышления в соответствии со спецификой жанра;

второй — высокая профессиональная оснащенность композитора и опыт;

третий — идейные и художественные качества либретто должны соответствовать определенному уровню.

В тридцатые годы оперная студия дала в этом плане много ценного и способствовала тем самым интенсивному развитию татарской оперы. Сейчас профессионалов в области либретто почти нет.

**С. Г.**— Может быть, отчасти из-за того, что композиторы слишком уж активно вмешиваются в либретто?

**Ю. В.**— Это вполне естественно. Верди очень активно вмешивался в работу такого крупного либреттиста как Бойто, и тем не менее результат был впечатляющим.

В трудностях, которые испытывает в настоящее время оперный жанр в Татарии, во многом виноват наш театр оперы и балета им. М. Джалиля, вернее, определенные должностные лица, которые в творческом плане проявляют себя удивительно бесцветно и пассивно.

Вспоминаю, с каким энтузиазмом готовилась премьера «Качкын» Н. Жиганова. Пресса заранее информи-

ровала о ходе подготовки к премьере, на страницах печати выступали известные музыканты.

Теперь обратимся к нашему времени. Р. Губайдуллин написал вполне добротную во всех отношениях оперу «Джигангир». Мне приходилось знакомиться с этим сочинением в clavире, слышать монтаж оперы по радио. Однако, по отзывам, постановка оперы в нашем театре не выдерживала никакой критики. Где уж тут говорить о привлечении публики.

Самая последняя премьера нашего оперного театра— это «Черноликие» Б. Мулюкова. Можно порадоваться за композитора, не побоявшегося конкуренции драматической версии этого произведения, давно завоевавшего прочную популярность у публики. Хочется надеяться, что сценическая судьба этой последней по времени написания татарской оперы будет хорошей.

С. Г.— Однако, вернемся вновь в двадцатые, тридцатые годы. Известно, что вы закончили Казанский музыкальный техникум по классу И. Родзевича и поступили с блеском в Ленинградскую консерваторию сразу на два факультета — композиторский и фортепианный. Расскажите, пожалуйста, подробнее о вашем композиторском становлении, под влиянием каких авторов оно формировалось.

Ю. В.— Я уже упоминал о своей склонности к импровизированию. Как и у любого другого композитора, это, как правило, первый шаг к самовыражению. В первые годы моей учебы в Казанском музыкальном техникуме мне приходилось в связи с материальными затруднениями одновременно работать электромонтером. Поэтому времени на сочинительство оставалось очень мало. Надо сказать, что первый мой педагог по фортепиано в Казани Р. А. Гуммерт предлагал сочинять мне небольшие пьески, но я в основном занимался фортепиано. Некоторое время я занимался под руководством К. А. Корбута, но позднее перешел в класс И. И. Родзевича, вы-

пускника Петербургской консерватории по классу В. Тимановой. Родзевич, в отличие от Корбута, предоставлял своим ученикам большую творческую свободу в выборе репертуара и в чисто профессиональном отношении. Это время совпало со временем моего увлечения музыкой Скрябина. Усилиями таких же энтузиастов и поклонников музыки Скрябина в Казанском музыкальном техникуме при поддержке администрации было даже создано нечто вроде Скрябинского общества — «Скрябинский кружок». Мы собирались, играли и слушали музыку Скрябина, писали рефераты, посвященные его творчеству, представляли на суд товарищей и свои сочинения. Круг моих интересов не ограничивался одним лишь Скрябиным, я увлекался Метнером, Стравинским, Прокофьевым. К окончанию училища я написал без всякого руководства фугу, отмеченную влиянием Глазунова, фортепианную пьесу «Дифирамб», сочиненную к юбилею А. А. Литвинова (о чем юбиляр так и не узнал) и два романса на стихи Пушкина. С этими сочинениями я и поехал поступать в Ленинградскую консерваторию. На экзамене председательствовал А. Глазунов, тогдашний ректор Ленинградской консерватории. Он одобрительно отозвался о моей фуге. Я был принят на два факультета. Моими руководителями стали М. М. Черногоров по фортепиано и М. О. Штейнберг по композиции.

**С. Г.**— С татарским музыкальным искусством судьба вас столкнула, кажется, вновь уже в тридцатые годы. Тогда вами и было написано первое сочинение, основанное на татарской пентатонике?

**Ю. В.**— По состоянию здоровья я не смог окончить консерваторию (диплом о высшем образовании я получил значительно позже, сдав экстерном курс обучения в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных) и оказался вновь в Казани. Как только состояние здоровья позволило мне работать, я сразу же включился по мере возможности в музыкальную жизнь Казани...

**С. Г.**— В это время начался процесс реорганизации Казанского музыкального училища. Было решено организовать преподавание основ композиции в училище, и для этой цели была создана творческая группа, руководителем которой стали вы.

**Ю. В.**— Да, такая группа была создана впервые. По предложению Г. И. Литинского, меня назначили ее руководителем. Я должен был к тому же вести в училище целый ряд теоретических предметов. С того времени и начинается моя педагогическая деятельность, отодвинувшая на второй план мои композиторские опыты.

Итак, объявили прием. В училище, в составе творческой группы появились талантливые музыканты-самоходки: И. Шамсутдинов, Э. Бакиров, Х. Валиуллин; позднее присоединился к ним Х. Абдульменов. Работать с ними было трудно, но интересно. Кроме педагогической деятельности в те годы мне приходилось заниматься редакторской работой в издательстве, играть произведения татарских композиторов, в том числе и свои вариации на «Апипу», аккомпанировать певцам (много выступала в те годы М. Рахманкулова), а также выполнять основную работу в радиокомитете, где я в основном писал музыку по оформлению радиоспектаклей и других передач.

Как видите, изучение татарской музыкальной стилистики, особенностей интонационного мышления народного и профессионального музыкального татарского искусства проходило довольно интенсивно.

**С. Г.**— Изучение татарского фольклора продолжалось и дальше. Вы один из авторов «Хрестоматии по татарской народной песне», принимали активное участие в составлении программы курса «История татарской советской музыки». Все это впоследствии нашло органичное отражение в вашем творчестве композитора.

**Ю. В.**— Да, за годы моей музыковедческой деятельности, связанной с сорок пятого года с открывшейся Ка-

занской консерваторией, где я преподавал ряд теоретических дисциплин, мне удалось ознакомиться и изучить татарское музыкальное искусство более основательно. На основании татарской пентатоники мною был написан ряд вокальных сочинений, которые исполнялись и были записаны на пластинку.

**С. Г.**— Татарские композиторы разных поколений называют вас своим учителем. На ваших глазах многие из них выросли в интересных художников. Расскажите о самом примечательном случае в вашей педагогической деятельности.

**Ю. В.**— Их так много и все они в равной степени дороги. Судьба всех моих учеников, и человеческая и, конечно, творческая, продолжает меня волновать. Любые их успехи и неудачи — это и мои радости и огорчения.

Труд педагога непростой. Но полезность его несомненна. Впервые я испытал чувство своей сопричастности и полезности общему делу в 1939 г., когда праздновался юбилей Казанского музыкального училища. На юбилее исполнялась кантата на народные слова о В. И. Ленине. Автором ее был один из участников той первой творческой группы С. Григорьев, ныне профессор Московской консерватории. Это чувство рождает и другое — чувство ответственности за ученика, за его будущее. Без него профессия педагога не может существовать...

# ЕНИКЕЕВ Ренат Ахметович

(рог. в 1937 г.)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР,  
лауреат Государственной премии ТАССР  
им. Г. Тукая.*

---

---

---

---

Основные произведения: вокально-симфоническая поэма памяти М. Джалиля; концерт для фортепиано с оркестром; «Четыре басни по Крылову» для симфонического оркестра; три фортепианные сонаты; вариации для фортепиано; баллада для фортепиано; «Парафраза на тему Музафарова» для фортепиано; каприччио для двух фортепиано; шесть сюит для фортепиано; два струнных квартета; струнное трио; инструментальные пьесы для ансамбля скрипачей, скрипки, виолончели; пьесы для духового оркестра; около семидесяти песен и романсов; музыка к театральным спектаклям; два цикла обработок народных мелодий; музыка для детей.

«Музыке Рената Еникеева веришь. Она рождена добрым и благородным сердцем. Органичная, самобытная, она стала яркой гранью современного композиторского творчества Татарии».

**Я. ГИРШМАН.**

**С. Г.**— Вы родились и выросли в Казани. Здесь же получили высшее музыкальное образование. Ваши первые музыкальные впечатления, вероятно, связаны с музыкальной школой?



**Р. Е.**— Нет, с детским садом, который посещал с ясельного возраста. У нас существовал в садике хор и небольшой детский ансамбль, в котором я с удовольствием играл на треугольнике. В садике мы пели и играли татарские песни. Сейчас трудно сказать, как это у нас получалось, но до сих пор у меня сохранилось светлое чувство от тех первых прикосновений к музыке.

Став постарше, однажды нашел самодельный курай и быстро выучился на нем играть. Однако возможности самодельного курая показались мне ограниченными, и я стал просить родителей купить мне гармошку. Семья у нас была музыкальная, в доме все время звучали татарские, башкирские песни. Так что к просьбе моей отнеслись с пониманием и вскоре купили мне двухрядку.

Так стал я самодеятельным музыкантом, сам научился играть, подбирать и даже варьировать народные мелодии. Пробовал даже сочинять. Видимо, я проявлял успехи, так как меня любили слушать и дети, и взрослые, а в общеобразовательной школе стихийно стал руководителем детского ансамбля гармонистов. Наш ансамбль выступал на олимпиадах, республиканских смотрах. На одном из них председателем жюри был легендарный в свое время гармонист Ф. Туишев. Я выступал на нем как солист. После того, как я сыграл, Файзулла ага сказал: «Вот этот мальчик — замена мне в будущем». Эти слова одобрения чуть не сыграли «роковую» роль в моей судьбе. Меня стали приглашать на концерты из филармонии...

**С. Г.**— Грозил опасность, что одаренный самоучка мог остаться музыкально необразованным?

**Р. Е.**— Если бы не случай. Однажды, в гостях у баяниста Н. Билялова, я увидел рояль, попробовал на нем сыграть, услышал, как он звучит, и заявил дома, что хочу научиться играть на фортепиано.

В Первой музыкальной школе мест на фортепиано не было и Р. Л. Поляков, тогдашний директор школы,

предложил мне посещать свой класс виолончели. Однако мне хотелось учиться только на фортепиано. И когда на следующий год напротив моего дома открылась Шестая музыкальная школа, я поступил на фортепианное отделение. Мне было уже одиннадцать лет и меня приняли с условием, чтобы я в определенный срок догнал своих сверстников.

**С. Г.**— Если не ошибаюсь, вашим первым педагогом стала Н. Н. Карукес, которой вы посвятили впоследствии свой фортепианный концерт?

**Р. Е.**— Нина Николаевна была для меня не только первым педагогом, она стала для меня второй матерью, близким человеком. До самой ее кончины я продолжал советоваться с нею, показывал ей первые свои сочинения.

Она была широкообразованным музыкантом. Волей судьбы она долгое время жила в Шанхае и собрала огромную нотную библиотеку. Постепенно, по мере того, как я продвигался в своем начальном музыкальном образовании, она знакомила меня с самой разнообразной музыкой, как советской, так и зарубежной. Неназойливо она давала мне возможность общаться с композиторами разных направлений. Это было правильно. Музыкант должен знать о музыке если не все, то по возможности больше, чтобы впоследствии найти свою индивидуальность, обрести самостоятельность.

Пользу от такого всестороннего знакомства с музыкальными направлениями различного характера я ощутил позднее, когда к нам стали доходить произведения западных композиторов, написанных с помощью «серийной техники». Для меня это не было открытием и несколько не увлекало. Подобная музыка мне кажется явлением преходящим.

**С. Г.**— Согласен с вами, что при формировании музыканта не стоит замыкать его в прокрустово ложе ка-

кого-то одного направления, однако ориентир на классику...

**Р. Е.**— Не ориентир, а точка отсчета должна вестись от классики. В этом нет никакого сомнения. Н. Н. Карукес это прекрасно понимала, расширяя мой классический репертуар. Собственно, по специальности я играл только классику.

**С. Г.**— Сейчас много спорят о музыкальном воспитании. Расскажите, пожалуйста, о ваших педагогах.

**Р. Е.**— В этом плане образцом был Юрий Васильевич Виноградов, у которого я занимался по композиции в Казанском музыкальном училище. Композитор ленинградской школы, он давал системные представления о теории музыки, музыкальном анализе форм, принципах композиторской техники. Это был настоящий Учитель. Он учил нас не только специальным музыкальным знаниям, с его помощью мы вырабатывали и жизненную философию.

**С. Г.**— Вероятно, заниматься в Казанской консерватории после «школы Ю. В. Виноградова» было легко?

**Р. Е.**— Я бы не сказал этого. После «педантичности» Ю. В. Виноградова атмосфера в классе композиции, которым руководил Альберт Семенович Леман, и радовала и пугала. Эта была, условно говоря, атмосфера свободного творчества, волновавшая возможностью экспериментировать, спорить, обмениваться мнениями о самых современных веяниях в музыке. Откровенно говоря, меня смущала эта свобода. Поэтому находить общий творческий язык с А. С. Леманом для меня вначале было трудно.

**С. Г.**— Консерватория — важный этап в формировании композитора. Для вас это были годы общения с выдающимися музыкантами, преподававшими в Казанской консерватории и воспитавшими несколько поколений композиторов.

**Р. Е.**— Незабываемы уроки Г. И. Литинского, кото-

рый открывал перед нами горизонты полифонии, помогал осмысливать полифонические жанры применительно к национальной стилистике разных музыкальных культур, в том числе и татарской.

**С. Г.**— В консерватории, если не ошибаюсь, вы успешно штурмовали и высоты фортепианного исполнительства?

**Р. Е.**— Одно время увлечение фортепиано было настолько сильным, что я практически забросил все предметы и занимался только на рояле, даже подготовил под руководством замечательной пианистки Н. Б. Рецкер, у которой я занимался по классу фортепиано, специальную программу для перехода на фортепианный факультет.

**С. Г.**— Ваши усиленные занятия на фортепиано, по-видимому, дали ощутимые результаты. Вы создали свой, звучащий образ инструмента. Особенно это ощущается в ваших фортепианных сонатах. Ваши сонаты очень пианистичны. К тому же в них ясно прослеживаются формообразующие, полифонические принципы, фактурные особенности, гармонические...

**Р. Е.**— Мне трудно оценить собственную музыку. Что касается татарской фортепианной музыки, то она, как мне кажется, развивается в русле общих для всей советской музыки тенденций. Когда автор точно излагает свою мысль и знает специфику фортепиано — тогда вырабатывается свой стиль. В крупном же сочинении, таком, как фортепианная соната, важна художественная концепция. Все это вместе и диктует определенный прием, фактуру, тот или иной тип развития музыкального материала.

**С. Г.**— Если я правильно понял, ваше приобщение к татарской музыке началось еще в детстве?

**Р. Е.**— До музыкального училища знакомство с татарской профессиональной музыкой носило случайный характер. Помню, еще до поступления в музыкальную

школу очень любил слушать духовые оркестры. Завидовал их выразительным возможностям, пытался на гармошке подбирать услышанные мелодии. Тогда впервые услышал музыку С. Сайдашева для духового оркестра. Основательно же познакомился с его творчеством уже после смерти этого выдающегося композитора. Никогда не забуду день его похорон, огромные толпы простых людей, собравшихся проводить своего любимого композитора в последний путь. Вообще о популярности С. Сайдашева, о любви к нему широких народных масс сказано и говорится немало. Гораздо реже можно услышать и прочесть о том, что это был человек большой культуры. В его музыке слышна не только громадная самобытность. Многие его произведения говорят о том, что ему хорошо была знакома музыка классиков, что он изучал, скажем оркестр Дж. Верди, П. И. Чайковского, произведения Ф. Шопена. В своем творчестве он предвосхитил многие достижения татарской симфонической музыки. Предпринимались попытки — вроде бы с целью хорошей — обогатить оркестр Сайдашева новыми достижениями в области оркестровки, но я считаю, что этого делать не следует, так как утрачивается неуловимая атмосфера его поэтической музыки.

**С. Г.**— Оказала ли музыка С. Сайдашева влияние на ваше творчество?

**Р. Е.**— Не знаю. Опосредствованное, наверное, оказало. Гораздо ближе мне по духу метод композиторского мышления, композиторской техники М. Музафарова.

**С. Г.**— Вы даже написали парафраз на его тему. Что это, дань почтения или попытка осовременить его музыку?

**Р. Е.**— Только не осовременить. Музафаров в нем не нуждается. Он был художником органичной почвенности.

**С. Г.**— Органичная почвенность? А разве существует другая? Поясните, пожалуйста, вашу мысль.

**Р. Е.**— Художник органичной почвенности не нарушает своим творчеством преемственности в развитии национальной культуры. Его связь с народным фольклором органична и естественна. Таков был Григ в норвежской музыке, а в русской — Мусоргский. Ярчайшими примерами в наши дни являются для меня азербайджанец Ф. Амиров и грузин Г. Канчели.

Можно привести примеры несколько иного толка, когда крупный художник удивляет, поражает своим профессиональным новаторством, но его связь с народными музыкальными истоками проявляется иначе. Он как бы «искусственно» сплавляет в своем творчестве элементы фольклора, добиваясь, впрочем, впечатляющих результатов. Таково для меня творчество И. Стравинского.

**С. Г.**— Не могу с вами согласиться, хотя ваше мнение относительно И. Стравинского и перекликается с мнением ряда крупных музыкантов. Ведь в так называемой неорганичной почвенности упрекали и музыку Ф. Листа, и А. Скрябина. Думается, что связи профессионального музыкального искусства с фольклором не уместаются в определенные каноны. Кстати, ваше творчество тому пример. Будучи татарским композитором, вы часто прибегаете к интонации башкирских народных мелодий, как, например, во второй части Первой фортепианной сонаты.

**Р. Е.**— Интонационно башкирская и татарская музыка при всех различиях имеет много сходных черт, поэтому использование башкирских интонаций не нарушает общей стилистической окраски. Башкирские плясовые интонации, их ритмический рисунок очень самобытны, причем, когда сплавляешь их для формообразующих моментов или в полифонической музыке, взаимная притягательность татарских и башкирских интонаций особенно заметна и, я бы сказал, естественна.

**С. Г.**— Подобные процессы в татарской музыке ха-

рактены не только для вашего творчества. В настоящее время пентатоника как стилистическое явление разомкнута.

**Р. Е.**— Это закономерный процесс — разомкнутость национальных культур. Взять гармоническую основу сегодняшней музыки, основанной на пентатонике. Какие лады вы только не встретите в произведениях татарских композиторов — лидийский, дорийский, миксолидийский... Разумеется, лад — это не самое главное, гораздо важнее для композитора выработка своего, основанного на пентатонике, интонационного языка.

**С. Г.**— Самобытность вашего композиторского почерка очевидна. Это подметил еще Д. Д. Шостакович, прослушав ваш фортепианный концерт двадцать лет назад. За это время вами создано немало произведений в разных жанрах. Совсем недавно за вокально-симфоническую поэму «Памяти М. Джалиля» вам присуждена Государственная премия ТАССР им. Г. Тукая. Расскажите, пожалуйста, как создавалось это сочинение?

**Р. Е.**— Это не первое мое обращение к образу и поэзии М. Джалиля. Еще в студенческие годы написал ряд вокальных сочинений на стихи поэта-героя. Сочинению поэмы способствовал конкретный случай. Я прочитал стихи современника М. Джалиля Х. Туфана «Земля вертится» («Инквизиторам 20 века»). Стихи конкретно не о Джалиле, но они поразили значимостью, сопряженностью с нашим временем. Сначала думал написать балладу для голоса с фортепиано. Потом замысел стал разрастаться, перекликаться по форме со старинными ораториями. Я пошел к Х. Туфану и поделился с ним своим замыслом написания вокально-симфонической поэмы. Хасан ага одобрил мою задумку. По мере написания родилась идея использования подлинного документа.

**С. Г.**— Слушатели по достоинству оценили драматургичность вашей поэмы, ее сценичность, яркость му-

зыкального решения. Умение мыслить драматургично явственно ощущается и в ваших фортепианных сонатах, в концерте, в квартетах, в трио. В немалой степени, вероятно, воспитанию этого качества способствовала ваша деятельность в качестве театрального композитора, написавшего музыку к многим спектаклям Татарского академического театра им. Г. Камала.

**Р. Е.**— Это была полезная для меня школа. В сочинении музыки к театральным драматическим спектаклям есть своя специфика — музыка не должна вылезать на первый план и мешать действию, она лишь один из компонентов драматического спектакля.

**С. Г.**— Каковы ваши планы? Как вообще протекает процесс сочинительства? Можете ли вы работать одновременно над несколькими произведениями?

**Р. Е.**— О планах говорить не люблю. Работаю же всегда сразу над несколькими произведениями в разных жанрах.



# ЛЕМАН Альберт Семенович

(рог. в 1915 г.)

*Народный артист РСФСР,  
лауреат Государственной премии СССР,  
заведующий кафедрой композиции  
Московской консерватории, профессор.*

---

---

---

---

---

---

Основные произведения: оратории «Ленин», «Атланты», «Песни Поморья»; концертная симфония, концерт для симфонического оркестра, сюита на татарские темы для симфонического оркестра; праздничная увертюра, сюита «Пионерская рапсодия», концерт-каприччио, адажио, Карелиана — все для симфонического оркестра; три концерта для фортепиано с оркестром, два концерта для скрипки с оркестром, концерт для виолончели с оркестром; сюита для струнного оркестра, драматические концертные вариации для струнного оркестра, концерт-вариации для виолончели и струнного оркестра; концерт для трех флейт и струнного оркестра; «Голоса времен» для солистов, чтецов, хора и инструментального ансамбля, камерная симфония для деревянно-духовых инструментов; два струнных квартета, три сонаты для скрипки и фортепиано; «Башкирская рапсодия», маленькая концертная сюита, триптих — все для скрипки и фортепиано; две сонаты и большая концертная сюита для виолончели и фортепиано, сюита для флейты и фортепиано, соната для кларнета и виолончели, триптих для гобоя и арфы; 24 прелюдии для фортепиано; вокальные циклы на стихи А. Глобы, М. Лермонтова, А. Пушкина, три русские песни, песни о детях на стихи

М. Тазетдинова, «Биение сердца» на стихи Я. Райниса; концерт-сольфеджио для хора; романсы и песни, музыка к драматическим спектаклям, музыка для детей.

«Продолжатель славных традиций Н. Римского-Корсакова и М. Гнесина, Альберт Семенович Леман своей деятельностью в Казанской, Ленинградской и Московской консерваториях способствовал созданию композиторской школы, воспитавшей около ста советских композиторов разных национальностей, а также целый ряд зарубежных композиторов».

**Р. БЕЛЯЛОВ.**

**С. Г.**— Альберт Семенович, вы родились в музыкальной семье. Отец ваш играл на скрипке, на рояле, сочинял музыку. Вероятно, уже в детстве вы решили связать свою жизнь с музыкой?

**А. Л.**— Решение стать музыкантом нельзя принять просто так. Музыка — это не профессия, а способ существования в жизни, особое мироощущение. Что касается первых самостоятельных шагов в музыке, следует отметить, что в довоенное время жизненные обстоятельства способствовали более ранней профессионализации музыкантов. Я говорю сейчас не об учебном процессе, а о практической творческой деятельности. В частности, многие музыканты моего поколения лет с двенадцати начинали работать иллюстраторами в кинотеатрах, сопровождая музыкальными импровизациями сеансы немого кино. Не избежал этой работы и я в свое время, о чем несколько не жалею, так как опыт иллюстрирования заметно активизировал тягу к сочинительству.

**С. Г.**— Затем годы учебы в Ленинградской консерватории, которую вы закончили по двум факультетам — композиторскому и фортепианному, и где вашими учителями были такие выдающиеся музыканты, как М. Гнесин, В. Нильсен, Ю. Тюлин, И. Соллертинский, А. Оссовский, И. Тимофеев. Музыкальная атмосфера Ленин-

града тридцатых годов — это триумфальные выступления ведущих советских и зарубежных исполнителей и симфонических коллективов, это — премьеры новых произведений советских композиторов, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Шапорина, Шебалина и других. Творчество каких композиторов или исполнителей оказало на вас наибольшее влияние?

**А. Л.**— Влияния плодотворны лишь в том случае, когда художник имеет собственную творческую индивидуальность. Художник, композитор, писатель должен иметь, пользуясь бажовским выражением «глаз крючком», чтобы замечать жизнь во всех ее подробностях, во всем многообразии. Поэтому мне представляется более важным не констатация того или иного влияния, а умение художника аккумулировать все влияния, без которых жизнь в искусстве невозможна, выразить, органически сплавить их в своем творчестве.

**С. Г.**— Общеизвестен ваш огромный вклад в развитие татарской музыкальной профессиональной культуры. Значительная часть вашего творчества основана на татарской интонационной стилистике, причем исследователи отмечают удивительную органичность осмысления во многих ваших сочинениях татарского фольклора. Как случилось, что вы, русский музыкант, с уже сформировавшейся индивидуальностью, обратились к совершенно иному стилистическому пласту?

**А. Л.**— В этом факте нет ничего необычного. Это в традициях русской музыкальной культуры, которая в своем развитии никогда не стремилась к замкнутости и вбирала достижения всей культуры человечества. Опираясь на фольклор, на глубокие интонационные пласты народной музыки, музыкальная культура России, будучи глубоко национальной, была вместе с тем культурно всеобъемлюща. Отечественная композиторская школа отличалась высочайшим профессионализмом, где мастерство рассматривалось как эстетическая категория.

Огромный интерес русских композиторов к «иноязычным» музыкальным культурам. Не случайны в русской музыке мотивы Востока, Италии, Испании, не случайно их новаторское и в то же время чуткое осмысление. Следы этого интереса мы можем обнаружить в творчестве Глинки, Чайковского, Балакирева, Бородина, Рахманинова, Римского-Корсакова, Прокофьева, Глиэра, да, пожалуй, у всех крупных советских композиторов.

**С. Г.**— В развитии молодых музыкальных культур эти замечательные традиции русского музыкального искусства сыграли большую роль. Собственно, становление после революции музыкальных культур народов, не имевших ранее профессионального музыкального искусства, невозможно было бы без той неоценимой помощи русских музыкантов, воспитанников Московской и Ленинградской консерваторий. Не стала в этом смысле исключением и татарская музыкальная культура, создавшаяся усилиями не только татарских музыкантов, но и русских композиторов, исполнителей, музыковедов, педагогов. Расскажите, пожалуйста, о вашей первой встрече с татарской культурой.

**А. Л.**— В конце тридцатых годов в музыкальный отдел Ленгорисполкома, которым я тогда заведовал, обратилась группа татар с предложением открыть театр. Была показана программа, где я впервые услышал татарские народные мелодии. Для меня эта встреча была очень впечатляющая. Затем Казань, консерватория. Необходимо отметить, что Казанская консерватория, открытая в самом конце войны, создавалась не на пустом месте. В городе существовала удивительная атмосфера, способствовавшая музыкальному творчеству. Я бы сказал даже так — художественное творчество было актуальным, несмотря на тяжелое время военных испытаний.

В начале сороковых годов в татарской музыке работали многие значительные композиторы. Большой ин-

терес вызвал во мне талант Н. Жиганова, автора к тому времени ряда крупных сочинений. Невозможно было не оценить чистое дарование С. Сайдашева, лирическую музыку М. Музафарова. Целым рядом достоинств обладали сочинения Дж. Файзи, с первого же знакомства покорила музыка очень самобытного З. Хабибуллина.

В Казани в те годы очень плодотворно работал Театр оперы и балета. Я был поражен той любовью татарской публики, которую она проявляла к спектаклям Татарского академического театра им. Г. Камала. На высоте был и Большой русский драматический театр им. В. И. Качалова с его прекрасными актерами и замечательной режиссурой.

Нельзя не сказать об отличном музыкальном училище, где в те годы работали такие интересные музыканты, как М. Пятницкая, А. Раниец, В. Шлеймович, В. Миклашевская, Ю. Виноградов и другие. Своеобразным центром музыкальной культуры была музыкальная школа № 1, во главе которой долгие годы стоял замечательный музыкант и деятель культуры Р. Л. Поляков. Такие прогрессивные педагоги школы, как В. Н. Фрейман, Р. С. Герман и другие, в немалой степени способствовали становлению музыкальных национальных кадров, созданию творческой атмосферы в школе и в городе. Много делали и другие музыкальные школы Казани, а также Зеленодольская музыкальная школа, которой руководила подлинный энтузиаст музыкальной культуры Е. Л. Юровская. Все эти люди — истинные строители музыкальной культуры Татарии, простые труженики, без которых невозможен был бы дальнейший расцвет музыкального искусства в республике.

С. Г.— Новый этап в развитии музыкальной культуры Татарии связан с открытием в 1945 году Казанской государственной консерватории, роль которой в становлении и расцвете музыкального искусства Татарии и других автономных республик Поволжья трудно переоце-

нить. Альберт Семенович, вы проработали в Казанской консерватории со дня основания, свыше двадцати лет, воспитав несколько поколений композиторов и пианистов. Ваша музыкантская и просветительская деятельность не ограничивалась учебными классами консерватории, до сих пор памятны ваши выступления в качестве пианиста и с исполнением сольных программ, и в содружестве с певцами и инструменталистами. Вы активно участвовали в работе Союза композиторов ТАССР, выступали на страницах всесоюзной и республиканской печати с проблемными статьями и рецензиями, посвященными музыкальной культуре Татарии — то есть являлись по существу одним из ведущих музыкальных деятелей республики того периода, когда с помощью Казанской консерватории решалась одна из основных проблем музыкальной культуры — проблема кадров.

А. Л.— Само по себе открытие консерватории в Казани, сам этот факт свидетельствовал о неуклонной заботе Советского правительства о развитии молодых национальных культур этого региона. Региональное значение Казанской консерватории вызывало чувство огромной ответственности у педагогов. Мы все были увлечены этой сверхзадачей создания композиторских, исполнительских, музыковедческих кадров для автономных республик Поволжья. Отличительной чертой консерватории с самого начала стал ее многонациональный студенческий состав.

Новый вуз родился в городе вузов. Мы были в союзе с научной интеллигенцией, в содружестве с замечательным «казанским людом». Дружный педагогический ансамбль вновь открытой консерватории динамично вел дело. Во многом это определялось личностью ректора Н. Г. Жиганова, его человеческим и музыкантским союзом с коллективом преподавателей. Он смело поддерживал инициативу педагогов, среди которых было немало отличных музыкантов, выпускников Московской и Ле-

нинградской консерваторий. Нельзя не вспомнить патриарха хорового дела в Казани профессора М. А. Юдина, автора многих произведений, в том числе и известной оратории «Киров». Вскоре в Казань приехал и другой ленинградский музыкант, дирижер-хоровик С. А. Казачков, который явился организатором консерваторского хора, ставшего со временем одним из лучших хоровых коллективов страны. Его деятельность способствовала становлению и расцвету хоровой профессиональной культуры в Татарии. Он вырос в крупного мастера-исполнителя, педагога, ученого. Благодаря деятельности Я. М. Гиршмана, Г. Я. Касаткиной и других музыковедов, педагогов консерватории, ныне в Татарии существует музыкальная наука.

В коллективе консерватории была атмосфера творческого музицирования. Немалую лепту в создание этой благотворной атмосферы внесли педагоги-исполнители А. В. Броун, прекрасный виолончелист и музыкант, активно выступавший в первые годы существования консерватории; много выступал и пианист В. Апрезов, долгие годы являвшийся проректором; впоследствии значительную лепту в фортепианную культуру Татарии внесли педагоги консерватории пианисты И. С. Дубинина и Э. А. Монасзон. Невозможно перечислить всех педагогов Казанской консерватории, которые своим самоотверженным трудом приумножали честь и славу музыкальной культуры Татарии. Дальнейшее процветание консерватории — это оценка людей по таланту и художественной результативности, а не искусственное выдвижение в «личности» людей, которые по своему уровню недостойны этого. Личность — категория творческая.

С. Г.— Личности, художественно-неповторимые индивидуальности формируются, на мой взгляд, еще в студенческие годы, в учебных классах. По вашему классу композиции Казанскую консерваторию закончили несколько поколений композиторов Татарии и других ав-

тономных республик Поволжья. Многие из них стали интересными художниками, ведущими композиторами в своих республиках, плодотворно участвующими в едином процессе развития советской многонациональной музыки. Все это позволило со временем говорить о существовании в Казани, в консерватории, своей композиторской школы, или, как ее еще часто называют, школы А. С. Лемана. В чем были ее особенности?

А. Л.— Казанская композиторская школа возникла, может быть, потому, что мы, педагоги, никогда не рассматривали Казанскую консерваторию как провинциальную. Критерий мастерства, осознание высокого предназначения искусства, совершенства, как некоего идеала художественности, гражданственности — эти категории лежали в основе нашего общения с начинающими композиторами. Школа тогда школа, когда на ней нет отпечатка «клетки». Школа дает простор для индивидуальности, закладывает идейно-эстетическую базу. Главная задача — дать талантливому ростку луч знаний, кругозор, как бы подключить его к многовековому процессу развития мировой культуры. Композитору важно осознание критериев — что хорошо, а что плохо. Это невозможно без овладения богатствами художественной цивилизации. Сочинение произведения не всегда говорит о рождении произведения искусства. Правомерно говорить о произведении искусства только тогда, когда налицо момент сличения с фактом времени. Все это знать молодому композитору было просто необходимо.

Мои ученики периода Казанской консерватории, особенно первых лет, были подготовлены в профессиональном отношении весьма слабо. Поэтому приходилось в рамках вуза дать им основы школьных знаний. Помогало мое фортепианное образование, позволявшее мне играть в классе сочинения разных направлений и жан-



ров, знакомя молодых композиторов с лучшими образцами музыкальной культуры.

С. Г.— Известный англоязычный поэт Т. Эллиот сказал: «Я не верю, что можно быть двуязычным поэтом. Не знаю ни одного случая, когда поэт написал бы крупное или хотя бы небольшое произведение, одинаково совершенное на обоих языках». История литературы нашего века опровергла это утверждение творчеством таких выдающихся писателей, создавших равноценные произведения на двух разных языках, как Ю. Балтрушайтис (русский, литовский), В. Уйдобро (испанский, французский) и других. В истории музыки, композиторского творчества проблема двуязычия в силу некоей универсальности музыкального языка никогда не ставилась так остро. И тем не менее национально-стилистическая принадлежность композитора, опора на определенные интонационные пласты, при всех заимствованиях и взаимовлияниях, позволяют нам говорить о почвенной принадлежности того или иного композитора к определенной национальной культуре. Случаи обращения композиторов к интонационной стилистике другого народа не так уж редки. Достаточно назвать классиков советской музыки Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Свиридова. Однако композиторская практика выдвинула и целый ряд художников, чье творчество говорит не о разовом, единичном интересе к той или иной культуре, не о заимствовании и стилизации, а о последовательном, целенаправленном творчестве, основанном на стилистико-интонационных особенностях двух, а порою и трех национальных культур. Ваше творчество являет собою как раз образец вот такого органичного «врастания» в татарскую музыку. Ваши сочинения казанского периода, такие, как скрипичный концерт, сюита на татарские темы и некоторые другие, воспринимаются как глубоко почвенная музыка, чувствуется, что вы «не стилизовали...

а артистически мыслили в духе нации...» (Асафьев Б. Книга о Стравинском.— Л., 1977, с. 160).

**А. Л.**— Было время, когда бытовало довольно распространённое мнение о том, что татарская музыка «не вхожа в крупную форму». Мне же всегда казалось, что татарская музыка имеет право на более широкое всеобъемлющее бытование. Пентатонический звукоряд очень прочно связан с тональным процессом. Об этом говорили интонационные особенности народных песен, сборники исследователей и собирателей фольклора А. Ключарева, М. Музафарова. Исключительно большой вклад в изучение татарской народной музыки внес М. Нигмедзянов. В своих трудах он ничего не навязывает и не убавляет. Склонен к широкому взгляду на фольклор. В татарской фольклористике — это целая школа.

Сочиняя музыку на татарском интонационном материале, я не ставил задачу быть ортодоксом, просто старался, не изменяя своему художественному мироощущению, постичь душу, или, как говорят татары, — моң б а р. Участие в национальной культуре возможно лишь в том случае, если художник ведет разговор опираясь не на внешние приметы, а постигая глубинную суть, душу народа. Горжусь, что простые слушатели и профессионалы принимали мои «татарские опусы» как татарскую музыку, а некоторые мои темы — за народные мелодии.

**С. Г.**— Со дня основания Казанской консерватории минуло почти сорок лет. За это время татарская музыкальная культура шагнула далеко вперед. Как вы оцениваете нынешнее состояние татарской музыки, ее проблемы, перспективы дальнейшего развития?

**А. Л.**— Татарской музыке удалось соединить национальное с профессиональным. Справедливо говорят, что прежде чем сметь, надо уметь. Композиторы Татарии многое умеют, ими практически освоены все жанры клас-

сической музыки. Особенно интенсивно в последние годы развивалась симфоническая музыка, благодаря деятельности симфонического оркестра Татарской филармонии под руководством выдающегося советского дирижера Натана Рахлина. Как и прежде, прогрессивную роль играют консерватория и Союз композиторов. Радостно, что в Татарии работают композиторы разных поколений и индивидуальностей. Особенно приятно возмужание таланта ведущих татарских композиторов Ф. Ахметова, М. Яруллина, Р. Белялова. Плодотворно работают композиторы старшего поколения Н. Жиганов, Х. Валиуллин. Считаю, что Н. Жиганов совершает подвиг, сочиняя каждый год по симфонии. Активно творят А. Луппов и Л. Любовский. С интересом слежу за развитием дарования самобытного И. Якупова.

К сожалению, несколько ослабло оперное творчество татарских композиторов. Отчасти по вине театра, отчасти по вине самих композиторов, но лучшие черты оперного Н. Жиганова не нашли еще в творчестве других композиторов достойного продолжения.

Вообще, есть заметное противоречие в целом ряде сочинений между потенциальными возможностями решения и конкретным материалом. В поисках так называемой простоты иные из композиторов приходят к упрощенности. В таких случаях теряется критерий художественности. Важно обращаться к масштабным, значительным задачам и находить истинно творческое, современное решение. Видеть задачу, художественную цель в фокусе. Талант — беспокойное явление, но он не должен растрачиваться по пустякам.

# ЛУППОВ Анатолий Борисович

(рог. в 1929 г.)

*Заслуженный деятель искусств РСФСР и МАССР,  
лауреат Государственной премии МАССР,  
профессор Казанской консерватории.*

---

---

---

---

---

Основные произведения: балеты «Лесная легенда», «Прерванный праздник», «Соловей и родник», «Джим», «Музыкальная история»; симфония; «Татарское каприччио» для симфонического оркестра, «Марийское каприччио» для симфонического оркестра; симфонические увертюры «Юность КамАЗа», «Пайрем», «Юбилейная»; моноопера для голоса и симфонического оркестра «Неотосланные письма»; вокально-симфонические поэмы «Последняя ночь» и «Сны военные»; концерт для фортепиано с оркестром, концерт для флейты с оркестром, концерт для кларнета с оркестром, концерт для гобоя с оркестром, концерт для фагота с оркестром, концерт для скрипки с оркестром; кантата «Казань»; фортепианный квинтет; соната для виолончели и фортепиано; вокальный цикл «Песни возрождения»; инструментальные пьесы; вокальная музыка; произведения для детей.

«Я знаю А. Луппова как очень одаренного и талантливого композитора...»

**Д. ШОСТАКОВИЧ**

С. Г.— Ваше творчество представляет органический сплав трех музыкальных культур: русской, марийской и

татарской. В этой связи особый интерес представляет собой процесс формирования вашей композиторской личности. Как он протекал, каковы почвенные истоки вашего творчества?

А. Л.— Детство мое прошло в селе Верх-Ушнур Марийской АССР. Отец мой неплохо играл на гармонике, гитаре, балалайке. Все детство мое прошло среди марийцев, вокруг звучала народная музыка. Через дорогу жил известный знаток народных сказок Константин Соловьев, с сыном которого мы дружили. Множество сказок и легенд узнал я в те годы от знаменитого сказочника. Потом научился уже во время войны играть на гармонике, был участником школьного оркестра; взрослые «таскали» меня летом на гулянья, а мне так хотелось спать...

Потом, когда семья наша переехала в Йошкар-Олу, в 1944 г. мне пришлось на время оставить школу и пойти работать на завод. После окончания войны, осенью, я поступил в лесотехнический техникум, но, пручившись там один год, ушел в музыкальное училище, так как за это время подготовил программу на баяне под руководством К. Р. Гейста. Это были мои первые шаги в профессиональной музыке. Обучаясь по классу баяна, одновременно освоил еще один инструмент — кларнет, а затем начал заниматься на виолончели. Тем временем Константин Романович Гейст, мой педагог по общему фортепиано, давал мне все более сложные и сложные сочинения. Все это кончилось тем, что меня перевели на фортепианное отделение. Хотя я и понимал, что начинать профессионально заниматься на рояле в таком возрасте чрезвычайно сложно, тем не менее продолжал упорно работать под руководством очень верившего в меня К. Р. Гейста. В моем репертуаре появились такие сложные сочинения, как концерт Грига, «Фантазия на темы Рябинина» Аренского, Первый концерт Рахманинова. Грига мне довелось сыграть с оркестром

училища под управлением Н. А. Сидушкина. Вероятно, качество моего исполнения было не очень высокое, но мною двигало неодолимое желание совершенствовать свою игру на фортепиано. Путь в музыку лежал для меня через фортепиано. В те годы я не сочинял, хотя желание сочинять появилось именно в те училищные годы, когда я штурмом пытался наверстать упущенное, догнать своих товарищей, узнать побольше музыки.

Сомнения в своих силах часто одолевали меня — смогу ли я стать музыкантом. После третьего курса училища решил бросить музыку, поехал в Ленинград и поступил там на физический факультет университета. Но после месяца учебы не выдержал без музыки, вернулся в Йошкар-Олу, закончил училище и на следующий год поступил в Казанскую консерваторию на фортепианный факультет.

С. Г.— Итак, с 1951 г. ваша творческая судьба связана с Казанью. Здесь произошло ваше музыкантское становление, как композиторское, так и исполнительское. В Казанской консерватории началась и продолжается уже более двадцати лет ваша педагогическая деятельность. Здесь вы впервые познакомились с татарской профессиональной музыкой.

А. Л.— Сейчас, по прошествии времени, мне кажется, что связь моих сочинений с музыкальными культурами разных народов (русской, марийской и татарской) вполне естественна. Марийская музыка окружала меня с детства, в консерватории я очень дружил с будущим марийским композитором, создателем первой марийской оперы Эриком Сапаевым. Потом — встреча с творчеством А. Эшпая, во многом определившая мою композиторскую судьбу. Ну, и наконец, моя работа председателем Союза композиторов МАССР на протяжении 12 лет.

С. Г.— Надеюсь, вы не станете возражать, что первые ваши сочинения основаны на русской интонацион-

ной основе — концерт для фортепиано с оркестром, фортепианный квинтет, сюита для струнного оркестра.

**А. Л.**— Бытует мнение, что национальный композитор должен с первых своих профессиональных шагов возвращаться только в национальной музыкальной стихии. Поскольку речь идет о композиторах сравнительно молодых национальных музыкальных культур, я считаю, что вначале необходимо овладеть тем профессиональным уровнем, которого достигла в своем развитии русская музыка. Оснащенность современного композитора самыми передовыми средствами выразительности, его высокий профессионализм — необходимое условие для плодотворной композиторской деятельности в любой национальной музыкальной культуре. Тот, кто тащит в профессиональное музыкальное искусство, в особенности в искусство народа, еще только начавшего строительство своей музыкальной культуры, мирок обветшалых выразительных средств, тот просто-напросто тормозит развитие национальной музыки.

На втором курсе консерватории, когда я начал посещать классы композиции профессора А. С. Лемана и инструментовки профессора Н. Г. Жиганова, собственно и начался мой композиторский путь. Эти два выдающихся музыканта способствовали моему становлению как композитора, расширению музыкантского кругозора, формированию профессионализма и художественного мировоззрения.

**С. Г.**— Ваши первые сочинения, в особенности такие, как концерт для фортепиано с оркестром и фортепианный квинтет, сразу же получили широкий резонанс. Концерт был с успехом исполнен вами с симфоническим оркестром Всесоюзного радио и телевидения на одном из концертов пленума Союза композиторов СССР в Москве, посвященного молодежи. У квинтета еще более счастливая судьба. Он стал лауреатом Всесоюзного конкурса молодых композиторов, издан центральным изда-

тельством, неоднократно исполняется до сих пор разными коллективами во многих городах. Но, может быть, особое значение имеет произведение в вашем творчестве еще и потому, что получило высокую оценку Д. Шостаковича. Тогда же критика отметила, что в ваших ранних сочинениях влияние Д. Шостаковича явно ощутимо.

А. Л.— Оно было безусловным и, мне думается, плодотворным. Мы, молодые композиторы, встречали его музыку с небывалым энтузиазмом. Влияние Шостаковича было огромным на композиторов разных национальных школ. Особенно это было заметно у нас в Казанской консерватории, где по сложившейся традиции обучались и сейчас обучаются молодые композиторы из многих автономных республик Поволжья.

В 1963 году в Казань приехал Андрей Эшпай. Он играл с оркестром свой фортепианный концерт. Знакомство с его музыкой произвело на меня потрясающее впечатление естественностью высказывания, отсутствием конструктивистской псевдоакадемической сухости. Но больше всего меня поразил его подход к народной марийской музыке, поэтичный и внутренне раскрепощенный.

Впечатление было настолько сильным, что я «замолчал» на год или полтора. Это был для меня период переоценки ценностей, в результате которого я обратился к народной музыке.

С. Г.— К марийской?

А. Л.— Да, к марийской. Татарская пентатоника казалась мне тогда простоватой. Впоследствии я не раз убеждался, что простота эта кажущаяся. И, по правде говоря, я тогда просто не знал, как к ней подступиться...

Марийскую народную музыку знал тогда лучше. Стал с увлечением работать над марийским мелосом, написал токкату на материале марийской танцевальной мелодии, рапсодию для скрипки и фортепиано на народные темы, симфоническую увертюру «Пайрем» и впо-



ледствии обратился к более крупным формам. Работая с марийской народной музыкой, я, как мне кажется, избавился от подражания Шостаковичу.

С. Г.— Работая в интонационной сфере трех музыкальных национальных стихий, вы, вероятно, руководствуетесь определенными принципами в подходе к национальному мелосу.

А. Л.— Определённые принципы сложились, хотя и не считаю свою работу в этом плане идеальной. Главное, как мне кажется, проникнуть в интонационный строй. Только проникновение в интонационный народный материал рождает и форму и выразительные средства. Тогда начинает вырисовываться и стилистический облик сочинения, и все компоненты, необходимые при создании нового произведения — интуиция, образование, эрудиция, чувство драматургии и т. д. Немаловажно и найти какой-нибудь оригинальный ход, поворот в развитии музыкального материала. Иногда это получается лучше, иногда хуже...

У Шостаковича есть знаменитый афоризм: «Есть тема — есть сочинение». Тем не менее, у некоторых композиторов рождается тема народного характера, яркая и оригинальная, а произведение не получается. Здесь, по-моему, как раз определяющее значение обретают общий профессиональный уровень композитора, его знание мировой музыкальной культуры, широта кругозора. При отсутствии этих компонентов даже очень талантливый композитор не в состоянии будет создать подлинно современное сочинение.

С. Г.— Намерение и воплощение. Между ними порой дистанция огромного размера. Удавалось ли вам в сочинениях, основанных на народном мелосе, достичь некоего равновесия между намерением и воплощением?

А. Л.— Самому мне трудно об этом судить. В работе с татарским мелосом, мне кажется, больше всего удалось приблизиться к результату, к которому стремился,

в «Татарском каприччио» для симфонического оркестра и в моноопере «Неотосланные письма».

**С. Г.**— К татарской интонационной стихии вы уже обратились, имея опыт работы с русским и марийским мелосом?

**А. Л.**— Как я уже говорил, татарская пентатоника была для меня в каком-то смысле загадкой. Я не знал, как к ней подступиться, что-то было в ней неуловимое. Но не обратиться я не мог. Долгие годы я вращался в высокохудожественной атмосфере татарского музыкального искусства, был свидетелем создания и слушателем многих значительнейших произведений татарских композиторов разных поколений. Исполдволь происходило мое вхождение в интонационную культуру татарского мелоса, которая меня как композитора завораживала.

И, наконец, решил я взять, как говорится, быка за рога и написал сразу крупное симфоническое сочинение «Татарское каприччио». Здесь нельзя не сказать о той роли, которую сыграло при написании этого сочинения творчество Олега Лундстрема. Мне очень нравились его обработки татарских народных песен. Его подход к пентатонике впечатлял. Все это вылилось в «Татарском каприччио». В этом произведении я использовал острые современные эстрадные ритмы, но неожиданно народные темы в них как-то естественно уложились.

**С. Г.**—«Татарское каприччио»— это жизнерадостное и красочное сочинение, воссоздающее бурную атмосферу сабантуя,— пишет музыковед Т. Алмазова.— В основе каприччио лежат подлинные народные напевы. Композитор оригинально подчинил их современным принципам формообразования, фактуры, метроритмической организации, оркестрового письма». Это сочинение, тепло принятое слушателями, стало репертуарным, как и многие другие ваши сочинения. Однако до «Татарского каприччио» вами, кажется, были созданы две вокально-

симфонические поэмы на стихи Р. Кутуя, в основе которых тоже татарский мелос?

**А. Л.**— В этих поэмах «Последняя ночь» и «Сны военные» мне хотелось поставить татарскую пентатонику в условия самые современные, вплоть до использования серийной техники. Содержание, насыщенное драматизмом, требовало от меня решения темы в остро-экспрессивном плане.

**С. Г.**— Сочиняя музыку на татарском народном музыкальном материале, не было ли у вас ощущения некоей случайности вашего обращения к татарской пентатонике, элемента интонационной экзотики? Не чужероден ли вообще художник в той или иной национальной культуре, если он приходит в нее, так сказать, не имея почвенно-родовых связей от рождения?

**А. Л.**— Ощущение не случайности: вторичности. Но это только до тех пор, пока не стал писать, сочинять собственно тематизм татарский. Тогда почувствовал себя естественно. Мои отношения с татарской пентатоникой несколько необычны, это я понимаю. Но уже не могу не работать в этой интонационной зоне. Написал 24 обработки татарских народных песен для фортепиано, симфоническую увертюру «Юность КамАЗа». Я беру тот материал, который мне нравится. Иногда мне кажется, что пишу для русских, что я — некий посредник между двумя культурами. Это не ново в музыке, в частности, в русской, когда великие наши классики Глинка, Чайковский обращались к иной интонационной сфере, адресуя музыку все же русской аудитории. Вот это чувство не покидало меня при сочинении монооперы «Неотосланные письма». Я не задумывался специально об интонационном строе, пентатоника выливалась естественно. Вот это, наверное, и есть освобождение от элемента экзотичности.

**С. Г.**— Немаловажный момент и сам процесс разви-

тия материала. Учитываете вы особенности развития материала в народной музыке при сочинении?

**А. Л.**— Момент развития очень непростой. Но в конце концов он и определяет, насколько естественно вошел в музыкальную культуру композитор. Как он чувствует стиль и органику национального мелоса. История музыки знает примеры, когда художник другой национальности естественно и органично входил в иную музыкальную культуру. В татарской музыке ярчайший образец — творчество А. Ключарева.

**С. Г.**— Между тем в методике развития появились штампы, в особенности в отношении фактурного развития.

**А. Л.**— Да, пожалуй. Здесь опять вступает в силу вопрос общей музыкантской эрудиции, интуиции художника. Характер темы рождает особенности фактурного развития. Классический пример — «Болеро» Равеля. Убежден, что естественное течение и развитие материала всегда зависят от оригинальности самой темы. Это наглядно видно в творчестве Жиганова, Монасыпова, владеющих самыми современными выразительными средствами, находящимися в органической связи с пентатонным мышлением этих композиторов.

**С. Г.**— В чем видятся основные проблемы современного пентатонического мышления в связи с творчеством татарских композиторов? Каковы его перспективы?

**А. Л.**— Понятие пентатоники в наше время необычайно расширилось. В разных пентатонных зонах есть интересные опыты интонационного обогащения. В татарской музыке смело экспериментирует молодой композитор Ш. Шарифуллин. Говоря о перспективах, хотелось бы подчеркнуть три момента: первое — дальнейший путь оснащения пентатоники современными выразительными средствами; второе — поиск и открытие новых интонационных пластов; третье — раскрытие возможностей пентатоники изнутри. Возможности эти неисчерпаемы.

Убежден, что в скором времени в татарскую музыку придут композиторы, чья музыка позволит еще глубже, неизмеримо глубже постигнуть изнутри существо пентатоники. Такие, как Щедрин в русской музыке, Канчели в грузинской, как молодые композиторы среднеазиатских республик. И я верю, что их творчество, наряду с лучшими, уже созданными образцами татарской музыки, получит всеобщее признание.

С. Г.— Ваше творчество жанрово чрезвычайно многообразно. Пожалуй, только оперы нет в вашем портфеле. Недавнее обращение к жанру монооперы следует ли рассматривать как этап подготовки к созданию оперы?

А. Л.— Нет, не следует. Жанр оперы меня не привлекает. Смущает ощущение статики. Не приходилось слышать современных динамичных оперных сочинений. Пока этот жанр, как мне кажется, в состоянии застоя. Есть, конечно, и эксперименты, но в целом надо что-то менять в опере, иначе она совсем растеряет слушателя. В этой связи балет — простор для композитора, для оркестра. Очень современный жанр. Появляются интересные балетмейстеры, растет число международных конкурсов и фестивалей балета, повышается мастерство артистов балета, его средний исполнительский уровень.

С. Г.— Вы создатель первого марийского балета, автор многих балетных, симфонических, инструментальных произведений, так или иначе связанных с оркестром, которым вы, по признанию критики, владеете в совершенстве. Тем не менее, вы — автор лишь одной симфонии.

А. Л.— Симфония — это роман. Чтобы написать симфонию, нужно обладать многим. В симфонии необходимо открытие. Считаю себя еще не готовым к написанию второй симфонии. Да и первая, единственная моя симфония, — лишь опыт в этом жанре, не более того.

С. Г.— К жанру инструментального концерта у вас внимание не ослабевает на протяжении всего творческо-

го пути. Ваши концерты для деревянно-духовых инструментов исполняются выдающимися музыкантами и у нас, и за рубежом, они записаны на пластинки, включены в программы исполнительских конкурсов. Ваши пять концертов для деревянно-духовых — первые образцы этого жанра в марийской музыке. Как возник замысел создания этих концертов?

**А. Л.** — Совершенно случайно. Как-то услышал флейтовые переборы пентатонных интонаций. Меня ошеломило. Это было необыкновенно свежо. Написал на марийском материале концерт для флейты с оркестром. А потом и для кларнета, гобоя, фагота, трубы. Подлинные темы использовал редко, но стремился всякий раз по-другому осмыслить марийскую пентатонику.

Вообще, жанр инструментального концерта люблю. В свое время любил сам играть концерты. К сожалению, к этому великолепному жанру татарские композиторы проявляют не слишком много внимания. Может быть, поэтому так мало было и удач. Пожалуй, кроме Яхина, написавшего еще в начале пятидесятых годов свой фортепианный концерт, трудно назвать удачные работы в этом жанре. В настоящее время концерт разрабатывается в творчестве Белялова, ищущего новые перспективы и возможности развития инструментального концерта в татарской музыке. Очень жалко, что обходит своим вниманием инструментальный концерт такой крупный мастер, как Н. Жиганов.

**С. Г.** — В своей вокальной музыке вы обращаетесь к значительно более узкому кругу авторов, чем большинство композиторов. Что привлекает вас прежде всего в поэзии?

**А. Л.** — Как композитора меня привлекает прежде всего не музыкальность текста. В принципе все можно переложить на музыку. Прокофьев это доказал. Нет таких текстов, которым было бы невозможно найти музыкальный эквивалент. Меня же привлекает суровая,

мужественная поэзия. И совсем, может быть, не лирика в общепринятом понятии. Для меня важен драматический импульс в поэтической версии. Образы неоднозначные и внутренне сильные.

**С. Г.**— Вы долгое время ведете класс композиции в Казанской консерватории, воспитали не один десяток композиторов. Существует ли специфика в воспитании татарских композиторов?

**А. Л.**— Любого национального композитора необходимо поднять до современного уровня мировой музыки. Это общая проблема. Специфика вот в чем: как обогатить того или иного молодого композитора средствами современной выразительности? Какие средства подходят к его индивидуальному облику, к его национальной культуре, к пентатонике? Но он, т. е. молодой композитор, должен владеть всеми средствами, чтобы иметь выбор, чтобы быть во всеоружии. Это очень сложный, решаемый индивидуально вопрос. Главное для педагога — выявить творческую индивидуальность, его почвенную принадлежность. Тогда, вооруженный высочайшим профессионализмом, молодой композитор сможет вносить определенный вклад в свою национальную культуру.

**С. Г.**— Есть ли в татарской музыке среди молодых композиторов примеры такого сочетания?

**А. Л.**— Ш. Шарифуллин и Ш. Тимербулатов.

# ЛЮБОВСКИЙ Леонид Зиновьевич

(рог. в 1937 г.)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР.*

---

---

---

---

---

Основные произведения: оперы «Праздник святого Йоргена», «Плащ командора», «Незнайка в солнечном городе»; 4 симфонии, Симфония-оратория, симфоническая легенда «Башня Сююмбике», симфоническая сюита «Из Моабитских тетрадей»; концерт для фортепиано с оркестром, концерт для виолончели с оркестром; 2 сонаты для фортепиано, Полифонические вариации для фортепиано, фортепианный цикл «Татарские эскизы»; четыре романтические пьесы для двух фортепиано; пять пьес для фортепиано в 4 руки; триптих для 4 тромбонов, фортепиано и ударных; маленький концерт для кларнета, фагота, фортепиано и ударных; струнный квартет; соната для скрипки и фортепиано; соната для трубы и фортепиано; соната для тромбона и фортепиано; сюита для гобоя памяти А. С. Ключарева; вокальные циклы: «Новый век», «Военные ветры», «Время», «Из корейской классической поэзии», «Страна журавлиная», «Радость»; хоровые циклы: «Мир природы», «Мысли»; инструментально-вокальная музыка; музыка к драматическим спектаклям; обработки народных песен; музыка для детей.

«Любовский стремится воплощать масштабные, актуальные замыслы в сложных, развитых жанрах... постоянно ищет не-



проторенные пути в искусстве, индивидуальные формы и способы музыкального высказывания».

**Л. КАЗАНСКАЯ**

(«Музыка», 1977, № 4, Киев).

**С. Г.**— Интонационный мир композитора — это своеобразный паспорт, свидетельствующий не только об индивидуальности, но и о праве гражданства в стране музыки. Как складывался интонационный язык композитора Любовского?

**Л. Л.**— Композитор, как и любой художник, приходит из своего детства, где так обострены чувства — и в познании мира, и в его восприятии. Мое поколение на всю жизнь заряжено суровыми и страстными песнями войны. Помню: не в силах оторвать глаз от черного круга репродуктора — невероятной силы звуки вырывались из него, рождая ошеломляющие чувства. Детское сердце kloкотало, наполнялось гневом и мужеством. Это одно из самых первых музыкальных потрясений раннего детства.

Еще более ранние впечатления связаны с народными украинскими песнями, которые так любила петь моя мама. Интонационный мир композитора формируется с самого его рождения и зависит чаще всего от детских, наиболее ярких звуковых впечатлений (народная песня, колокольный звон, пение птиц, звуки там-тамов, шум ветра, домашнее музицирование и т. д.). Заряд интонаций, полученных композитором в детстве, с годами значительно расширяется и обогащается. Однако именно интонационный запас детства предопределяет направленность творчества.

**С. Г.**— Если основываться полностью на вашем тезисе применительно к вашему же творчеству, то в большей степени ощутима, пожалуй, интонационная связь тематизма некоторых ваших сочинений с волевыми интонациями песен военной поры. Говоря же в целом об

интонационном языке ваших произведений, можно заметить следы славянской, общеевропейской, татарской музыкальных культур.

**Л. Л.**— Говоря об интонационном мире композитора, его формировании, я подразумевал под интонационными впечатлениями детства не только звуко-высотное, интервальное воспитание музыкой, но и поэтическую, художественную атмосферу, в которой воспитывается композитор. Расширение, обогащение интонационного запаса композитора — процесс бесконечный. Расширение этого круга в конце концов подчеркивает индивидуальность, делает ее выпуклее, значительнее, доступнее более широкому слушателю. Было время, когда интонации моих кумиров Баха, Мусоргского, Стравинского становились как бы моими собственными — познавая музыку, поневоле преклоняешься перед находками великих мастеров. Неожиданным открытием стала вдруг как бы ранее проплывавшая мимо татарская музыка. В этом мире интонаций, совершенно от меня далеких, я нашел новую для себя свежесть и новые творческие соблазны.

**С. Г.**— Вероятно, встреча с татарской музыкой неизбежна в настоящее время для любого композитора, живущего в Казани. Сегодня, когда повсеместно говорится о зрелости молодых музыкальных культур народов Советского Союза, созданных при помощи русской культуры, освоении ее богатства и традиций русского и европейского музыкального искусства, все чаще констатируется обратная связь и влияние лучших достижений композиторов молодых музыкальных культур на русских композиторов. Вспомним грузина Г. Канчели, марийца А. Эшпая, азербайджанца Ф. Амирова и других.

**Л. Л.**— Список этот можно продолжить. Процесс взаимовлияния культур в настоящее время ощутим как никогда. Больше того, мне часто кажется, что замыкания внутри стилистики одной лишь музыкальной куль-

туры в какой-то степени иссушает животворящую суть музыки.

**С. Г.**— То есть искусства, обладающего универсальным языком общения, не так ли? Но не обезличивает ли композитора «всеядность»? Не подстерегает ли композитора на этом пути опасность потери собственного стиля?

**Л. Л.**— Композитор имеет право обратиться к любой интонационной сфере. Но идти от себя. Если новый интонационный мир входит в его творческий «багаж» естественно, то тогда этот шаг оправдан. Особенно, если это вхождение не случайно, а продиктовано непосредственным контактом с интонационной «средой обитания» композитора.

**С. Г.**— Но как определить критерий естественности в обращении к иной стилистике? Ведь сам факт заимствования или обращения к иной стилистике не всегда правомерен и оправдан. Не секрет, что в современной западной музыке нередки попытки создания даже таких произведений, в основе которых лежит некий интонационно усредненный «всемирный фольклорный» язык.

**Л. Л.**— Когда мы слушаем «Русские квартеты» Бетховена, мы слышим не русскую музыку, а Бетховена, обогатившего свой язык интонациями славянского происхождения. Или Гендель, эволюционировавший в своем творчестве после глубокого изучения вирджиналистов и Пёрсела, не изменил по существу своей художественной манере, а тоже лишь ее обогатил, вобрав в нее интонационные особенности английских композиторов.

**С. Г.**— Насколько я вас понял, все по существу решает художник, его индивидуальность, когда, пользуясь выражением Б. Асафьева, композитор берет от другой национальной культуры «наиболее принципиально верное, сам доминируя над всеми» (Асафьев Б. Книга о Стравинском.— Л., 1977, с. 22). Достаточно вспомнить ка-

бардинский квартет Прокофьева, «Исламей» Балакирева, бразильские танцы Мийо...

Л. Л.— «Половецкие пляски» Бородина, симфонию «Из нового света» Дворжака... Ярчайшим подтверждением служат многие произведения татарских композиторов, довольно охотно обращающихся к интонациям башкирской, казахской, азербайджанской музыки. Не менее убедительно в этом плане и обращение русских композиторов к татарской интонационной стилистике. Вспомним хотя бы замечательную музыку А. Ключарева.

С. Г.— Процесс взаимовлияния музыкальных культур начался давно. Собственно, вся история музыки, ее эволюционный поступательный ход, невозможен был бы без оплодотворяющего взаимопроникновения и взаимовлияния музыкального искусства разных народов. Настало то время, о котором предположительно писал Р. Шуман: «Мы до сих пор знаем в качестве отдельных разновидностей только немецкую, французскую и итальянскую музыку. А что, если присоединятся и другие народы вплоть до Патагонии?» (Шуман. О музыке и музыкантах.— М., 1975, т. I, с. 90).

Л. Л.— Да, сегодня мы являемся свидетелями небывалого в истории расцвета музыкального искусства практически всех народов. Особенно этот процесс очевиден на примере развития национальных культур народов Советского Союза. В нашей стране появилось много подлинных центров профессиональной музыкальной культуры, таких как Тбилиси, Таллин, Горький, Минск, наша Казань и другие города.

С. Г.— В свое время Барток классифицировал типы взаимовлияний в фольклоре разных народов. В композиторской практике существует тоже различный подход к использованию фольклора?

Л. Л.— Думаю, что наиболее оправдан путь прин-

ципиальной, существенной трансформации использованной народной темы в соответствии со стилистическими особенностями данной музыкальной культуры. Более простой путь — простейшая обработка народной мелодии. Но это кажущаяся простота. Порою в обработке композитор существует отдельно, а мелодия отдельно. Фольклор — интонационная копилка многих веков. Взять из нее тему значит совершить художественный поступок.

Впервые я понял, какие богатейшие возможности заключены в татарской пентатонике, услышав «Алтынчеч» Н. Жиганова. Единство драматургического и интонационного развития поразило меня. Так началось мое вхождение в мир татарской музыки. Ныне, могу взять на себя смелость сказать, что после долгих лет изучения народной и профессиональной татарской музыки, после целого ряда сочинений, созданных мной на основе пентатонной стилистики, этот ранее непривычный мне интонационный мир стал составной частью моего музыкального мироощущения.

С. Г.— В своем творчестве вы достаточно активно обращаетесь к симфоническим жанрам. Интерес к симфонической музыке, к созданию произведений разного жанра для симфонического оркестра можно отметить и у других композиторов Татарии. За последние годы появилось много интересных произведений. Считаете ли вы возможным говорить о существовании татарского симфонизма?

Л. Л.— В татарской симфонической музыке накоплено немало достижений. Одно из замечательных достижений раннего периода развития татарской симфонической музыки — «Волжская симфония» А. Ключарева, симфонические поэмы М. Музафарова, сюиты Н. Жиганова, произведения А. Лемана.

В настоящее время наиболее интересно симфоническое творчество А. Монасыпова и Ф. Ахметова. Симфо-

ния Ф. Ахметова — значительное событие последних лет.

Нельзя не заметить, что татарская музыка обогатилась сочинениями глубоко современными и оригинальными, причем в разных жанрах. Глубоко своеобразен и современен композиторский почерк Р. Еникеева. Особенно впечатляюща его камерно-инструментальная музыка. Его первую фортепианную сонату я считаю непревзойденным образцом сонатного жанра в татарской музыке. Очень хорошо, мастерски выразил в своем первом фортепианном концерте дух современного молодого человека Р. Беялов.

С. Г.— Достижения татарской музыки несомненны. К упомянутым вами сочинениям можно добавить и целый ряд других произведений в разных жанрах, существенно обогативших музыкальное искусство республики. Сегодняшняя панорама достижений татарской музыки говорит о зрелости музыкальной культуры. Однако есть еще целый ряд нерешенных проблем, трудностей, о которых неоднократно говорится на творческих пленумах Союза композиторов ТАССР. В чем вам видится дальнейшая перспектива развития татарской музыки?

Л. Л.— Достижения, действительно, значительные. Достаточно обратиться к замечательному, одухотворенному творчеству Р. Яхина. Однако в области использования европейского композиторского опыта татарским композиторам есть еще что позаимствовать, творчески освоить. Так, мне кажется, что начавшийся путь освоения полифонических принципов развития мог бы быть более интенсивным и привести к очень интересным находкам. Ведь в татарской музыке есть еще неиспользованные до конца возможности как в области интонационной, так и в формообразующей. Почему бы исконно татарской форме народной музыки — баиту — не стать основой для создания современного произведения? Есть и другие образцы. В изучении и использовании глубоко национальных особенностей, при надлежащем мас-

терстве и оригинальном художественном решении, может, и есть одна из перспектив дальнейшего развития татарской музыки.

**С. Г.**— Проблема композитор и исполнитель — актуальна во все времена. Ваши произведения звучали и звучат в исполнении хора под управлением народного артиста СССР Г. Соколова, певицы заслуженной артистки РСФСР Н. Юреновой, трубача народного артиста РСФСР Г. Орвида, пианиста заслуженного артиста РСФСР А. Бахчиева и других московских музыкантов.

**Л. Л.**— Я очень благодарен своим московским исполнителям, а также замечательным казанским музыкантам, которые в разное время способствовали сценическому рождению многих моих произведений — дирижеру, народному артисту СССР Н. Рахлину, хору института культуры под управлением заслуженного деятеля искусств РСФСР и ТАССР Д. Кутдусова, детскому хору Н. Сизовой, пианисткам заслуженному деятелю ТАССР Э. Ахметовой, заслуженной артистке ТАССР Ф. Хасановой, певице заслуженной артистке РСФСР Г. Сайфуллиной, виолончелистке дипломантке Всероссийского конкурса Г. Сафиной и многим другим. Без посредничества, творческого горения исполнителей композиторское творчество становится бессмысленным. Существование в Татарии большого отряда талантливых исполнителей и творческих коллективов есть еще одно красноречивое свидетельство расцвета музыкальной культуры Татарии.

# МОНАСЫПОВ Алмаз Закирович

(рог. в 1925 г.)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР.*

---

---

---

---

Основные произведения: балет «Бессмертная песня»; четыре симфонии; вокально-симфоническая поэма «Ритмы Тукая»; балетная сюита; кантата «Солнечный Татарстан»; соната для скрипки и фортепиано; фортепианные циклы «Мозаика» и «Пять лирических картинок и марш»; песни, романсы, музыка для детей, пьесы для эстрадного оркестра.

**«Вырастая на почве родного национального искусства, впитав значительные достижения татарской композиторской школы, творчество Монасыпова вместе с тем приткрывает своеобразный новый стилевой слой, расширяющий горизонты современной татарской музыки».**

**Я. ГИРШМАН**

(«Советская музыка», 1977, № 4).

**С. Г.**— Ваша композиторская деятельность началась в сравнительно зрелом возрасте. Только после окончания консерватории по классу виолончели вы приступаете к профессиональному сочинительству. Расскажите немного о вашей биографии музыканта, о ваших учителях.

**А. М.**— Отец мой неплохо играл на скрипке. Он был самоучка, но многие музыканты с удовольствием музицировали с моим отцом, в том числе и С. Сайдашев. В нашем доме звучала народная музыка, музыка Сайда-



шева. Окончил музыкальную школу по классу виолончели у Рувима Львовича Полякова, у него я проучился и два курса в Казанском музыкальном училище. Потом началась война. Продолжать свое музыкальное образование я смог лишь после демобилизации из рядов Советской Армии в 1945 г. Я поступил в Казанскую консерваторию и закончил ее в 1950 г.

С. Г.— Но, кажется, в 1952 г. вы вновь стали студентом, на этот раз композиторского факультета по классу А. С. Лемана?

А. М.— Еще обучаясь в консерватории как виолончелист по классу доцента А. В. Броуна, я часто испытывал неодолимую потребность создавать музыку. Мелодии переполняли меня, но я старался заглушить в себе любые попытки к сочинительству. И только тогда, когда понял, что не могу не писать музыку, я решил прийти в класс к Альберту Семеновичу Леману.

С. Г.— Таким образом, в двадцать семь лет вы начали овладевать мастерством композитора? Первые ваши опыты, кажется, связаны с вокальной музыкой?

А. М.— Но уже во втором семестре А. С. Леман предложил мне написать скрипичную сонату, которую я и написал к экзамену. Следующая работа моя была над симфонией, которую я в консерватории не закончил, были написаны лишь две части.

С. Г.— Однако ваше освоение жанров было весьма дерзким и стремительным. Вы занимались по особой программе?

А. М.— Не думаю. Альберт Семенович вообще подходил к каждому ученику индивидуально, предоставлял большую свободу.

С. Г.— Вы автор четырех симфоний и вокально-симфонической поэмы «В ритмах Тукая». Музыкальные критики указывают, что ваше симфоническое творчество в значительной мере, наряду с симфоническими произведениями Жиганова и Ахметова, определяет в настоя-

щее время лицо татарского симфонизма. Симфонические жанры сейчас интенсивно развиваются не только в татарской музыке. В чем, на ваш взгляд, основные тенденции в развитии современного симфонизма?

**А. М.**— Прежде всего заметно изменилась жанровая окраска и соотношение частей. Многими композиторами традиционные формы симфонического цикла трактуются весьма свободно. Симфонии попросту стали более компактными. Чаше пишутся одночастные симфонии. Даже в многочастных циклах ощущается тенденция к внутреннему большому единству, то есть по существу тоже к одночастности.

**С. Г.**— Как возникают замыслы ваших симфонических произведений?

**А. М.**— По-разному. Но, когда возникал первоначальный музыкальный образ, я еще не знал, что это будет симфония. Потом этот образ как бы прорастал. Если он оказывался жизненным, то не давал покоя, начинался мучительный труд. На симфонию обычно уходит у меня не менее двух лет. Я пишу медленно и трудно. Для меня первоначальный материал должен быть настолько живым, чтобы он мог в дальнейшем «самостоятельно прорасти». Это позволяет избежать «случайностей» в развитии симфонии. Уже потом, в процессе сочинения, вырабатываются свои новые, определенные, присущие только этому произведению правила игры, которые нельзя нарушать.

**С. Г.**— Говоря о взаимообогащении национальных музыкальных культур в связи с творчеством современных татарских композиторов, очень часто в качестве примера ссылаются на ваши произведения.

**А. М.**— Каждый человек стремится к общению. Это заложено в человеческой природе. Народы хотят общаться. Аналогичная картина в музыкальной культуре, ведь народы общаются посредством литературы, искусства, музыки.

В каждом явлении есть ряд признаков. Вот возьмем спичечный коробок. Он может быть круглым, квадратным, треугольным. Форма коробка меняется, а сущность, назначение остается неизменным.

Было время, когда костюм в значительной степени мог определить национальную принадлежность. Теперь все ходят в современных костюмах, музыканты на сцену выходят все во фраках. Однако одну и ту же музыку интерпретируют в соответствии с традициями своего национального исполнительского искусства.

В народной музыке, как во всяком другом явлении, есть признаки преходящие и непреходящие. Поэтому нужно отказываться от случайных признаков, даже если они и казались в свое время основными. Тогда музыка становится языком общения. Универсальным языком, понятным не только одному народу.

Все эти проблемы решает художник. Если он подымается до решения общечеловеческих проблем, он выходит за узкие этнографические рамки. Это тяжелый процесс самоотказа от того, что по сути впитано с молоком матери. Пожалуй, не отказ, а отбор, строгий отбор материала.

Этот процесс характерен не только для татарской музыки. Если бы русская музыка оставалась на уровне «Фантазии на тему Рябинина» Аренского, то она никогда бы не вышла к всемирной аудитории. Нужен был выход на общечеловеческие проблемы Чайковского, Мусоргского, чтобы русская музыка из экзотической приправы стала духовным достоянием всего человечества.

**С. Г.**— Когда-то испанский поэт и музыкант, знаток народной испанской музыки Г. Лорка сказал: «У народа надо брать только глубинные его чувства и какую-нибудь колоритную трель, но никогда не пытайтесь дотошно имитировать необъяснимые модуляции народных песен».

**А. М.**— В музыкальной культуре любого народа можно найти любителей «дотошных имитаций». В татарской

музыке они цепляются за пентатонику, в ее окостеневшем виде. «Чистой» пентатоники уже нет в настоящей профессиональной татарской музыке.

**С. Г.**— Ваш интонационный рисунок, как отмечают исследователи, неповторим. Подчеркивают и свойственную вам как художнику броскость, театральность мышления. Не возникал ли у вас замысел оперы?

**А. М.**— Об опере не думал, а вот балет давно мечтаю создать.

**С. Г.**— А вокальные произведения создаются вами по случаю, или работа над ними протекает более планомерно?

**А. М.**— Над вокальной музыкой работаю постоянно. Она почти всегда сопутствует и в работе над крупными сочинениями. Кстати, и сочиняется вокальная музыка быстрее. Даже такое крупное вокально-симфоническое сочинение, как «Ритмы Тукая», для себя написал сравнительно быстро. Главное было для меня интонационно войти в эмоциональный строй тукаевской поэзии и, конечно, добиться цельности замысла.

**С. Г.**— Вы один из немногих татарских композиторов, кто охотно пишет музыку так называемого легкого жанра, обогащая татарскую пентатонику джазовыми ритмами и интонациями.

**А. М.**— Джазовую музыку пишу с большим удовольствием. Считаю, что и в легкой музыке можно подниматься до общечеловеческих проблем, если только к легкой музыке относиться серьезно. Впрочем, джазовая музыка не такая уж и легкая, если вспомнить тех великих классиков двадцатого века, которые обращались в своем творчестве к джазовым истокам.

**С. Г.**— Что вы могли бы посоветовать молодым композиторам?

**А. М.**— Тщательно изучать народное творчество, бесценные, нетронутые еще пласты народной музыки.

# МУЛЮКОВ Бату Гатаулович

(рог. в 1928 г.)

*Заслуженный деятель искусств РСФСР,  
лауреат Государственной премии ТАССР  
им. Г. Тукая.*

---

---

---

---

---

Основные произведения: опера «Чернолик»; симфония; симфоническая поэма «О труде»; две симфонические увертюры; концерт для голоса с оркестром и концерт для ансамбля скрипок с фортепиано; оратория «Казань»; кантаты «Татарстан», «Времена года»; «Ульянов-Ленин в Казани», «У памятника Ленину»; два струнных квартета; две сюиты для духового оркестра; четыре марша для духового оркестра; сюита для оркестра народных инструментов; поэма для скрипки и фортепиано; поэма для виолончели и фортепиано; фантазия для эстрадно-симфонического оркестра; камерно-инструментальные произведения; музыка к драматическим спектаклям; более ста песен и романсов; обработка народных песен, музыка для детей.

«Умение точно найти форму музыкальной мысли, отобрать необходимые средства, чтобы выразить основную идею музыкального произведения, глубокое проникновение в пласты народной музыки, владение музыкальной драматургией — все это отмечает Б. Мулюкова как композитора ищущего, композитора с большими творческими возможностями».

*И. МАЗИТОВ*

**С. Г.**— С чего начался ваш путь в музыку?

**Б. М.**— Детство мое прошло в Оренбурге в атмосфере народной музыки. Очень рано я научился играть на гармонике, а позднее в татарском драматическом кружке при клубе железнодорожников овладел еще несколькими народными инструментами. Как гармонист я стал вскоре пользоваться известностью, меня приглашали на народные гулянья, на посиделки, свадьбы, вечера.

В те юношеские годы, совпавшие с суровыми буднями войны, я переиграл на гармонике массу народных татарских мелодий, песен, танцев. При клубе железнодорожников была хорошая самодеятельность. Мы выступали с концертами, где звучала не только народная музыка, но и песни С. Сайдашева, Дж. Файзи, М. Музафарова, З. Хабибуллина. Именно в те трудные годы войны мной впервые овладело неодолимое желание стать музыкантом. Просиживая с утра до вечера в сапожной мастерской, где я работал, я слушал по радио музыку, чинил обувь и... мечтал.

Сколько музыки я тогда прослушал и полюбил! Многие оркестровые крупные сочинения я с тех пор запомнил от начала до конца. Мощное, красочное звучание симфонического оркестра производило на меня неизгладимое впечатление. Особенно впечатляла русская классика, симфонии В. Калинникова, А. Глазунова, П. Чайковского, фортепианные концерты Рахманинова. Запомнились произведения Лядова, Огинского, Будашкина, Соловьева-Седого, Мокроусова и многих других.

**С. Г.**— А первая встреча с татарской профессиональной музыкой произошла тоже по радио?

**Б. М.**— Да, это были фрагменты из оперы «Алтынчеч» Н. Жиганова. Едва зазвучала музыка, внутри меня будто все перевернулось и замерло. Ничего подобного я до той поры от слушания музыки не испытывал, это было сильнейшее потрясение.

Не могу не сказать еще об одном важном событии в моей жизни. В 1950 г. в Оренбург приехал с авторским концертом С. Сайдашев. К тому времени я уже учился на втором курсе Оренбургского музыкального училища на дирижерско-хоровом факультете и довольно неплохо был знаком с песнями Сайдашева. С огромным волнением я шел на концерт любимого композитора, ставшего одним из самых впечатляющих событий в моей жизни. Впервые я почувствовал масштаб личности Сайдашева, композитора, музыканта, исполнителя.

В тот приезд мне удалось познакомиться со своим кумиром и даже сыграть некоторые из своих мелодий. Ему они понравились, и он посоветовал мне перебираться в Казань. В том же году, последовав совету Салиха Замалетдиновича, я перевелся в Казанское музыкальное училище. Наше знакомство с Сайдашевым в Казани укрепилось, мы встречались довольно часто, и каждая встреча становилась для меня неоценимым уроком общения с выдающимся музыкантом и человеком. Благоговение к музыке и личности Сайдашева не покидает меня всю жизнь. С огромной радостью и вдохновением я на пятом курсе консерватории работал над переинструментовкой для Декады татарского искусства в Москве в 1957 г. партитуры музыки Сайдашева к «Наемщику» для малого состава.

**С. Г.**— С кем еще из крупных музыкантов вам довелось общаться в первые годы вашего пребывания в Казани. Кто оказал на ваше композиторское и профессиональное формирование наибольшее воздействие?

**Б. М.**— Большое значение имела для меня дружба с Джаудат-ага Файзи. Это был интересный художник, человек большого интеллекта.

Бесспорное влияние я испытывал от яркого, оригинального творчества З. Хабибуллина, чьи сольные и хоровые песни мне приходилось разучивать с хоровыми коллективами.

Вот эти три «кита» в наибольшей степени способствовали моему формированию в начальный период.

Дальнейшим профессиональным навыкам обучался у Н. Г. Жиганова. Бывало, задаст мне часть формы, а я на урок приношу всю форму целиком.

С благодарностью вспоминаю Минну Наумовну Александровскую, педагога по технике дирижирования, по классу которой я закончил Казанское музыкальное училище. Благодаря ее педагогическим усилиям в консерваторию я пришел основательно подготовленным в смысле хоровой литературы. Много дало мне общение с хоровой методикой профессора С. А. Казачкова, в хоре которого я пел в течение семи лет. Очень много значило для меня посещение репетиций и концертов выдающегося симфонического дирижера И. Э. Шермана. Но основным моим руководителем и наставником по композиции все годы обучения в консерватории был профессор Альберт Семенович Леман.

С. Г.— Расскажите, пожалуйста, о ваших первых сочинениях. Как возникали их замыслы?

Б. М.— Я отчетливо осознавал необходимость выработки своего неповторимого интонационного языка. Мне хотелось идти непроторенными дорогами в музыке. А. С. Леман очень чутко подмечал все то индивидуальное, что было в ученике. Тонкий психолог, он и во мне поддерживал то индивидуальное, что, вероятно, требовало своего развития.

А что касается замысла сочинений, то вспоминается такой случай. В студенческие годы на меня произвела потрясающее впечатление песня В. Мурадели «Партия — наш рулевой». И я задался целью создать песню о партии. В те годы песен о партии в татарской музыке было очень мало. Мне очень хотелось создать интонационно свежую песню, могучую, широкую, и в то же время приятную и мягкую. Песня мне удалась. «Слава тебе,



партия» (стихи Э. Давыдова) приобрела большую популярность.

Моя дипломная работа «Праздничная увертюра» так же была тепло встречена, до сих пор звучит по радио.

**С. Г.**— Ваше творчество в жанровом отношении весьма разнообразно. Считаете ли вы, что композитору в своем творчестве следует расширять жанровую амплитуду или целесообразнее сосредоточить свои усилия в какой-то определенной области и попытаться достигнуть в ней значительных успехов?

**Б. М.**— Разнообразие, разноплановость моего творчества отчасти можно объяснить тем обстоятельством, что я часто работаю по заказу. Причем, если ко мне обращаются с просьбой сочинить что-либо, это для меня радость. Радость предстоящей работы, предстоящего поединка с самим собой, когда концентрируются усилия на преодоление инерции материала, когда происходит невольное движение вперед. Ибо, сочиняя новое произведение, композитор всякий раз учится. Собственно, любая творческая работа — это постоянная учеба.

Возможно и целесообразнее сосредоточить свои усилия в какой-то определенной области. Творчество многих выдающихся мастеров тому пример.

Но как показывает практика, есть в этом явлении и обратная сторона. Жанровое ограничение частенько приводит к иссяканию творческой фантазии композитора.

Я считаю, что творческий диапазон композитора должен быть широким. Он должен уметь все! Но это все должно быть выполнено на высоком профессиональном уровне. Обидно бывает, когда иной композитор, надев на себя тогу песенника, создает всю жизнь одну за другой песни-близнецы. То есть песни пишет, как «блины печет». У такого художника явно отсутствует чувство меры.

**С. Г.**— Недавно в Татарском театре оперы и балета им. М. Джалиля была поставлена ваша опера «Черно-

ликие». Как возник замысел оперы? Ваши взгляды на принципы оперной драматургии в связи с развитием этого жанра в татарской профессиональной музыке и конкретно в связи с вашей оперой?

**Б. М.**— В последние годы меня все больше и больше притягивал жанр оперы, который позволяет композитору выявить драматургичность материала, наполнить его психологической достоверностью. Я долго искал сюжет, который мог бы стать литературной первоосновой оперы, и в конце концов остановился на повести М. Гафури «Черноликие». Меня привлекли яркие противоречивые характеры героев этой повести. Налицо была настоящая драматургическая первооснова, конфликтность. Нужно было найти соответствующее музыкальное решение. Богатый материал давал возможность построения музыкальной полноценной драматургии. Она выстраивалась по принципу контраста.

Изучение творческого метода мастеров прошлого показывает, что в начале оперы сочиняются главные арии основных действующих персонажей. Я пошел по пути последовательного сочинения всей оперы, только увертюру написал в самом конце работы. Добивался, чтобы опера шла и слушалась на едином дыхании. Клавир написал за три месяца, оркестровку за четыре.

Работая над оперой, я боялся, что зритель будет скучать. Почему скучает наш слушатель? От бесконечных, похожих одна на другую длинных арий, из-за отсутствия контрастов, затянутости спектаклей. Мне кажется, современная опера не может быть длинной. Она должна быть жизненной по содержанию. Примечательно в этом смысле письмо Н. Г. Жиганова, присланное мне после прослушивания оперы, где он, в частности, пишет: «...важно, когда композитор владеет музыкальной драматургией, а не, как это часто бывает, является иллюстратором текста...»

**С. Г.**— Ваш путь к созданию оперы шел, вероятно, через накопление и творческое освоение других жанров — симфонических, вокально-инструментальных, кантатно-ораториальных. Вы активно работаете в области вокальной музыки. Существуют ли, на ваш взгляд, проблемы в дальнейшем развитии татарской вокальной музыки, и в чем вы видите ее перспективы?

**Б. М.**— Проблемы есть. Очень мало у нас произведений в форме баллад. Если говорить о тематике, то явно не хватает песен на производственные темы, трудовых песен, песен, посвященных определенной профессии. Знаю по собственному опыту, как такие песни нужны. Когда мы с поэтом М. Мазуновым написали песню об учительнице, она сразу же получила широкий отклик в республике.

**С. Г.**— Обычно вы свои песни и романсы пишете на стихи татарских поэтов. А чем привлекла вас поэзия О. Хайяма? Влияет ли иноязычный текст на интонационный строй вашей музыки?

**Б. М.**— Трудно пройти мимо красок поэзии Омара Хайяма. Рубаи Хайяма очень удобны, хорошо ложатся на музыку, эмоционально пластичны, в них четкая фразировка, кульминация. Просто они дают композитору необычайную возможность пофантазировать.

**С. Г.**— Ваши принципы работы с фольклором?

**Б. М.**— Применяя народный материал, стараюсь его не расчленять, следую глинкинскому методу, разрабатываю его вариационно. Пытаюсь создавать темы близкие к народным. В чистом же виде использую народные темы довольно редко.

**С. Г.**— Концерт для голоса с оркестром — первое сочинение подобного жанра в татарской музыке. Как возник замысел этого сочинения и в чем особенности этого жанра?

**Б. М.**— Материал для будущего концерта я начал собирать еще в 1948 году. Знакомился с особенностями

итальянской школы пения, с русской; многому научился на вокальных произведениях Рахманинова. Появление моего концерта, думается, не случайно. В последние годы в Татарии появилось много поистине классных вокалистов, которым по плечу самые сложные художественные и технические задачи. Мой концерт рассчитан на лирико-колоратурное сопрано. Этим обуславливается в значительной мере и лирическое содержание концерта.

Особенности этого жанра в том, что он позволяет в наибольшей мере выявить природу человеческого голоса, его красоту и тембровое богатство. И для исполнителя представляется счастливая возможность раскрыть весь свой художественный потенциал. Мечтаю написать еще один концерт для лирико-драматического тенора.

**С. Г.**— Ваша оратория «Казань» — монументальное полотно. Как писал композитор М. Яруллин: «Музыка полна драматизма и возвышенного пафоса, но в ней много и задушевных и лирических страниц, отмеченных теплым чувством и светлой грустью. Произведение эмоционально напряженное, конфликтное. Его яркий национальный колорит отлично сочетается с самыми современными выразительными средствами». Как вы понимаете современность в композиторском творчестве?

**Б. М.**— Современность — понятие широкое. Прежде всего оно касается личности художника. Быть современным значит шагать в ногу с временем, откликаться на дела и свершения своего народа, воспевать его трудовые подвиги. Современность — неотъемлемая часть творчества советских композиторов.

Композиторы Татарии — не сторонние наблюдатели. Они живут жизнью своей республики, своей страны. Мы не только гордимся всесоюзной стройкой КамАЗ, мы посвящаем героям этой грандиозной стройки свои сочинения. Таковы произведения композиторов Татарии — увертюра «КамАЗ» Э. Бакирова, увертюра «Юность КамАЗа» А. Луппова, посвященные КамАЗу Двенадцать

тая симфония Н. Жиганова и оратория И. Якубова. Мною тоже написана увертюра для симфонического оркестра «Праздник в Челнах». Напряженность, насыщенность нашего сложного времени отражаются на характере современного человека, воспетого в полных внутреннего беспокойства, ярких образах в Третьей и Четвертой симфониях А. Монасыпова. Всегда современна тема Родины, находящая убедительное творческое претворение во многих симфониях Н. Жиганова.

**С. Г.**— Как у вас протекает процесс сочинения? Работаете над одним только сочинением или несколькими одновременно?

**Б. М.**— Закончив работу над очередным сочинением, я начинаю думать над тем, в каком жанре нуждается сейчас наша татарская музыка. Затем начинаю уже размышлять более конкретно, задумываться о форме, выразительных средствах, интонационном материале. Подготовительный процесс бывает долгим и, я бы сказал, мучительным. Возникают сомнения в правильности выбора темы, поиски художественно убедительного решения, попытка постоянно оценивать свою работу со стороны, как бы глазами другого композитора, критика, исполнителя, простого слушателя и т. д. и т. п.

Работать одновременно над несколькими сочинениями не могу и даже боюсь этого. Мне кажется, что от подобного сочетания страдает качество.

**С. Г.**— Что вы можете сказать о пентатоническом мышлении современных татарских композиторов?

**Б. М.**— Каждый из татарских композиторов вносит свое в пентатоническое мышление. Много опытов, экспериментов, проб. Известно, что пентатоника хорошо поддается полифоническому развитию, она хорошо «впитывает» самые современные острые созвучия, другие выразительные средства. Правда, использование их должно соразмеряться с образным содержанием произведения, его жанром и стилистикой.

# ТРУБИН Борис Николаевич

(рог. в 1930 г.)

*Старший преподаватель Казанской консерватории*

---

---

---

---

Основные произведения: опера «Комендант Бугульмы»; симфония; оратория «Сходка»; кантата «Волга»; симфоническая поэма «Зоя»; концерт для валторны с оркестром; струнный квартет; соната для двух виолончелей; музыка к 50 драматическим спектаклям; инструментальные произведения; песни и романсы; обработки народных песен; музыка для детей.

«В музыке Бориса Трубина привлекает огромная человечность и искренность. Этот композитор не написал ни одной «фальшивой» ноты. Он сочиняет музыку, только повинувшись велению сердца».

## **А. МИРГОРОДСКИЙ**

**С. Г.**— Вы один из тех русских музыкантов, которые связали свою жизнь и творческую судьбу с развитием музыкального искусства в Татарии. Расскажите, пожалуйста, как вы стали музыкантом, композитором, что способствовало в наибольшей степени выбору этой профессии?

**Б. Т.**— Как и у многих других музыкантов моего поколения, чье детство и юность совпали с военными годами, приход в музыку был в какой-то степени вопреки обстоятельствам, которые нам предлагала жизнь.

Детство мое и юность прошли в живописнейшем месте Пензенской области, в поселке Золотаревка. В самой Золотаревке и в ее окрестностях много сохранилось мест, связанных с русским фольклором. До сих пор существует так называемый овраг богатыря Кудеяра, в котором он якобы в свое время обитал. Нет нужды и говорить, что на золотаревских мальчишек, в том числе и на меня, эта атмосфера былинности и сказочности действовала невероятно. История Золотаревки тесно связана с именами поэтов Д. Давыдова, П. Вяземского.

Отец мой был большой любитель музыки, играл на баяне и в духовом оркестре. С духовой музыкой и связаны мои первые музыкальные впечатления. Трудно сказать, когда начинает пробуждаться в человеке композитор, но одно из самых светлых ощущений моего детства связано со звуками барабана. Я любил про себя «сочинять» барабанные музыкальные картины про легендарного Чанаева, слышать их как бы наяву то с нарастающей, то удаляющейся динамикой. Это был единственно доступный мне в детстве музыкальный инструмент.

Но встреча с большой музыкой произошла позднее, когда мне уже было лет двенадцать. Во время войны у нас в поселке был всего лишь один громкоговоритель, который включался только во время передач сводок Информбюро о положении на фронтах. Но вот однажды вдруг зазвучала музыка. Симфоническую музыку слушал весь поселок. Не могу сказать, какое чувство она мне внушила — радости, гнева, отчаяния, надежды... — она меня оглушила, раздавила, ворвалась в мою жизнь как буря. Уже значительно позднее я узнал, что это звучала «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича.

После войны вновь организован был духовой оркестр. Инструменты чудом сохранились, а нот катастрофически не хватало. К тому времени я самоучкой уже играл на аккордеоне. И вот набрался смелости дописывать по

слуху партии недостающих голосов, а потом попробовал и сам сочинять вальсы, марши, выдавая их за произведения забытых авторов.

В 1947 г. поступил в Пензенское училище по классу кларнета. С педагогом мне повезло — А. С. Турищев сам не чуждался сочинительства и всячески поощрял мои композиторские опыты. Хочется добрым словом упомянуть и еще одного моего учителя тех лет, преподавателя теоретических дисциплин А. Н. Ключарева, которому я показывал свои первые сочинения.

После третьего курса я поехал на консультацию в Казань к А. С. Леману, да так и остался в этом городе на всю жизнь. А. С. Леман, прослушав мои «творения» и выяснив уровень моих теоретических познаний, направил меня в Казанское музыкальное училище доучиваться.

С. Г.— Итак, ваш казанский период начался с музыкального училища. Теперь вы сами вот уже более двух десятков лет воспитываете молодое поколение музыкантов и в Казанской консерватории, и в училище. Роль педагога в формировании любой профессии трудно переоценить. Но особенно возрастает роль педагога в творческих вузах и средних учебных заведениях. Взаимообщение на уроках по специальности протекает чаще всего непосредственно с глазу на глаз. Личность педагога оказывает определяющее влияние на ученика, на его мировоззрение, творческие принципы, профессионализм. Кто были ваши педагоги?

Б. Т.— Таким педагогом стал для меня Ю. В. Виноградов, хотя у него никогда не занимался по композиции. Тем не менее именно ему я прежде всего обязан всеми знаниями. Это и первый человек, который стал для меня идеалом во всех отношениях. У него я прошел теоретическую школу, постиг азы ремесла и человечности. Это мой духовный отец.

Очень интересным педагогом был Р. Х. Яхин, в клас-



се композиции которого мне посчастливилось заниматься на первом курсе консерватории. Это человек необыкновенной деликатности и интеллигентности. Его замечания всегда были своеобразны и в точку, но он на них не настаивал.

Со второго курса моим педагогом по специальности стал А. С. Леман. О Лемане так же трудно говорить, как и о музыке. Он всегда меняющийся, всегда одухотворенный. Ни в нем самом, ни в его манере общаться с учениками не было ничего застывшего, догматически раз и навсегда установившегося. Человек феноменальной памяти и эрудиции. Когда он анализировал сочинения классиков или незрелые опыты своих учеников, он поднимался до высот прямо-таки художнических.

**С. Г.**— Как протекало ваше жанровое «самоопределение»? И было ли оно самоопределением осознанным, а не вынужденным, как это нередко случается.

**Б. Т.**— Специально не самоопределялся. Рождавшаяся музыка диктовала определенные жанры.

**С. Г.**— Сочиняете вы за роялем?

**Б. Т.**— Сочиняю и за инструментом, и без него. Но все же наиболее интересные мысли приходят без инструмента.

**С. Г.**— Если исключить фортепианную музыку, ваше творчество жанрово довольно разнообразно. Однако при всем многообразии явно просматривается тяготение к жанрам, так или иначе связанным со сценическими формами.

**Б. Т.**— Я очень люблю хор, оркестр, но тяготение к сцене, к жанрам сценическим, сильнее. Еще в студенческие годы «подпольно» от А. С. Лемана я написал музыку к драматическому спектаклю по пьесе «Гроза» А. Островского. Затем, в течение многих лет, вплоть до настоящего времени, моя композиторская судьба связана с драматическими театрами Казани. Эту работу я всегда выполнял с удовольствием.

**С. Г.**— Музыка для драматического театра — особая область композиторского творчества, требующая, вероятно, некоторых специфических качеств. В чем они заключаются?

**Б. Т.**— Специфика при сочинении музыки к драматическому спектаклю значительная. Необходимо умение передать средствами музыки сиюминутное состояние героя или ситуации, броско и выпукло очертить характер. Большое значение имеет и изобразительный момент. Композитору должно быть присуще чувство сценичности, режиссерского видения.

**С. Г.**— Не кажется ли вам, что работая над многочисленными спектаклями, вы неуклонно приближались к опере?

**Б. Т.**— Пожалуй, так. Мне теперь тоже часто кажется, что к своей опере «Комендант Бугульмы» я шел всю жизнь. Работа закончена недавно, жду с нетерпением приговора нашего оперного театра.

**С. Г.**— Вероятно, если вы вместе с либреттистом Л. Воловичем, несмотря на так называемые разговоры о кризисе жанра, решились на создание оперы, то считаете этот жанр современным?

**Б. Т.**— Да, считаю. Опера живет и будет жить. Только нам, композиторам, необходимо быть на уровне современного слушателя. Да-да, как это ни парадоксально звучит. Мы привыкли сетовать на слушателя, обвинять его в отсталости. А на самом деле сегодняшний наш слушатель оперы завтра идет в драматический театр, послезавтра смотрит телеспектакль, не говоря уже о кино. Он, наш слушатель, бывает эстетически более развит. Может, из-за своей мобильности и эстетической всеядности. А мы частенько об этом забываем...

Главный недостаток некоторых опер — наличие ариозных статичных номеров: они отпугивают слушателя. Мне кажется, петься должно о том, что на сцене не делается. Не нужно певцу в длинной арии долго расска-

зывать, что он будет делать через пять минут. Ария не должна тормозить действие. То есть я за непрерывное действие оперного спектакля, за большой синтез театрального действия с чисто условными оперными формами. Как можно в театральном произведении обойтись без подлинной зрелищности? Очень многое диктует и техника современной сцены. Она призывает нас, композиторов, ломать смелее традиции.

**С. Г.**— В 1972 г. состоялась премьера вашей оратории «Сходка» на стихи Рустема Кутуя. Музыковед Ф. Бикчурина писала: «...Сочинение интересное, впечатляющее, это новое слово в ораториальном жанре, пока еще недостаточно разработанном в творчестве композиторов нашей республики. В оратории проявились характерные для Б. Трубина черты: театральность, сценичность, все звучащее видится в действии, движении, красочности». Эта короткая выдержка из газетной статьи свидетельствует, что ваше понимание жанра оратории несколько необычно.

**Б. Т.**— Оратория посвящена подлинным историческим событиям студенческой сходки в Казанском университете, в которой принял участие Владимир Ульянов. Поэтический текст, полный драматизма и динамики, требовал соответственного композиторского решения. Мне кажется, что в этом жанре момент академизма должен исчезать. Перспективы развития жанра, по-моему, в сближении оратории с оперой, в наполнении ее элементами внутреннего драматического действия. У меня большая мечта — переработать свою ораторию в оперу.

**С. Г.**— Татарские композиторы стали все чаще обращаться к этому жанру. Оратории «Человек» М. Яруллина и «Казань» Б. Мулюкова стали заметными явлениями в татарской музыке последнего времени.

**Б. Т.**— Это и естественно. Ведь если к жанру оратории подходить творчески, то композитора ждет большая удача. Эти две оратории — первые ласточки, свидетель-

ствующие об успешном освоении татарскими композиторами данного жанра.

**С. Г.**— Наиболее подвижный, мобильный жанр — песня. Татарские композиторы уделяют песне огромное внимание. Песни татарских композиторов находят отклик у слушателей, однако проблемы в развитии этого жанра тоже немалые.

**Б. Т.**— Очень много интересного в современной татарской песне. И все-таки не хватает открытий. Нам, композиторам, не надо бы гнаться за количеством, а писать песню так, будто она — единственная.

**С. Г.**— Этот принцип в равной мере относится ко всем жанрам, не так ли? Не руководствуетесь ли вы им слишком буквально, написав в разных жанрах всего по одному произведению: одну оперу, одну ораторию, одну симфонию, одну симфоническую поэму? В частности, о симфоническом творчестве. Вашу симфоническую поэму «Зоя», по свидетельству прессы, высоко оценил Д. Шостакович, и тем не менее симфонические жанры в последующие годы в вашем творчестве разрабатывались не очень интенсивно.

**Б. Т.**— Прежде всего о принципе. Стараюсь ему следовать, но не буквально, разумеется. У меня есть замыслы в разных жанрах. Надеюсь их осуществить.

Однако считаю, что качество композиторского творчества не измеряется количеством. Бетховен написал 9 симфоний. Но каждая из девяти была сама по себе вкладом в музыкальную культуру того времени. В них нет одинаковой проблематики, вернее, разрешения проблематики. В каждой симфонии у Бетховена новая, удивляющая нас до сих пор точка зрения на жизнь.

Но когда в симфониях повторяется одна и та же ситуация в оркестре, когда не ощущаешь никакого обновления в мышлении композитора, в его концептуальном решении, то мне представляется подобная позиция

по меньшей мере спекулятивной. Так можно написать и двадцать симфоний.

**С. Г.**— С созданием в Казани симфонического оркестра в последнее время интенсивно разрабатывается татарскими композиторами жанр симфонии. Возрос интерес и к другим симфоническим жанрам. Можно ли, на ваш взгляд, говорить сегодня о татарском симфонизме, как о явлении состоявшемся?

**Б. Т.**— В самом деле, симфонические жанры развиваются в последнее время довольно активно. Связано это прежде всего с творчеством Н. Жиганова, А. Монасыпова и Ф. Ахметова. Но говорить о татарском симфонизме, как о явлении сформировавшемся, пока еще, на мой взгляд, рано. Во многом это еще лишь «одежда», а не существо симфонизма. Пока еще не создано таких произведений, чтобы можно было сказать — вот образец именно татарского симфонизма. Симфонические произведения татарских композиторов находятся как бы в общем ряду всей советской симфонической культуры.

Но, возможно, я и ошибаюсь, и позднее открою для себя нечто совершенно неожиданное в симфоническом творчестве татарских композиторов, как недавно так же неожиданно открыл для себя Сайдашева. В его музыке я вдруг обнаружил для себя столько интересного! Его мелодическое дарование феноменально. Считаю, что сайдашевские песни — классика.

**С. Г.**— Есть ли специфика в преподавании и воспитании национальных композиторов?

**Б. Т.**— Конечно, есть. Наряду с общими проблемами профессионального воспитания специфические особенности возникают из особенностей интонационно-почвенных. Здесь и проблемы ладо-гармонического развития, проблемы полифонии, которая, кстати, очень еще мало используется татарскими композиторами. Не очень раскрыт еще в творчестве национальных композиторов татарский народный инструментарий.

Я считаю, что успехи наших студентов казанской композиторской школы во многом обусловлены ее многонациональным составом. На композиторском факультете Казанской консерватории обучаются представители многих национальностей. Происходит интенсивное взаимопроникновение национальных культур, отчего творческое формирование молодых композиторов только выигрывает.

**С. Г.**— Взаимообогащение национальных культур, взаимовлияние осуществляется на разных уровнях. И на уровнях интонационного влияния, формообразования, современных выразительных средств. И на уровне общения педагога и ученика. Воспитывая композиторов разных национальностей, вы, русский композитор, вероятно, тоже испытываете воздействие других музыкальных культур, и в частности татарской. Не пытались ли вы создавать сочинения, основанные на татарской пентатонике?

**Б. Т.**— Сделал целый ряд обработок народных песен: татарских, марийских, чувашских. Но сочинять самостоятельное произведение на основе пентатоники принципиально не пробовал, хотя отдельные эпизоды, связанные с татарскими интонациями, есть в моей театральной музыке и в опере «Комендант Бугульмы». Писать надо руководствуясь велением сердца. Не всегда, по моему, хорошо, когда композитор начинает писать не на «родном» интонационном языке.

**С. Г.**— Татарская музыка достигла высокого уровня профессионализма. Пентатонное мышление татарских композиторов в настоящее время чрезвычайно интересно.

**Б. Т.**— Согласен. Возможности раскрытия пентатоники неограничены. Композиторы это понимают. Есть еще, конечно, примеры, когда автор пытается цепляться за окостеневшую традицию. Но большинство композиторов, не теряя интонационной первоосновы, пытаются выйти за пределы «чистой пентатоники», тем самым вы-

ходя за пределы республики к широкому слушателю.

**С. Г.**— Какую роль в этом процессе играют современные выразительные средства?

**Б. Т.**— О современных выразительных средствах приходится думать каждому композитору. Но они не всегда выручают. Для меня лично современное — это умение увидеть привычное необычно.

**С. Г.**— Но в этом есть опасность трюкачества...

**Б. Т.**— Есть. Проколов на этом пути бывает много. Особенно у молодых композиторов. Они пытаются придумать какое-нибудь необычное звучание, то есть попросту с самого начала взять «быка за рога». Но если удачное новшество не подкреплено последующим развитием, все разваливается. Нужна логика развития. Пожалуй, самая современная музыка — это тихая музыка. Громкая музыка подчас лишь средство, заглушающее недостатки.

# ХАБИБУЛЛИН Загид Валеевич

(1910 — 1983)

*Заслуженный деятель искусств РСФСР,  
народный артист ТАССР,  
лауреат Государственной премии Татарской АССР  
им. Г. Тукая.*

---

---

---

---

---

Основные произведения: балеты «Заколдованный мальчик» и «Весенние ветры» (в соавторстве с Н. Пейко); музыкально-хореографические сюиты-композиции «Дружба народов» и «Свадьба» для ансамбля песни и танца ТАССР; поэма для скрипки и фортепиано; музыка к более чем десяти драматическим спектаклям; свыше трехсот песен и романсов; инструментальные пьесы; музыка для детей.

«Взращенные на народно-национальной основе, мелодии Загида Хабибуллина отличаются эмоциональной емкостью, характерностью жанровых истоков, высоким эстетическим вкусом, чуждым надрывной чувствительности... В истории татарской песни Загиду Хабибуллину принадлежит одно из ведущих мест».

**М. НИГМЕДЗЯНОВ**

(«Советская Татария», 1968, 12 апреля).

**С. Г.**— Истоки призвания кроются в биографии. Ваша жизнь изобилует драматическими поворотами. Может быть, расскажете, как вы стали композитором, музыкантом?



3. X.— Девяти лет я остался без родителей. Некоторое время воспитывался в детдоме. Потом увлекла романтика путешествий, стал бродяжничать. Романтический туман вскоре рассеялся, осталась жестокая необходимость добывать себе на пропитание. Воровать я отказался, за что был бит своими горе-друзьями. Я убежал от дружков подальше, в Актюбинск. Там устроился работать в чайхану, мыл посуду, выполнял любые поручения. В чайхане был свой музыкальный ансамбль, в котором играли талантливые самоучки на гармошке, кларнете, скрипке. По мусульманским законам в пятницу чайхана не работала. Музыканты днем репетировали, я слушал, как они играют, благо, жил прямо при чайхане, а потом стал подбирать по слуху. Один из музыкантов, латыш по национальности, однажды застал меня за этим занятием и показал, как надо играть на скрипке.

С тех пор я не расстаюсь со скрипкой. Вскоре научился немного играть и на домре, и на гармошке, но скрипка — это мой любимый инструмент. Я подбирал на ней все мелодии, которые слышал. В основном это были казахские и татарские народные песни. Видимо, я преуспевал в игре на скрипке, так как вскоре меня стали заставлять играть при именитых гостях. Мною «угощали» клиентов, как диковинкой. Чуть что: «Загид, сыграй».

Так, может, мне и пришлось бы всю жизнь играть в чайхане, если бы однажды ко мне не подошел один молодой человек, назвавшийся Онуфрием Тимченко, и не стал расспрашивать меня о моем житье-бытье. А в конце и говорит: «Собирайся, поедem в Казань. Тебе надо учиться музыке».

Какая Казань, я и не слышал о таком городе, да и денег на дорогу у меня не было. О. Тимченко в то время заканчивал Казанское музыкальное училище по классу скрипки, а у нас в Актюбинске находился на каникулах,

подыгрывая иногда на скрипке в кинотеатрах для сопровождения немых кинолент.

Жизнь продолжалась, но запал мне тот разговор в душу. Стал копить деньги на дорогу в неведомую Казань. А тут еще одно событие. В Актюбинск приехали известные татарские музыканты Г. Альмухаметов и С. Габаши. Что творилось на их концерте, сколько народу собралось, настоящий праздник!

После концерта они зашли к нам в чайхану. Известное дело, меня теребить стали: «Давай, Загид, сыграй именитым гостям». Нельзя было отказаться, хоть я и не хотел играть, чтобы не опозориться перед такими известными музыкантами. После игры меня подозвал С. Габаши и тоже, как и Тимченко, стал уговаривать меня приехать в Казань, дал свой адрес.

В 1927 г. я приехал в Казань. Мне было уже семнадцать лет. Со скрипкой в руках явился в музыкальное училище, где играл перед внушительной комиссией, в которую входили А. Литвинов, Р. Поляков, М. Пятницкая, А. Васильев, Г. Корбут и другие. Так я стал студентом Казанского музыкального училища.

С. Г.— Конец двадцатых — начало тридцатых годов — это самое начало зарождения татарской профессиональной музыкальной культуры, период формирования композиторов Татарии старшего поколения. Музыка каких композиторов звучала в те годы в Казани?

З. Х.— Из татарских композиторов звучал Сайдашев. Его музыка захватила меня полностью. Днем я аккуратно посещал занятия в музыкальном училище, где моим педагогом по специальности был вначале А. С. Васильев, а потом я перешел в класс к самому А. А. Литвинову, прекрасному музыканту, человеку большой души и преданности музыке. Он долгие годы возглавлял Казанское музыкальное училище. Попасть в его класс считалось большой честью. Он был строг со студентами, требовал безукоснительного выполнения заданий. Но под

личиной внешней суровости пряталась нежнейшая душа, заботливая и чуткая к судьбам своих воспитанников.

Итак, днем — училище, вечерами я играл в оркестре С. Сайдашева в академическом театре. Впечатление от музыки Сайдашева сливалось с необыкновенной личностью композитора. Это был большой человек во всех своих проявлениях. Позднее, когда мы ближе познакомились и подружились, это мое мнение о Сайдашеве утвердилось еще больше.

Это были трудные годы. Приходилось и учиться, и работать. Помимо оркестра в татарском театре, я вскоре стал руководить музыкальной частью рабочего театра при льнокомбинатском доме культуры в Заречье. В те же годы часто выступал вместе с скрипачом Х. Губайдуллиним. Это был уже законченный музыкант. Мы исполняли народные мелодии, песни Сайдашева. Он играл первый голос, я — второй.

С. Г.— Вам довелось присутствовать на премьере оперы «Сания», созданной авторским коллективом (Г. Альмухаметов, В. Виноградов, С. Габаши)?

З. Х.— Не только присутствовать, но и непосредственно участвовать в ее исполнении, играя в оркестре. Трудно передать то волнение и энтузиазм, который испытывали и исполнители, и многочисленная публика. Ведь это была первая татарская опера! Музыка ее проникнута подлинно народным духом, прекрасная песенность интонаций оперы с удовольствием была воспринята слушателями. Это был праздник татарской музыки. Жаль, что это произведение не идет в наше время на сцене оперного театра. Может быть, есть в ней некоторые недостатки, касающиеся в основном либретто, но в целом музыка «Сании», на мой взгляд, сохранила свою художественную ценность.

С. Г.— Со дня премьеры «Сании» прошло более полувека. Большим событием стало открытие в 1939 г.

Татарского оперного театра. За это время татарская опера прошла огромный путь, накопила богатейшие традиции, перешагнула рубежи республики, обрела международный резонанс. На II съезде композиторов СССР композитора Н. Жиганова называли одним из ведущих оперных композиторов страны.

**З. Х.**— Да, сделано немало. Но театр наш горит... В чем тут дело? Одна из главных причин в неуспехе отдельных оперных произведений у публики кроется в несовершенстве оперной драматургии. Либретто надо писать с любовью, как это делал в свое время Муса Джалиль.

Некоторые полагают, что оперу надо создавать на основе татарской драмы. Не уверен. Когда-то М. Музафаров сделал оперный вариант драмы «Галиябану». Ключарев написал оперу на основе музыкальной драмы «Наемщик». Спасибо им. Они проделали огромную работу, но народ не очень-то принял эти сочинения. Потому что знал драматический вариант этих произведений, которые и сейчас пользуются огромным успехом у зрителей.

Еще одно обстоятельство. Наш век — это век радио и телевидения. Чтобы привлечь публику на оперу, нужна неистощимая фантазия постановщика, высокое мастерство исполнителей. Разумеется, если и опера сама по себе интересное произведение. Думаю, зря наши оперные композиторы не обращаются к современной тематике — это тоже путь к сегодняшнему слушателю.

**С. Г.**— Век радио, телевидения — это и век радио-пропаганды, телепропаганды лучших образцов музыки, в том числе и татарской.

**З. Х.**— Согласен, но, к сожалению, ведется она не всегда продуманно. В частности, наше татарское радио и телевидение могли бы уделять татарской музыке больше внимания.

**С. Г.**— Вам посчастливилось стать не только свиде-

телем многих значительных событий в истории татарской музыки, но и быть среди той славной плеяды татарских композиторов, которые закладывали основы национального музыкального искусства. В 1934 г. после образования Татарской оперной студии при Московской консерватории вы становитесь ее слушателем. Расскажите, пожалуйста, что вам запомнилось больше всего в студии?

**З. Х.**— Мы жили в общежитии, в одной комнате с Фаридом Яруллиным. К нам часто приходили наши друзья, среди них поэт Муса Джалиль. Мы спорили о судьбах нашей татарской культуры, показывали друг другу свои сочинения. Большую помощь нам, татарским музыкантам, оказывали наши русские коллеги. Особенно хотелось бы отметить роль Генриха Ильича Литинского, который нам всем был как родной отец. Его уроки профессионализма и человечности запомнились на всю жизнь. Не могу не вспомнить и М. Ф. Гнесина, замечательного музыканта, милого, естественного в общении человека.

**С. Г.**— Расскажите подробнее о Фариде Яруллине, какой он был человек, как работал.

**З. Х.**— Это был очень немногословный, сдержанный человек. В быту и в занятиях чрезвычайно аккуратный. Мы с Фаридом были друзьями, жили вместе в общежитии, вместе в одном вагоне уезжали на фронт, мне пришлось его видеть в разных ситуациях. Но особенно запомнилось, как он работал. Мы делили время работы за инструментом пополам. Я мог работать и при людях, умел сосредоточиваться в любой обстановке. Фарид любил одиночество, не терпел, когда кто-нибудь присутствовал при его работе. На моих глазах рождался шедевр татарской музыки, балет «Шурале», который он заканчивал уже в Казани. Как сейчас вижу — прокуренный номер казанской гостиницы «Совет», сосредоточенное лицо Фариды, обсуждающего с балетмейстером

Р. Якобсоном подробности будущего спектакля. Но вскоре началась война...

С. Г.— Рассказывают, что еще в конце двадцатых годов великий Такташ, как-то услышав вашу игру на скрипке, сказал: «Из этого парня будет толк». В конце тридцатых вы уже довольно известный композитор, автор многих полюбившихся народу песен, вдохновенной поэмы для скрипки и фортепиано, написанной в Москве. В довоенный период началась и ваша продолжающаяся всю жизнь исполнительская деятельность. Художники часто рисуют вас со скрипкой в руках. Традиции исполнения народной музыки, импровизирования на скрипке в наше время практически утеряны.

З. Х.— И очень жаль. С импровизации начинается любая музыка, а знание народной музыки композиторам просто необходимо. Помню, с каким наслаждением мы импровизировали всегда на народные темы с Александром Сергеевичем Ключаревым. Как он чувствовал интонационную стихию пентатоники! Я поражался всегда, как он к месту вставлял украшение, триоли, необходимые гармонии...

Наши молодые не очень-то жалуют народную музыку. У композиторов Белялова, Любовского, Миргородского, очень эрудированных и грамотных композиторов, утерян вкус к народнопесенной первооснове. Они пишут в сложных жанрах. И хорошо пишут. Но вот к народной песне почти не обращаются. Или взять Р. Абдуллина. Он основывается на пентатонике, но чувствует, что народную музыку он знает недостаточно...

В татарской музыке есть превосходные образцы композиторского обращения к народной музыке. Это «Сюита на татарские темы» Н. Жиганова — замечательное сочинение. А произведения С. Габаши, М. Музафарова, Ф. Яруллина! Любовно обращается с народной музыкой Э. Бакиров. Есть свой неповторимый язык у Ф. Ахметова. И конечно, творчество Р. Еникеева в этом смыс-

ле для многих должно служить примером бережного отношения к народной музыке.

**С. Г.**— Стилистическая основа татарской музыки — пентатоника — творчески осмысливается ведущими татарскими композиторами. Есть примеры самого разного подхода к пентатонике.

**З. Х.**— Для меня пентатоника — неисчерпаемый оазис родниковой чистоты. Эту чистоту необходимо сохранять. Ведь что делают некоторые композиторы. Чем больше диссонансов, чем необычнее ритм и регистры, тем вроде произведение современнее. Это не обогащение национальной интонационной первоосновы, а уход от нее. Конечно, наша музыка не может жить изолированно, она подвергается влиянию других культур. И все же композиторам следует проявлять большую щепетильность при выборе средств. Все ли средства подходят к нашей музыке? Нет, не все.

Мне самому очень нравится работать с казахской народной музыкой, с узбекской. Я даже мечтаю написать балет, посвященный дружбе народов, где бы использовался народный материал не только Татарии, но и других народов.

**С. Г.**— Вы автор двух балетов. Чем привлекает вас этот жанр?

**З. Х.**— Он доходчивее, демократичнее, чем опера. В нем действеннее драматургия. Правда, и в балете очень важно иметь хорошее либретто, найти союзника и в лице балетмейстера. Любое сценическое произведение создается не одним композитором, а целым коллективом единомышленников.

**С. Г.**— Татарская песня — это огромное количество произведений, созданных композиторами разных поколений и творческих пристрастий. Пожалуй, ни один из композиторов не обошел своим вниманием этот жанр. Вас совершенно справедливо называют классиком татарской песни. Если попытаться окинуть весь длинный путь,

пройденный татарской песней, то можно отметить и жанровое разнообразие, и стилистическое богатство, и щедрость образной палитры. Что, на ваш взгляд, ценного накопила татарская песня, какие задачи стоят перед татарской песней сегодня?

**З. Х.**— Накопленные ценности? Их много. Это прежде всего те песни, что полюбились народу, то, что народом поется. Ничего не может быть ценнее и для композитора, и для всей музыкальной культуры. Многие композиторы сочиняли песни. Конечно, в первую очередь С. Сайдашев. Но для меня в смысле песни ближе всего музыка М. Музафарова. Она и народна, и настолько неповторима, что музафаровский почерк узнаешь сразу. Очень много сделал для вокальной музыки Р. Яхин. У него все на месте. И мелодия, и аккомпанемент. Он прекрасный пианист, знает и чувствует фортепиано как никто другой. Нравится мне и песенное творчество И. Шамсутдинова, его подход к народным интонациям.

Вы сказали о жанровом разнообразии. В последнее время особого разнообразия не замечаю. Много пишут о любви. Любовная тема вечная. Я не против нее. Но, во-первых, следует более придирчиво оценивать поэтическое достоинство текстов. Ну, посудите сами: «Ты меня любишь? Нет? Ну, и не надо. Обойдусь...» Проблематика в кавычках.

Очень мало песен пишется о нашем хлебе, о тружениках земли, о партии, комсомоле. В наше сложное время песня — оружие. Забота о мире должна стать заботой и татарских композиторов.

**С. Г.**— Вы много и охотно писали для ансамбля песни и танца ТАССР. Этот коллектив много сделал для пропаганды лучших образцов татарской хоровой и вокальной музыки, для пропаганды песни.

**З. Х.**— Это мой любимый коллектив. Небывалый расцвет переживал ансамбль в ту пору, когда им руководил А. С. Ключарев. Это был высочайший профессио-



нальный уровень. Сейчас немного все идет самотеком. Нужны усилия многих, чтобы вернуть Татарскому ансамблю былую славу.

Мне много приходится иметь дело с самодеятельным искусством. Партией и правительством уделяется много внимания развитию художественной самодеятельности в нашей стране, выделяются средства, шьются прекрасные костюмы, покупаются музыкальные инструменты. Но все же, мне кажется, не дело, когда самодеятельность выглядит лучше профессиональных коллективов. А такие самодеятельные коллективы, как Татарский хор университета под руководством И. Рахимуллина, хор клуба им. Горького под управлением А. Садыкова, ансамбль хоровой музыки «Саз» Р. Гумерова, могут сегодня поспорить по многим показателям с нашим филармоническим ансамблем песни и танца.

**С. Г.**— Мастерство исполнителя определяет во многом дальнейшую судьбу песни. У каждого слушателя, а тем более композитора, создающего песни, складывается свой идеальный портрет исполнителя песни. Кто из исполнителей, на ваш взгляд, наиболее соответствует вашим представлениям о таком певце?

**З. Х.**— Ближе всего моему представлению об идеальном исполнителе (идеальных исполнителей, впрочем, не бывает, так же, как и композиторов) соответствует Ильгам Шакиров. Это — явление в татарском исполнительском искусстве. Он самородок по дарованию. И очень серьезно подходит к народной песне, к песне, сочиненной композитором.

Замечательно исполняют вокальную музыку татарских композиторов А. Аббасов, Ф. Насретдинов, В. Гизатуллина, Э. Залялетдинов.

# ШАМСУТДИНОВ Исмай Гайнутдинович

(1910 — 1982)

*Народный артист ТАССР,  
заслуженный деятель искусств ТАССР.*

---

---

---

---

Основные произведения: струнный квартет; сюита для деревянно-духовых инструментов; квартет для деревянно-духовых инструментов; баллада для скрипки и фортепиано; сонатина для фортепиано; хоровая музыка; свыше двухсот песен и романсов; инструментальные произведения; обработки народных песен; музыка для детей.

«Сочинения композитора привлекают своим построением, своеобразной красотой, то мужественно энергичной, то сурово сдержанной, то сосредоточенно спокойной. Музыкальная мысль немногословна, развивается неторопливо и мудро. Композитор не стремится к внешним эффектам, но в кажущейся простоте у него всегда заключен глубокий смысл».

**Ф. БИКЧУРИНА**

(«Советская Татария», 1980, 28 сент.).

**С. Г.**— Ваш приход в музыку не совсем обычен. Расскажите, пожалуйста, как вы стали композитором, как пришли в профессиональное искусство. Каковы ваши первые музыкальные впечатления?

**И. Ш.**— С колыбели слышал вокруг себя народную татарскую музыку. Братья, сестры пели, играли на скрипке, на гармонике, на мандолине. Мама играла на курае.

Семья наша, как и большинство семей нашего городка при Надеждинском заводе на Северном Урале, была рабочая. Вечерами, после работы, мои старшие сестры и брат играли и пели татарские народные песни.

После победы Октябрьской революции в нашем поселке появился клуб союза молодежи. Когда я чуть подрос, то стал посещать клуб. Там впервые увидел пианино. Брат показал мне на пианино «Коробочку» и модный тогда танцевальный ритм ту-степ. Я как-то быстро все уловил, и мы стали вскоре поигрывать в четыре руки. Разумеется, по слуху. Играли мы, естественно, и татарские народные мелодии.

**С. Г.**— Профессиональных артистов вы в ту пору не слышали?

**И. Ш.**— Нет, к нам в городок они не заезжали. Впервые татарскую музыку, написанную профессиональным композитором, я услышал только в 1928 г. К нам на Надеждинский металлообрабатывающий завод, где я работал с шестнадцатилетнего возраста рабочим в листопрокатном цехе, приехала Гайша Закирова. В ее исполнении я впервые и услышал «Бибисару» Салиха Сайдашева. В 1929 г. я приехал в Казань.

**С. Г.**— Какое впечатление произвела на вас Казань, ее музыкально-художественная атмосфера?

**И. Ш.**— В Казани для меня все было внове. Я не пропускал ни одного спектакля в Татарском драматическом театре. Но, конечно, наиболее яркое впечатление произвела на меня музыка Салиха Сайдашева. Мы, молодежь, его буквально боготворили, знали многие его мелодии, пели, подбирали.

Я в то время работал шофером и еще не помышлял о профессии музыканта. Мне нравилась моя шоферская

профессия. Работать я старался на совесть, считался передовиком. Вскоре меня даже избрали депутатом горсовета. Казалось бы, все в моей жизни утвердилось, но музыка не давала покоя.

По вечерам я ходил в клуб медработников, а позднее в клуб Высшей партийной школы. Там стояли инструменты, собиралась татарская молодежь, музицировала. На этих музыкальных вечерах можно было сесть самому за инструмент, подбирать по слуху любимые мелодии, послушать других.

**С. Г.**— Какие же мелодии вы подбирали и пытались ли вы сочинять?

**И. Ш.**— Подбирал в основном народные мелодии и мелодии Сайдашева. Это мои музыкальные истоки. Музыка Сайдашева пленяла широтой, задушевностью, мелодизмом. Она и по сей день продолжает пленять. Сайдашев — выдающийся татарский композитор. Многие татарские композиторы испытали творческое влияние Сайдашева. Не избежал и я такого влияния.

Сочинять в то время не сочинял. Импровизировал. В 1935 г. мне удалось приобрести рояль-прямострунку. Сколько было радости! Теперь я мог играть дома. Через некоторое время после этого приобретения ко мне зашел мой сосед, виолончелист Х. Абубакиров, игравший в маленьком оркестровом ансамбле в кинотеатре. Он слышал из-за стены, как оказалось, все мои незамысловатые упражнения на фортепиано. Он отвел меня к некоему З. Звереву, руководившему самодеятельностью при радиоузле Сталинского (ныне Приволжского) района. Позднее я сменил Зверева на посту руководителя самодеятельности, где работал до тридцать восьмого года. Но это было позднее.

А в 1936 г., видя мое упорство и нежелание бросать музыкальные занятия, Х. Абубакиров договорился с известными казанскими музыкантами Василием Ивановичем и Юрием Васильевичем Виноградовыми, чтобы они

меня послушали. Надо сказать, к тому времени я успел сочинить марш и две песни: колыбельную и походную.

Как сейчас помню, прикатил я на грузовике на улицу Волкова, где жили отец и сын Виноградовы. Они меня уже ждали. Я сыграл им все свои сочинения. Василий Иванович, поинтересовавшись, не устал ли я, попросил сыграть еще раз, потом еще и еще — в общем, раза четыре сыграл я им свои первые композиторские опыты. Вероятно, то, что я слегка импровизировал, и заставляло Василия Ивановича просить о повторе.

Эта встреча, вернее мой приход к Виноградовым, и определил мою дальнейшую судьбу. Через несколько дней меня прослушал по их рекомендации директор Казанского музыкального училища, замечательный музыкант, скрипач, дирижер, музыкальный и общественный деятель Ильяс Вакасович Аухадеев. Он проверил мой слух, так сказать музыкальные исходные данные, и зачислил без экзаменов студентом училища.

Это была великая радость! Мне было уже двадцать шесть лет, и я, наконец, приблизился вплотную к своей мечте. Излишне и говорить, как я ценил любой час занятий по всем предметам. Знал только дорогу из дому в училище и обратно.

**С. Г.**— В 1936 г. в Казанском музыкальном училище была образована впервые в истории Татарии так называемая творческая группа для воспитания молодых композиторских кадров. Руководил занятиями Ю. В. Виноградов.

**И. Ш.**— Я вошел в эту группу несколько позднее. На первом курсе мне было не до сочинения музыки. Надо было догнать своих товарищей по всем предметам. Очень много занимался по фортепиано, тогда полюбил Баха, полифонические произведения которого приводили меня в восхищение. К концу первого курса я, не знавший при поступлении нотной грамоты, уже вполне сносно играл наизусть всю «Нотную тетрадь Анны Маг-

далины Бах». Можете представить мою радость и гордость.

Так начались мои музыкальные университеты, где главным моим наставником по теоретическим дисциплинам, а позднее и по композиции, был Юрий Васильевич Виноградов. Для меня дороже нет людей и по сей день. Это мой учитель, мой старший брат. Юрий Васильевич был удивительный педагог. Он никогда не браковал то, что приносили ученики, наоборот, ободрял, а потом незаметно выправлял наши промахи. Да так, что эти промахи становились не главными, а случайными. Он всячески подчеркивал достоинства, а не просчеты. От этого желание работать удваивалось.

**С. Г.**— Это желание, вероятно, и привело вас, фронтовика, уже в зрелом возрасте на студенческую скамью в Казанскую консерваторию?

**И. Ш.**— Да, годы войны, фронт не могли не внести изменений в мою судьбу. Еще на фронте я получил известие об открытии в Казани консерватории. Но состояние здоровья не сразу позволило мне решиться. Некоторое время после войны я был прикован к постели: были отморожены ноги. Но я продолжал усиленно заниматься музыкой, хотя в консерваторию поступать не думал, все-таки возраст был немалый — 35 лет. Сразу же после войны Татарское издательство выпустило мой первый авторский сборник с рецензией Н. Жиганова.

Так бы, может, я и остался без высшего образования, если бы не Назиб Гаязович. Конечно, я старался не отставать от музыкальной жизни республики, по мере возможностей ходил на прослушивания в Союз композиторов, встречался с музыкантами, работал сам. Но постепенно все больше чувствовал нехватку знаний по многим теоретическим дисциплинам...

Весной 1948 г. пришел в кабинет к ректору Казанской консерватории Н. Г. Жиганову и заявил, что хочу

учиться. Жиганов вначале очень удивился, напомнил мне, что на дворе весна, что учебный год начинается осенью. А потом неожиданно спрашивает: «На какой курс хочешь?». На первый, отвечаю, все позабыл, надо знания привести в систему. «Молодец», — похвалил Жиганов и велел писать заявление. Через три дня я уже был студентом Казанской консерватории. Началась учеба. Класс композиции А. С. Лемана, оркестровки Н. Г. Жиганова, полифонии Г. И. Литинского. Работал много. Старался оправдать доверие Н. Г. Жиганова. Приносил ему на уроки по оркестровке задание сверх нормы. Очень любил занятия по полифонии. Впоследствии написал восемь фуг. Не терял я все эти годы связи и с Юрием Васильевичем Виноградовым.

Но главными, определяющими были уроки по композиции у А. С. Лемана. Это чудный, прекрасный педагог. Он много помогал мне советами в смысле гармонии, формы, фактуры, но замысел произведения никогда не изменял, доверял художественной интуиции ученика.

С. Г.— Ваши песни популярны в народе, значительный успех у слушателей и профессионалов имел ваш квартет для деревянно-духовых инструментов, который исполнялся с успехом и у нас в стране, и за рубежом. Еще свыше тридцати лет тому назад Салих Сайдашев писал: «Детские песни И. Шамсутдинова широко популярны. Они составляют основу национального репертуара в школьных и дошкольных учреждениях Татарской республики».

И. Ш.— Я люблю писать для детей. Эту аудиторию не проведешь профессиональным трюкачеством. Она поет только то, что ей нравится. По-моему, на детском репертуаре оттачивается мера, сочетание профессиональных качеств и эмоционального начала.

Кроме того, нельзя забывать и о нашем долге перед детворой. Это наше будущее. Их вкусы, любовь к народ-

ной музыке начинают формироваться с самого раннего возраста.

**С. Г.**— Связь татарской песни с народной музыкой несомненна. Это очень хорошо заметно и на примере вашего песенного творчества. В чем, на ваш взгляд, основные проблемы песенного жанра в татарской музыке в настоящее время?

**И. Ш.**— Проблем много. Причем проблемы эти общие для всей советской песни, о чем очень убедительно написал известный советский композитор А. Новиков. Его озабоченность дальнейшей судьбой песни разделяют многие композиторы.

Это прежде всего потеря мелодизма. Мелодизма яркого, запоминающегося, связанного с национальными интонационными истоками. Песня должна радовать ухо слушателя, а не ошарашивать непривычными гармониями, чуждыми интонационной почвенности.

Очень важно не снижать общественного звучания тематики песен. Для молодых татарских композиторов круг этих проблем должен стать первостепенным. В песенной культуре нашему народу есть чем гордиться, достаточно вспомнить имена С. Сайдашева, М. Музафарова, З. Хабибуллина, Дж. Файзи, А. Ключарева, Н. Жиганова, Р. Яхина, Ф. Ахметова, М. Яруллина.

**С. Г.**— Вы долгие годы работали на радио, были художественным музыкальным руководителем республиканского радио, ведущим звукооператором. При вашем непосредственном участии был создан «золотой магнитофонный фонд» нашего радио. Вы, как никто другой, знаете, как велика пропагандистская сила радио.

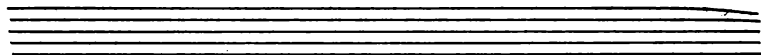
**И. Ш.**— Если музыкальная пропаганда ведется планомерно и целенаправленно — это в самом деле великая сила. В этой области нам предстоит еще много сделать, чтобы передачи нашего татарского радио как можно оперативнее и продуманнее откликнулись и пропагандировали музыку.



# ЭШПАЙ Андрей Яковлевич

(рог. в 1925 г.)

*Народный артист СССР,  
лауреат Государственной премии СССР,  
секретарь Союза композиторов СССР,  
член Международного музыкального совета  
при ЮНЕСКО,  
почетный член Общества им. Ф. Листа.*



Основные произведения: балеты «Ангара», «Помните», «Круг»; оперетта «Нет меня счастливее»; мюзикл «Любить воспрещается»; 4 симфонии; симфонические танцы; симфонические вариации на тему Н. Я. Мясковского; праздничная увертюра «Кремлевские куранты»; Концерт для оркестра; кантата «Ленин с нами»; 2 концерта для фортепиано с оркестром; 2 концерта для скрипки с оркестром; венгерские напевы для скрипки с оркестром; Концерт для гобоя с оркестром; 2 сонаты для скрипки и фортепиано; сюита для кларнета и фортепиано; 2 сонатины для фортепиано; колыбельная и 6 прелюдий для фортепиано; «Венгерская тетрадь» для фортепиано; музыка к кинофильмам и спектаклям; романсы и песни; музыка для детей.

«Эшпай по праву занял одно из ведущих мест в ряду тех, кто достойно представляет нашу советскую музыку во всем

мире, на ком лежит огромная ответственность за ее дальнейшие судьбы».

**А. ХАЧАТУРЯН**

(«Правда», 1976, 11 января).

**С. Г.**— Андрей Яковлевич, когда вы впервые соприкоснулись с татарской музыкальной культурой?

**А. Э.**— С татарской музыкой знаком давно, пожалуй, с юности. В нашем доме она звучала довольно часто. Это не удивительно, ведь мой отец дружил со многими татарскими композиторами старшего поколения: С. Сайдашевым, М. Музафаровым, А. Ключаревым и другими.

**С. Г.**— А какая музыка конкретно звучала?

**А. Э.**— Много звучало народных мелодий, а также новые, только что написанные произведения татарских композиторов, любивших показывать отцу свои сочинения.

**С. Г.**— Глубоко символично — в доме одного из основателей марийской профессиональной музыки, композитора, педагога, ученого-фольклориста Якова Эшпая звучала музыка братской Татарии.

**А. Э.**— Думается, что огромный интерес отца к татарской музыкальной культуре, а также дружба его с татарскими композиторами не были случайными. Мой отец (кстати, выпускник Казанского музыкального училища) долгие годы собирал марийский фольклор и, конечно же, не мог пройти мимо своеобразия и богатства татарской народной музыки, основанной, как и марийская музыка, на пентатонике.

**С. Г.**— Но марийская пентатоника существенно отличается от татарской.

**А. Э.**— Верно, однако эти отличия, или интонационные особенности, в значительной степени и усиливают взаимный интерес композиторов соседних республик. Кроме того, при всех различиях, помимо пентатонной общности, в становлении и развитии музыкальных куль-

тур народов мари и Татарии немало общих черт. Оба народа не имели до революции профессионального музыкального искусства и только в советское время мы стали свидетелями небывалого в истории за столь короткий срок расцвета национальных культур.

Разумеется, мои юношеские впечатления от встреч с татарской музыкой носили несколько общих, я бы сказал «атмосферный характер». Только по прошествии времени я смог по-настоящему оценить слышанные мною в юности произведения татарских композиторов С. Сайдашева, М. Музафарова, А. Ключарева, Дж. Файзи, их огромный вклад в музыкальную культуру Татарии.

Впоследствии мои связи становились все более прочными. Очень много дало мне общение с замечательным татарским композитором и пианистом Рустемом Яхиным, с которым мы вместе учились в Московской консерватории. До сих пор помню то яркое впечатление, которое произвел на меня его фортепианный концерт.

С. Г.— Андрей Яковлевич, вы не раз бывали в Татарии, в Казани, на съездах и пленумах татарской композиторской организации, одной из крупнейших в стране, знакомились с новыми произведениями композиторов. Какое место, на ваш взгляд, занимает ныне татарская музыка в советском музыкальном искусстве?

А. Э.— Татарская музыкальная культура — это и Союз композиторов, и Казанская государственная консерватория, воспитавшая несколько поколений композиторов не только Татарии, но и других автономных республик Поволжья, и в частности Марийской. Это разветвленная сеть средних и начальных музыкальных учебных заведений. Это Татарский симфонический оркестр, с которым мне довелось встречаться и как слушателю, и как автору, и как исполнителю. Это чуткий коллектив, с желанием исполняющий современную музыку советских композиторов. Это и Татарский государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля, активно

пропагандировавший в свое время советскую оперную и балетную музыку. В Татарии ныне высокая исполнительская культура инструменталистов и вокалистов, с искусством которых знакомы любители музыки многих городов нашей страны.

Если же говорить о композиторах республики, о том замечательном вкладе татарской музыки в многонациональное музыкальное искусство Советского Союза, нельзя не назвать имен С. Сайдашева, М. Музафарова, Ф. Яруллина, Дж. Файзи, Н. Жиганова, Р. Яхина, Ф. Ахметова, М. Яруллина, Р. Еникеева, Р. Белялова и многих других. Особо хочется сказать о безвременно погибшем во время Отечественной войны Фариде Яруллине, чей семидесятилетний юбилей отмечался музыкальной общественностью совсем недавно. Его музыка, к которой я отношусь с огромной нежностью и любовью, стала советской классикой.

Очень плодотворно работает, на мой взгляд, среднее поколение татарских композиторов — Ф. Ахметов, Р. Еникеев, М. Яруллин, Р. Белялов. Такие произведения, как симфония Ф. Ахметова, оратория «Человек» М. Яруллина, концерт для скрипки с оркестром Р. Белялова, вокально-симфоническая поэма памяти М. Джагиля Р. Еникеева, стали значительными достижениями татарской советской музыки.

С. Г.— Эти и другие сочинения композиторов разных поколений свидетельствуют не только о поступательном движении татарской музыки, но и о процессах, характерных и для музыки башкирской, марийской...

А. Э.— Чувашской, удмуртской и других молодых национальных музыкальных культур. Достижения композиторских школ автономных республик Поволжья и Приуралья общеизвестны. Композиторы так называемой пентатонной зоны вышли на качественно более высокие рубежи. Проявляется это, прежде всего, в творческом переосмыслении различных сторон фольклора — от ма-

териала до типа мышления. Возможность во всеоружии профессионального мастерства взглянуть на фольклор, этот неиссякаемый источник творчества советских композиторов,— есть примета времени.

С. Г.— Но как взглянуть, то есть какова художническая точка отсчета на фольклор — эти вопросы по-прежнему злободневны, вызывают споры и находят различные подтверждения в композиторской практике.

А. Э.— Существуют две основные точки зрения на фольклор. Первая сводится к следующему — можно ли корректировать, «обрабатывать» шедевр, каким является народная мелодия и из которой на протяжении многих веков исторического развития выброшена каждая лишняя, неверная, фальшивая нота, каждая неточная интонация?

Суть другой точки зрения — композитор знает свой фольклор, это его родная речь, родной язык. Так почему же он не может говорить на своем родном языке своими словами? По-моему, именно на этом пути возникает (или не возникает) композитор.

С. Г.— Как показывает практика последних лет, путь фольклор — композитор может быть бесконечно разнообразен. Многое зависит от личности композитора. В частности, заслуживает интерес весьма распространенное в последнее время в композиторском творчестве явление — обращение к различным интонационно-стилистическим пластам в пределах творчества одного композитора.

А. Э.— Это явление говорит о разомкнутости национальных культур, об их органичном и глубоком взаимовлиянии. Яркий пример — творчество Анатолия Луппова, музыка которого органично связана с марийским, татарским и русским фольклором.

С. Г.— Говоря о проблеме **композитор — фольклор**, следует иметь в виду, вероятно, и бытующую, к сожалению, тенденцию «тиражирования» методов и принципов

развития фольклора. В настоящее время, пожалуй, не встретишь композитора, который в своем творчестве не обращался бы к фольклору. Однако сам факт обращения к народной музыке не всегда становится его художественным обобщением, открытием. Частенько удачная находка одного композитора начинает неоправданно использоваться другими. Очень удачно об этом вы говорили на страницах «Советской музыки» (1969, № 7) еще пятнадцать лет назад, приведя высказывание В. Шкловского: «...человек придумал метод, метод ушел из дома и стал жить сам; теперь он живет отдельно, он стал штампом. Новые штампы ничуть не хуже старых...»

Вероятно, большое значение имеет профессиональное мастерство композитора, глубоко современный взгляд на творчество.

А. Э.— Проблема современности — вечная проблема искусства. Содержанием настоящего, полнокровного искусства, в котором во все времена нуждались люди, конечно же, является человек. Для нас сегодня — это прежде всего человек во взаимодействии с бурно развивающейся жизнью, устремленный к прекрасному, деятельный и мыслящий.

Каждый художник как бы заново открывает для себя идеал бытия, его красоту, величие и героику — все нетленные духовные ценности. Но воплощает это средствами современного ему музыкального языка. Такой выбор средств сегодня необычайно разнообразен в силу стилистических особенностей музыки XX века. Однако средства — всего лишь детали, вопрос о которых каждый композитор призван решать сам. На суд слушателей выносится только художественный результат, мысль, воплощенная в той или иной форме. И только это может служить мерилom ценности.

Вопрос мастерства, профессиональной оснащенности и отображения современности неотделим. Мастерство — важнейший компонент современного композиторского

творчества. Только владея всем арсеналом композиторских средств, художник полноценно сможет выразить свою мысль. Плохо выраженная идея губит саму идею. Поэтому поиски выразительных средств не должны быть самоцельны, а подчинены художественному замыслу. Я бы сказал так — не столько поиски средств, сколько забота о глубине и содержательности музыки. При таком подходе у профессионального композитора средства сами найдутся.

Подлинные произведения искусства современны навсегда.

С. Г.— Подчас внешние приметы оснащенности того или иного композитора выдаются за современный уровень. Невольно вспоминаешь в таких случаях высказывание одного из ярчайших новаторов театрального искусства Е. Вахтангова: «Не все, что современно, вечно, но то, что вечно,— всегда современно».

А. Э.— Трудно с этим не согласиться. Разве не современны сегодня Бах, Моцарт, Чайковский? Разве по современному не актуальна художественная правда творений С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна? Разве не выдержали испытания времени лучшие произведения композиторов разных национальных школ, в том числе и таких молодых, как татарская, марийская?

Мир, окружающий нас, многолик и переменчив. Что бы понять и прочувствовать происходящее, нередко возникает потребность охватить его как бы в перспективе значительного времени — пространства. Музыка, рождающаяся сегодня, стремится активно взаимодействовать с самыми различными образами и звуковыми мирами. Эти миры — многонациональное искусство советских народов, фольклор, темы и образы исторического прошлого, классическая литература и поэзия, культурные ценности огромного временного диапазона.

# ЯРУЛЛИН Мирсаид Загидуллович

(рог. в 1938 г.)

*Заслуженный деятель искусств ТАССР.  
лауреат премии Ленинского комсомола  
им. М. Джалиля.*

---

---

---

---

Основные произведения: оратория «Человек»; вокально-симфоническая поэма «Соловей и родник»; «Детская сюита» для симфонического оркестра; «Фантазия на каракалпакские темы» для симфонического оркестра; «Марш камазовцев» для симфонического оркестра; концерт для скрипки с оркестром; кантата «Нефтяники»; соната для флейты и кларнета; сонатина для фортепиано; музыка к десяти драматическим спектаклям; произведения для хора; камерно-инструментальные произведения; песни и романсы; обработки народных песен; музыка для детей.

«Музыка М. Яруллина не может оставить слушателя равнодушным. Это музыка обаятельного и искреннего художника. При внешней неброскости в ней есть та интонационная и гармоническая «изюминка», которая позволяет говорить о неповторимости творческого почерка композитора, художника глубоко почвенного и современного».

**Б. ТРУБИН**

С. Г.— Вы родились в семье известного татарского музыканта Загидуллы Яруллина. Музыковед Я. Гирш-



ман писал в журнале «Музыкальная жизнь»: «Всем, кто хоть немного знаком с историей татарской музыки, хорошо известны имена Загидуллы Яруллина и двух его сыновей — Фарида и Мирсаида. Интересна и своеобразна судьба каждого из этих музыкантов. Но еще более примечательно другое — ощущать живую связь творческих поколений, олицетворяющих всю историю татарской музыки». Как младший по возрасту, не испытывали ли вы влияние музыки вашего отца и брата на собственное творчество?

**М. Я.** — Естественно, что пройти мимо сочинений Фарида я не мог. Но считать себя последователем его творчества не могу. Стараюсь по мере возможностей развивать в творчестве свои принципы и убеждения, сформировавшиеся в годы учебы и последующей работы, в общении с новым поколением музыкантов, с новой музыкой пятидесятых—шестидесятых годов.

**С. Г.** — Ваши первые музыкальные впечатления?

**М. Я.** — Они связаны с детством, с отцом, с народной татарской музыкой. Отец не только хорошо играл на многих разновидностях гармошки, на рояле, на скрипке, но и был хорошим музыкальным мастером. Когда я родился, наша семья жила в деревне. Это была очень музыкальная деревня. Помню, уже после войны председатель колхоза заказал отцу сделать каждой бригаде по гармошке. Вечерами у нас в доме часто собирались поиграть, попеть. Довольно рано я стал подбирать на гармошке.

Как только я немного подрос, отец стал брать меня в соседнюю деревню, куда он регулярно ходил в клуб слушать по радио концерты татарской музыки, башкирской, русской. У отца было священное правило — не пропускать ни одного концерта из Казани. Много мы прослушали в те годы разной музыки. Эти прослушивания для меня незабываемы. В особенности концерты татарской музыки. Они сопровождались комментариями

отца. Это было своеобразное введение в историю татарской музыки. Отец лично знал всех композиторов того времени: и Сайдашева, и Файзи, и Музафарова, и Ключарева. Хорошо знал и их музыку.

В 1951 г. мы с отцом впервые услышали музыку брата, Фариды Яруллина, погибшего во время войны. Помню, отец сидел молча, слушал и плакал...

Некоторые сочинения отца стали популярны. Такие как песня «Джамиля», «Марш Тукая». Конечно, я всегда ощущал и продолжаю ощущать внутреннее единство с музыкой отца и брата. Но мой композиторский язык сформировался в консерватории уже в конце пятидесятых, начале шестидесятых годов, когда уже было накоплено татарской музыкой много новых черт, когда активно внедрялось современное гармоническое и интонационное мышление. В этом смысле особенно велика заслуга Альберта Семеновича Лемана.

**С. Г.**— По классу А. С. Лемана вы закончили Казанское музыкальное училище, консерваторию и аспирантуру. Это были годы становления нового поколения татарских композиторов, привнесших в татарское музыкальное искусство много интересных черт.

**М. Я.**— Профессионально учиться музыке я начал в 17 лет. Поначалу было очень трудно. Поддержку оказал А. А. Бренинг. Он занимался со мной теоретическими предметами, устраивал дополнительные занятия.

Огромное значение имела для меня среда, высокопрофессиональная музыкальная среда, общение с педагогами, товарищами, посещение концертов и оперного театра.

Но главное — это уроки по композиции у А. С. Лемана, замечательного музыканта. Он вовлекал учащихся в орбиту своих интересов, расширял их кругозор, оснащал профессиональными навыками современного композиторского письма.

В студенческие годы и происходило то приобщение и изучение татарской профессиональной музыки, без которого невозможно становление молодого композитора. Очень важно ощутить свою почвенность, принадлежность к культуре своего народа.

Для всех татарских композиторов, особенно для композиторов моего поколения, велико значение творчества Салиха Сайдашева. Образно говоря, все мы родились под его звездой. Его влияние сознательно или подспудно, но ощутили все композиторы разных поколений.

**С. Г.**— Одним из первых опытов в работе с народным материалом являются для композиторов обработки народных песен. Сложилась ли у вас определенные принципы подхода к народной песне при написании обработок?

**М. Я.**— Принципы зависят от конкретной песни. Она и диктует эти принципы. Исходить необходимо от мелодических, гармонических, образных особенностей той или иной песни. Убежден, если подходить требовательно к процессу написания обработок, то нельзя подходить одинаково к двум разным песням. И гармонический язык, и фактурное сопровождение, и формообразующие моменты должны быть глубоко оригинальны.

**С. Г.**— Свойственно ли татарской пентатонике полифоническое развитие, или приемы полифонического развития лежат вне интонационной плоскости татарской пентатоники?

**М. Я.**— Считаю, что пентатонике полифоническое мышление присуще. Это можно обнаружить и в народной музыке. Профессиональное же творчество таких композиторов, как Ф. Ахметов, Р. Еникеев, Р. Белялов, дает нам убедительные примеры полифонического развития пентатонного материала. Вспомним «Партиту» Ахметова, фугу из сонаты Р. Еникеева, фуги Р. Белялова. Интересные опыты есть и у И. Якупова.

**С. Г.**— Ваша оратория «Человек» стала первым про-

изведением подобного жанра в творчестве татарских композиторов. Как возник замысел этого сочинения?

**М. Я.**— Замысел этот возник у нас совместно с поэтом Ренатом Харисом. Мы наметили тематику, определили количество частей — одиннадцать. Р. Харис делал наброски. Очерчивался постепенно круг образов, подчиненных общей философской теме осмысления человеческой личности, творца истории и будущего.

Постепенно количество частей сократилось до семи. Музыку уже писал, имея перед собой весь текст оратории. Когда у нас возник замысел оратории, то я, разумеется, волновался, а получится ли? Но меня поддержали многие музыканты, в особенности А. С. Леман, и я приступил к работе. Сама музыка была непосредственно написана за три с половиной месяца, но на весь подготовительный период, когда прояснялась форма, ушло почти три года. Первое исполнение состоялось в Доме актера под управлением Н. Джураевой.

**С. Г.**— К жанру оратории композиторы Татарии обращаются весьма редко. Не устарел ли этот жанр?

**М. Я.**— Оратория как жанр не устарела. Оратория — прежде всего это хор. Когда хор звучит хорошо, он не может не волновать. Но один хор в настоящее время все не решает. Нужно искать пути обновления жанра оратории. Может быть, дальнейшее развитие этого жанра в привнесении в него элемента сценичности, движения, драматической действенности, синтетичности музыкально-сценических компонентов?

**С. Г.**— На сегодняшний день все же самым синтетическим музыкальным жанром остается опера. Не было ли у вас замысла создания оперы?

**М. Я.**— Мысль о крупном сценическом произведении не оставляет меня. Об опере мечтаю давно. Одно время работал над оперой «Тукай» и окончательно убедился в ошибочности выбора тематики. На мой взгляд, оперу о Тукае писать очень трудно.

**С. Г.**— Жанр инструментальной музыки активно разрабатывается в творчестве многих композиторов Татарии. И все-таки жанр инструментального концерта — фортепианного, скрипичного, виолончельного — развивается не столь интенсивно.

**М. Я.**— Нам, композиторам, следует активнее работать в жанре инструментального концерта. В Татарии есть прекрасные инструменталисты-солисты, которые с удовольствием исполняли бы наши произведения. Лично я давно уже собираюсь написать второй скрипичный концерт, но пока не удается.

**С. Г.**— Как вообще протекает у вас процесс сочинения, можете ли вы одновременно сочинять несколько произведений?

**М. Я.**— Одновременно не могу. Стараюсь сосредоточиться на одном произведении. Но заметил, что когда, предположим, сочиняю инструментальную музыку, то тянет к вокальной и наоборот. Сочиняю когда как. Много возникает до рояля. Помню, что, учась в аспирантуре, я услышал двойную сонату для кларнетов Моцарта. Это оказалось своеобразным импульсом для написания сонаты для флейты и кларнета.

**С. Г.**— Это произведение имеет счастливую исполнительскую судьбу. Его неоднократно исполняли и у нас в стране, и за рубежом. До сих пор эта соната в репертуаре лауреата международных конкурсов флейтиста А. Корнеева и кларнетиста В. Тупикина. Вами написан также целый ряд камерно-инструментальных сочинений для фортепиано, скрипки. На VI пленуме Союза композиторов Татарии прозвучала ваша детская Сюита для симфонического оркестра. Музыковед М. Нигмедзянов пишет: «Музыка Сюиты открыла новую грань дарования композитора — умение образно и точно мыслить, владение колоритом оркестровки. Все части сюиты — «Танец бабочек», «Ночной лес», «Шествие джинов»,

«Светлая поляна», «Танец Шурале» — рождают в сознании зримые образные ассоциации».

Расскажите подробнее об этом сочинении.

**М. Я.** — Детская сюита возникла на основе моей музыки к спектаклю «Азат» Туфана Минуллина. Это была его первая пьеса. Основной материал я использовал из этой музыки, остальное досочинил. Мне хотелось показать два плана — реальный и фантастический. Отсюда и чередование пьес в сюите.

**С. Г.** — Как вы сочиняете партитуру?

**М. Я.** — Сочиняю сразу. Записываю на нотную бумагу все, что подсказывает мне внутренний слух. Чаще всего реальное звучание не расходится потом с тем, что родилось в голове. Конечно, на рояле проверяю некоторые гармонические сочетания.

В смысле оркестровки многому научился у Римского-Корсакова. А из татарских композиторов мне ближе всего оркестр Ключарева. У него он звучит в высшей степени профессионально и красочно. На мой взгляд, это лучший оркестр у татарских композиторов. Вообще, при сочинении оркестровой музыки для меня очень важен элемент неожиданности, звуковой неповторимости.

**С. Г.** — Какими достижениями отмечено, на ваш взгляд, развитие татарской музыки в последнее время?

**М. Я.** — В симфоническом жанре — это симфонии А. Монасыпова и Ф. Ахметова. В камерном творчестве очень интересно работал Р. Еникеев. В кантатно-ораториальном жанре самое значительное достижение — оратория «Казань» Б. Мулюкова.

**С. Г.** — Творчество каких молодых композиторов вам представляется наиболее интересным?

**М. Я.** — Творчество Л. Хайрутдиновой. Ее детская опера вот уже несколько лет с успехом идет на сцене нашего оперного театра. Ее песни репертуарны и с удовольствием поются. Сейчас она написала очень интересный, яркий в интонационном отношении концерт для виолончели с оркестром.

# ЯХИН Рустем Мухаметхазеевич

(рог. в 1921 г.)

*Народный артист РСФСР,  
заслуженный деятель искусств РСФСР,  
лауреат Государственной премии ТАССР  
им. Г. Тукая.*

---

---

---

---

Основные произведения: концерт для фортепиано с оркестром; кантата «Урал»; соната для фортепиано; соната для скрипки и фортепиано; цикл фортепианных пьес «Летние вечера»; поэма для скрипки и фортепиано; вокальный цикл «В Моабитском застенке»; вокальный цикл «Солнечный дождь»; цикл песен «Моя Родина»; свыше 350 романсов и песен; хоровые произведения; инструментальные пьесы; обработки народных песен; музыка для детей.

«Что бы ни делал Яхин в области татарской камерно-вокальной музыки, все было новым, ибо именно он стал ее основоположником. Однако новаторство композитора вышло за рамки одного жанра. Он расширил эмоциональное содержание татарской музыки вообще, обогатил ее новыми образами. Светлое ожидание, восторженность, устремленный порыв, трепетная взволнованность — этого до Яхина в национальной музыке не было. Мятежность, патетика, страстность также введены в татарскую музыку Яхиным».

**Ю. ИСАНБЕТ**

(из аннотации к авторской пластинке Р. Яхина.  
«Мелодия», 1980).

**С. Г.**— Говорят, что пятимесячный Рустем Яхин, услышав впервые музыку, заплакал. Это верно?

**Р. Я.**— Если верить рассказам моей матери, то верно. Ну, а если говорить серьезно, самые первые сильные музыкальные впечатления детства связаны для меня с моей тетей, известной татарской певицей Марьям Рахманкуловой. Мне доводилось и тогда, и впоследствии слушать народную музыку в разных исполнениях, но М. Рахманкулова всегда производила на меня ошеломляющее впечатление. Она пела в особой, благородной и, если так можно выразиться применительно к народной музыке, в академической манере. Ее исполнение воспринималось как большое искусство. Это было постоянно какое-то новое для меня освещение татарской музыки. Как она чувствовала мелизмы, дыхание фразы!

Тяжелое было детство. Я часто простаивал у открытых чужих окон, откуда по радио доносились чудесные звуки татарских народных мелодий в исполнении Г. Сулеймановой, М. Сафина, гармониста Ф. Биккенина. Своей тете М. Рахманкуловой я обязан не только первыми музыкальными впечатлениями. Она вообще сыграла роль доброго ангела в моей судьбе. Благодаря ее инициативе меня прослушал известный казанский музыкант Рувим Львович Поляков. С его разрешения я стал посещать Первую музыкальную школу в Казани, которой он руководил.

**С. Г.**— Вашим первым педагогом по фортепиано была А. В. Чернышова, воспитавшая многих известных музыкантов. Что вы можете сказать о ней как о педагоге?

**Р. Я.**— Ее роль в моей жизни велика. Она не только воспитывала меня профессионально, формировала мой музыкальный вкус и мировоззрение. Она вникала в каждую мелочь моей жизни, помогала материально, добилась вместе с Поляковым, чтобы мне поставили дома инструмент, а когда я кончил музыкальную школу, повезла меня в Москву. Ее необыкновенную чуткость ха-



рактеризует вот такой случай. В самом начале занятий мне показалось скучным играть упражнения и этюды. Недолго думая, я перестал ходить в школу. Каково же было мое удивление, когда через несколько дней в нашей общеобразовательной школе я увидел Антонину Васильевну. Она пришла за мной. Это был мне урок чуткости и человечности на всю жизнь.

**С. Г.**— Курс семилетней музыкальной школы вы закончили за три с половиной года. Период достаточно короткий, чтобы получить основательное представление о классической музыке. И все же, были у вас в тот период любимые композиторы?

**Р. Я.**— Особых познаний, конечно, не было. Но любимые композиторы и сочинения были. Прежде всего Мендельсон, чьим соль-минорным концертом я кончал школу. Мечтал играть соль-диез-минорную прелюдию Рахманинова. Очень нравился Григ. Его «Свадебный день в Тролльгаузене» казался мне вершиной красоты в музыке.

**С. Г.**— Знакомы были до отъезда в Москву с образцами татарской профессиональной музыки?

**Р. Я.**— Знал и часто слышал музыку С. Сайдашева, песни М. Музафарова, А. Ключарева, З. Хабибуллина. Очень нравилась «Лесная девушка» Дж. Файзи.

**С. Г.**— Высокохудожественная атмосфера Москвы, вероятно, в значительной степени способствовала расширению вашего музыкантского кругозора, формированию мировоззрения?

**Р. Я.**— Атмосфера Москвы того времени для меня прежде всего атмосфера Большого зала Московской консерватории. Я старался не пропускать ни одного концерта, особенно фортепианного. Незабываемое впечатление произвели на меня выступления Я. Флиера, Г. Гинзбурга, К. Игумнова, Э. Гилельса. Остались в памяти концерты З. Кругликовой, Н. Шпиллер, Г. Нейгауза. Передо мной открылись необозримые красоты, накоп-

ленные мировой музыкой. Если не было концерта в Большом зале, то я направлялся в Большой театр, где прослушал практически весь классический репертуар.

**С. Г.**— А днем занятия в музыкальном училище при Московской консерватории на фортепианном отделении...

**Р. Я.**— Где моим педагогом по специальности был замечательный педагог А. Г. Руббах. Высококласный специалист, профессионал, А. Г. Руббах к тому же был и добрейшим человеком, приятным в общении. Он умел создавать в классе обстановку непринужденного музицирования и увлеченности.

**С. Г.**— К этому же периоду относятся ваши первые композиторские опыты?

**Р. Я.**— Да. К композиции меня толкнул весьма курьезный случай. Как-то в класс к А. Г. Руббаху зашел Г. И. Литинский и шутя предложил мне написать какую-нибудь пьесу для скрипки. Через несколько дней я принес Литинскому пьесу для скрипки и фортепиано. Он стал со мной заниматься. Эти несколько уроков и определили мою дальнейшую композиторскую судьбу. В 1941 г. я поступил в Московскую консерваторию, но началась война. Несмотря на трудности военных лет, я продолжал сочинять. Некоторое время после перенесенной операции я жил в Казани. Здесь произошла моя встреча с Н. Г. Жигановым, которому я принес свои фортепианные вариации на татарскую народную тему «Яз да була» (И весной, и осенью). Назиб Гаязович ободрил меня в моих композиторских начинаниях. Мы с ним стали заниматься. В тот период я написал свой первый романс на стихи Г. Тукая «Песня любви». Потом армия, служба в ансамбле песни и пляски ПВО Московского военного округа, где я умудрился написать много песен оборонного характера: «Песня зенитчиков», «Песня о Москве», «Песня о Ленинграде» и другие.

**С. Г.**— После окончания войны вы продолжили учебу в Московской консерватории, где вашими учителями

были проф. В. А. Белый и проф. Ю. А. Шапорин по композиции и доцент В. И. Эпштейн по фортепиано. Как проходили ваши занятия по композиции?

**Р. Я.**— Я был несколько странный студент — не любил показывать эскизы, наброски. Приносил сразу готовые сочинения. В. А. Белый, у которого я занимался первое время, был интеллигентным, в высшей степени творческим человеком. Он почти не вмешивался в мои сочинения, лишь изредка тактично указывал на просчеты и недостатки. Ю. А. Шапорин был человеком более активного темперамента. Художник большого эпического дарования, он пытался меня как-то укрупнить, сделать более масштабным.

**С. Г.**— Но это ему, по всей видимости, не очень удалось. Эпического композитора Яхина не получилось, зато в татарскую музыку пришел композитор несомненного лирического дарования. Вас называют основоположником татарского романса. Чем вы объясняете, что вплоть до конца сороковых годов жанр романса не получал достаточного воплощения в творчестве татарских композиторов?

**Р. Я.**— Мне кажется, причина в том, что недостаточно было развито еще фортепианное искусство. Роль фортепианной партии в романсе необычайно велика. А наши композиторы находились в плену куплетной формы, упрощенно трактовалась и роль аккомпанемента.

Правда, уже в тридцатые годы были попытки расширения роли фортепиано в песне, пробовали отказаться и от куплетности. Наиболее заметно это в вокальном творчестве М. Музафарова и А. Ключарева. «В тихом саду» Музафарова — это, пожалуй, уже песенный романс с развитым фортепианным сопровождением. Вообще, Мансур Музафаров расширяет диапазон образов в татарской песне. Его песня «По ягоды» интересна и в смысле формы — налицо двучастность, несвойственная традиционной татарской песне тех лет. Велика роль и

Александра Ключарева. Он отлично владел фортепиано, прекрасно чувствовал оркестровую сферу. Он значительно обогатил татарскую музыку в гармоническом плане. Думаю, что, если бы не Ключарев, татарская вокальная, да и не только вокальная, музыка развивалась бы не столь интенсивно. Его творчество — пример высокого профессионализма.

Но основными предпосылками для развития жанра романса в татарской музыке являются первые татарские оперы Н. Жиганова и М. Музафарова. Именно в этом жанре ломалась куплетность, расширялась интонационная сфера, обогащались традиционные принципы развития мелодизма и фактуры.

В этот период фортепианная музыка развивалась в основном в творчестве Н. Жиганова и А. Ключарева.

И все это вместе взятое происходило в период, когда татарская музыка отказывалась от своей замкнутости, когда налаживались тесные связи с русскими музыкантами Москвы и других городов, когда происходил небывалый рост профессионализма нашей музыкальной культуры. Все это способствовало появлению первых ростков жанра татарского романса.

С. Г.— Существует академическое понимание жанра романса. Отличается ли оно от вашего, и что нового, на ваш взгляд, внесла татарская музыка в развитие этого жанра?

Р. Я.— Романс в моем понимании — это возвышенность образного строя, приподнятость высказывания, отточенность мелодического рисунка, разнообразная ритмика, развитая фортепианная партия. Форма может быть самой разной.

Татарская музыка внесла в этот жанр стилистическую пентатонную окраску. В смысле содержания — элемент особой поэтической содержательности, утонченности.

С. Г.— Критики часто указывают, что наибольшее

влияние оказал на ваше творчество Рахманинов.

**Р. Я.**— Им виднее. Думаю, что определенное воздействие, кроме музыки Рахманинова, на мое творчество оказала музыка Чайковского, Шопена, Листа, Грига.

**С. Г.**— Как возникают замыслы ваших сочинений?

**Р. Я.**— В вокальной музыке отталкиваюсь от текста. Иной раз все решают первые строки. Если рождают мелодию, значит «тащу» все остальное. Глядя на текст, начинаю импровизировать, пытаюсь найти музыкальный эквивалент, звуковую атмосферу поэтического текста. Во многом иду от импровизационного начала, от «фортепианного своего происхождения». Форма выстраивается незаметно. Для меня главное — не потерять бесконечного течения музыкальной мысли, искренней последовательности в развитии музыкального материала.

Иногда темы возникают совершенно неожиданно. В 1949 г., в год окончания консерватории, я решил написать фортепианный концерт. Но долго мучился, не мог найти главную тему. И вот однажды, идя по улице, я увидел букву «М» московского метрополитена на здании Киевского вокзала, и неожиданно зазвучала тема, которая и стала потом главной темой первой части. Помню, как я обрадовался. Родилась тема широкого дыхания, а широту и бесконечность течения, как я уже говорил, ценю больше всего. В концерте я стремился к этой бесконечной связанности, когда одна тема переходит в другую и образует мелодическую цепочку без швов и искусственных связей. В этом смысле недостижимый образец — музыка Шопена.

**С. Г.**— Вы говорите, что в вокальной музыке отталкиваетесь от текста, от его созвучности вашему настрою. Круг поэтических текстов и авторов, к которым вы обращаетесь, достаточно широк. В основном это татарские поэты. Но известно, что многие ваши романсы переведены на русский язык. Существует ли проблема перевода?

**Р. Я.**— Переведены, к сожалению, немногие, а только некоторые. Вероятно, в связи с этой проблемой, о которой много говорится, но мало делается — проблемой перевода. Необходимы кадры переводчиков, которые не просто создают русский вариант стиха, но и не нарушают музыкальной первоосновы романса. Нужен переводчик, чувствующий музыку, разбирающийся в ней. Пока мне не очень везло в этом плане.

**С. Г.**— Пишете ли вы аккомпанемент всегда в расчете на фортепиано, не оркеструете ли мысленно фортепианную партию в ваших романсах?

**Р. Я.**— Иногда появляется ощущение оркестра. Но в основном мышление фортепианное, исхожу из выразительных возможностей только фортепиано. Правда, в романсе «Палачу» мыслил оркестрово, особенно в заключительной части. Содержание диктовало решение образа в оперном плане. Бывали и еще примеры, когда вся драматургия романса строилась в оперном плане, тогда и фортепианный аккомпанемент приобретал черты оркестральности. Например, «Моя звезда» — романс решен именно в таком плане...

**С. Г.**— А были ли у вас замыслы создания оперы?

**Р. Я.**— Были. Но я боюсь своего мышления, которое от природы фортепианное. Опера требует драматургической масштабности, симфонического мышления, а я композитор камерного плана. Крупные оперно-симфонические жанры успешно развиваются в татарской музыке. Только за последнее время произошло удивительное явление — за короткий срок сформировалась татарская школа симфонизма в творчестве Н. Жиганова, А. Монасыпова, Ф. Ахметова.

**С. Г.**— В настоящее время много говорят о современности выразительных средств, о передовом композиторском мышлении. Как вы понимаете проблему современности в композиторском творчестве?

**Р. Я.**— Проблема эта выдуманная. Современна та

музыка, которая вызывает эмоциональный отклик у слушателя. Современен и Бах и Пёрсел, Чайковский и Рахманинов. Современна всякая хорошая музыка. Композитору нужен профессионализм не для того, чтобы щекотать им собственное самолюбие и нервы слушателей. Свидетелем такой музыки мне пришлось быть на фестивале современной музыки в Загребе в Югославии. У меня разламывалась голова от услышанной «музыки», это был сплошной скрежет и громыхание. Я думал, что я один ничего не понимаю, отстал, но в конце фестиваля сами многие авторы признались, что их сочинения следует рассматривать лишь как эксперимент, поиски новых выразительных средств. Вот такие самоцельные эксперименты мне не по душе.

**С. Г.**— А у вас никогда не было желания поэкспериментировать?

**Р. Я.**— Бывало. Изредко хочется написать непентатонную музыку, внутренне расковаться. Знаете, иногда очень тягостно ощущать себя в плену пентатоники, образно говоря, быть все время «татаринном в музыке». Может быть, я и теряю свое лицо, когда сочиняю непентатонную музыку, но тем не менее иногда это с удовольствием делаю. Совсем недавно написал в общеевропейской манере два романа на Сонеты Шекспира и романс на стихи Н. Рубцова.

**С. Г.**— Может быть, эти опыты свидетельствуют об определенных процессах в современном пентатоническом мышлении татарских композиторов?

**Р. Я.**— Не думаю. Они говорят лишь о желании иногда попробовать себя в другой интонационной сфере, как это делал, предположим, Римский-Корсаков, сочиняя «Испанское каприччио».

Говоря же о пентатонике, хочется подчеркнуть ее неисчерпаемость. Она не нуждается ни в каких дополнениях извне. Ограничивать себя только пентатонной сферой, возможно, и не стоит. Но нельзя и снисходительно

относиться к пентатонике в том чистом виде, что нам дарит народная музыка. Сколько народных песен на пентатонике и какое разнообразие интонационного строя! Не следует уходить от пентатоники, я, во всяком случае, стараюсь по мере возможности не уходить. Конечно, нужна помощь гармонии, фактурного развития. Нужна композиторская фантазия, но подлинно художественного результата, особенно в песенном творчестве, можно достигнуть татарскому композитору только в пентатонной сфере, незамутненной и близкой народной музыке.

**С. Г.**— С творчеством каких композиторов, на ваш взгляд, связаны достижения татарской музыки последних лет?

**Р. Я.**— Интенсивно работает в последнее время Бату Мулюков. Его опера «Черноликые», на мой взгляд, значительная работа. Искренне и горячо написана оратория «Казань». Это большая удача композитора. Нельзя не отметить и такую крупную работу Мулюкова, как концерт для голоса с оркестром, произведение оптимистичное, светлое. Поражает невероятной творческой продуктивностью Н. Жиганов. Нельзя не воздать должное его упорству, целеустремленности и профессионализму.

Очень интересное явление в татарской музыке последних лет «Рапсодия для двух фортепиано» Р. Беялова. Это плодотворный синтез достижений западной музыки и пентатоники. Слушается легко и с удовольствием. У Беялова прекрасное гармоническое начало, чувство ритма. Своеобразен и его подход к народной музыке в таких ярких сочинениях, как «Фольклор-сюита» и «Три татарские сюиты».

Примечательным событием в татарской музыке стала третья симфония А. Монасыпова, композитора высокого профессионализма. Подлинным симфонистом проявил себя в последнее время Ф. Ахметов. Его яркая монументальная симфония — большое достижение татарской музыки.



Оратория «Человек» М. Яруллина — очень своеобразное, сложное для восприятия, но во многом примечательное сочинение. Это первая татарская оратория. Чрезвычайно интересное сочинение М. Яруллина — детская сюита для симфонического оркестра. Большие успехи у композитора и в песенном жанре.

Высоко ценю я творчество Р. Еникеева. Его фортепианные сонаты, квартет, отдельные пьесы для скрипки открывают новые пути в татарской музыке.

**С. Г.**— Ваши сочинения становятся, как правило, репертуарными. Их исполняют в разных городах нашей страны, включают в программы конкурсных соревнований (Всесоюзный конкурс им. Глинки), звучит ваша музыка и за рубежом. В чем, на ваш взгляд, основное назначение исполнителей?

**Р. Я.**— Исполнитель — второй родитель музыки. Исключительная по своей значимости фигура. Творец. Он должен уметь строить на основе нотного текста свое прочтение музыки. Для этого нужно обладать эрудицией во всех областях музыкальной культуры. Чем выше мастерство, тем глубже проникновение исполнителя в замысел композитора.

Моя творческая судьба композитора тесно связана со многими исполнителями. Им я многим обязан. М. Рахманкулова первая стала исполнять мои произведения. Меня всегда поражало ее умение схватить главное. Нельзя без благодарности не назвать и других моих дорогих исполнителей: М. Булатову, Э. Залялетдинова, И. Шакирова, Х. Бегичева, Р. Ибрагимова, З. Сунгатуллину, В. Гизатуллину, Н. Теркулову, А. Загидуллину.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

М. Яруллин. Дорога созидания . . . . .	3
Ахметов Фасиль Ахметович . . . . .	5
Бакиров Энвер Закирович . . . . .	16
Белялов Рафаэль Нуриевич . . . . .	24
Виноградов Юрий Васильевич . . . . .	34
Еникеев Ренат Ахметович . . . . .	47
Леман Альберт Семенович . . . . .	56
Луппов Анатолий Борясович . . . . .	67
Любовский Леонид Зиновьевич . . . . .	79
Монасыпов Алмаз Закирович . . . . .	87
Мулюков Бату Гатауллинович . . . . .	92
Трубин Борис Николаевич . . . . .	101
Хабибуллин Загид Валеевич . . . . .	111
Шамсутдинов Исмай Гайнутдинович . . . . .	121
Эшпай Андрей Яковлевич . . . . .	128
Яруллин Мирсанд Загидуллинович . . . . .	135
Яхин Рустем Мухаметхазеевич . . . . .	142

20 коп.

Семен Иосифович Гурарий

## ДИАЛОГИ О ТАТАРСКОЙ МУЗЫКЕ

Рецензент А. Абдуллин. Редактор К. Миннибаев. Художественный редактор Г. Трифонов. Художник И. Стоев. Технический редактор Л. Тилк. Корректор З. Абрарова. ИБ № 3334. Сдано в набор 6.06.84. Подписано в печать 26.11.84. ПФ 01134. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 6,7. Усл. кр. отт. 6,9. Учетн.-изд. л. 6,7. Тираж 5500. Заказ К-272. Цена 20 коп. Татарское книжное издательство. 420084, Казань, ул. Баумана, 19. Типография издательства Тат. ОК КПСС. 420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.