

И. М. ГАЗИЕВ

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира ИсмагиловаГРАММОФОННЫЕ ЗАПИСИ ТАТАРСКИХ ПЕВЦОВ
НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

УДК 792.7:784.7

Формирование профессиональной устной традиции в вокальной культуре тюрков-мусульман тесно связано с многовековой историей их развития и носит стадийный характер. Наиболее ранними типами профессионализма являются *народный* (искусство сказителей, исполнителей устно-профессионального жанра *озын кәй* — протяжный напев) и *конфессиональный* (искусство муэдзинов, кари, хафизов, ишанов и др.).

Сценический профессионализм зародился в городской музыкальной культуре татар-мусульман лишь в начале XX века и реализовывался, по мнению А. Маклыгина, преимущественно в форме выступлений певцов и музыкантов на эстраде [3, с. 65]. Однако существовала и другая форма музыкальной жизни. Речь идёт о чудом сохранившихся граммофонных записях музыкантов и певцов того времени, благодаря которым мы можем получить представление об исполнительской манере инструментального и вокального музицирования, зафиксированного в живом звучании.



Граммофон. Литературный музей
Габдуллы Тукая. Казань

Как известно, в начале XX века в городском быту происходят важные изменения. Одним из новшеств становится звучание граммофона. В рос-

сийских городах граммофон и механические музыкальные ящики находились в домах состоятельных горожан, в трактирах, чайных, пивных. Простой народ также получил возможность слушать знакомые песни и мелодии, запоминая имена любимых исполнителей, что способствовало популяризации певцов и музыкантов, а также произведений в их исполнении. Это направление заинтересовало и татарских певцов, которые активно записывали свой репертуар в граммофонных фирмах «Сирена гранд рекорд», «Zopopone record», «Пате», «Амур граммофон рекорд» и др.

Татарское «Музыкальное общество», в которое входили известные музыканты Хабибулла Ахмадуллин и Гали Зайпин, через выпуск граммофонных пластинок организовывало «раскрутку» (выражаясь языком современного шоу-бизнеса) не только малоизвестных певцов и музыкантов, но и широкого, порой довольно противоречивого репертуарного «ассортимента». Наряду с подлинно народными песнями в огромном количестве фиксировалась и развлекательная музыка, которая, отражая коммерческие интересы звукозаписывающих фирм, звучала на потребу невзыскательной публики. Это обстоятельство не могло не вызвать осуждения со стороны татарской интеллигенции, достаточно ясно высказанного известным поэтом Габдуллой Тукаем. С присущей ему прямотой он осудил этот антихудожественный репертуар в едко-сатирическом стихотворении «Граммофонда татар жырлары» («Татарские песни на граммофоне»):

Тынычлыкны боза аның эче таушы,
Килә аннан, бер тыңласаң, мәче таушы,
Бер тыңласаң, чинау килә, бер тыңласаң, —
Майланмаган арба тәгәрмәче таушы! [5, с. 144]

(Нарушает тишину его резкий голос.
Если послушать, слышится то мяуканье кота,
То рёв, то скрип несмазанной телеги)

Особенно резкому осуждению подверг поэт эту музыку в своей «Специальной статье»: «За-

метили ли вы? — писал он. — Исполнение песен для граммофона превратилось в специальность проституток, каких-то бездельников и прихлебателей. Казанские «Коза Маги», «Подвал Фатыма», «Хусни с собакой», «Девочки публичных домов», распевая в различных городах из граммофона, совсем развратили вкус и слух нашей нации. Развратный голос, развратный дух, развратный напев! Развратный смысл!» [6, с. 53–54].

Однако многократное прослушивание и изучение имеющихся грамзаписей дают нам повод считать, что слова великого поэта не могут относиться ко всей татарской граммофонной продукции. Некоторые звуковые материалы отличаются не только своеобразием исполнения подлинно народных мелодий, но и ярким проявлением национального городского менталитета, связанного с периодом формирования и роста в городе национальной буржуазии и удовлетворения её духовных потребностей. Совершенно противоположное мнение о роли граммофонных пластинок в музыкальной культуре высказал известный татарский писатель и драматург Гаяз Исхаки: «... если знаете, то напевайте, пойте татарские мелодии. Если не знаете, то выписывайте из Казани пластинки с красивыми мелодиями. Возьмите граммофон ли, или музыкальный инструмент ... Учите [молодёжь] петь национальную музыку...» [2, с. 229].

Одним из самых первых исполнителей той эпохи, прозванный в народе «Троицкий Мирфайза», был певец и музыкант (гармонист) Мирфаиз Ахметгалиевич Бабаджанов (1867–1943). Из скудных биографических данных нам известно, что М. Бабаджанов, выходец из Средней Азии, жил в городе Троицке (Оренбургская губерния). Многие песни и инструментальные наигрыши в его исполнении были записаны рижской фирмой «Сирена грандъ рекордъ». Сохранившиеся немногочисленные грамзаписи певца-гармониста остаются для нас ценным источником характеристики голоса и исполнительской манеры Бабаджанова, давая возможность представить своеобразие репертуара и самобытность его творчества.

Найденные записи некоторых татарских певцов демонстрируют необычный тембр исполнителей, отличающийся некоторой искусственностью, визгливым, полуфальцетным звучанием в высокой тесситуре, напоминающим женский голос. Невольно возникает сравнение: в странах Древнего Востока и Китая подобное пение среди мужчин являлось показателем высокого уровня профессионализма, а в Древнем Риме «неестественное» исполнение музыки во время празд-

ников соответствовало вкусам аристократии. Чтобы угодить своим хозяевам, «... мужчины готовы были петь не только женскими, но и детскими голосами» [7, с. 64]. В некоторых арабских странах до наших дней сохранилось «неестественное» пение (своеобразие такого исполнения — назализованное, то есть специфически-носовое звучание). Певец, владевший тайнами данного искусства, считался наиболее авторитетным и уважаемым, а натуральное, естественное исполнение приравнивалось к презренному, низкому искусству. Одна из старинных японских пословиц гласит: «Натуральным голосом поёт только грузчик».

Мы не можем утверждать, что татарские певцы были продолжателями этих традиций, но голоса М. Бабаджанова и менее известных певцов С. Гаязетдинова и М. Хисаметдинова (по современной классификации вокального искусства их тембр можно определить как контратенор, то есть мужской альтерный голос), по всей вероятности, напоминают своим необычным звучанием подобное искусство. Сохранились граммофонные записи фирмы «Сирена грандъ рекордъ» с татарскими песнями из репертуара Бабаджанова: «Фазлуш», «Карлыгач» («Ласточка»), «Кашы кара» («Чернобровая»), «Сажидэ көе» («Мелодия Сажиды»), «Гыззэт көе» («Мелодия Гыззат»), «Дүдәк» («Дрофа»), «Кара урман» («Дремучий лес»), «Оренбург бәете» («Баит об Оренбурге»). В репертуаре Бабаджанова преобладали песни жанра *кыска көй* (дословно — короткий напев). Исполнение их под собственное сопровождение на гармонике было своеобразным акустическим соревнованием голоса и инструмента, диктуя певцу необходимость более активной подачи голоса и даже некоторой утрированности в исполнении, которые отражали характерные для музыки городского быта качества: открытость, развлекательность и даже озорство. Бабаджанов часто использовал усиленное маркирование некоторых слогов, восходящие и нисходящие глиссандо в интонировании, усиление мелодии вокальной партии унисонным проведением напева в партии гармонии и т.д.

Анализируя сохранившиеся в аудиозаписях песни и инструментальные наигрыши из репертуара Бабаджанова, сопоставляя воспоминания и высказывания современников, понимаешь, сколь значительна была фигура этого исполнителя в татарской дореволюционной городской музыкальной культуре. Возможно, этот «Троицкий Мирфайза» был первой ласточкой в концертно-исполнительской практике, в чем незаурядном

искусстве проявились свойства сценического профессионализма и отразились особенности зарождающейся татарской эстрады.

Знакомство с записями грамофонных пластинок (фирма «Пате») позволило выявить имена малоизвестных певцов, в частности, Ибрагима Адамантова — исполнителя песен «Ашказар», «Корсын балам, ул кала» («Дитя, да будет презрен этот город»). Он обладал бархатистым басом-баритоном — тембром, крайне редко встречающемся в концертно-исполнительской практике татар. Также — Хусаина Юсупова (в его репертуаре «Айхали Зилэли», «И ха-ха, трепака», «Гай да тройка», «Порт-Артур»), высокий голос которого отличался открытым, нарочито форсированным звучанием.

В процессе формирования концертной и театральной деятельности стоит отметить значительную роль татарских женщин-мусульманок, выход на сцену которых для того времени был явлением экстраординарным. Демонстрируя на сцене своё искусство, они встречали порой открытое неприятие, презрение, но при этом находили силы продолжать выступления. Среди певиц, занимающихся концертно-исполнительской деятельностью и записывающих грамофонные пластинки, следует назвать Марьям Искандарову, концертная деятельность которой отражена в татарской периодической печати того времени: «Искандароваханум, выступая наподобие шансонеток, не пользуется особым уважением со стороны татарской интеллигенции, но у неё довольно приятный, даже красивый серебряный голос, который ярко звучит в верхнем регистре. Она умело пользуется неким надрывом и смысловыми паузами ...» [8, с. 109]. В дуэте с поэтом С. Рамиевым, который обладал низким красивым голосом, Искандаровой была записана песня «Жизнэкэй» («Зятёк»). Попутно укажем, что во время гастролей в Астрахани (1911), после её концерта в летнем саду «Аркадия», состоялось знакомство певицы с Г. Тукаем [9, с. 184].

Газеты того времени неоднократно сообщали об участии в концертах Марьям Искандаровой певицы Нафисы Поздняковой: «Обе эти госпожи довольно красивые певицы. Возможно, если бы они получили соответствующее воспитание и образование, мы могли бы ими гордиться» [8, с. 109]. У Н. Поздняковой «... голос красивый, пение отличается музыкальностью. Она знает, о чём поёт. В её репертуаре есть «Кара урман» и «Таскира» [там же]. Среди грамофонных записей (фирма «Пате») — песни «Су өсте» («На воде»), «Ижбулдин», «Әхмәт-Сафа көе» («Мелодия Ахмет-

Сафы») в дуэте Нафисы Поздняковой и Фатыймы Муратовой; «Озын Эрбет» («Протяжный Ирбит») в исполнении Ф. Муратовой и «Уртада жиләс» («Прохлада») — Хадичи Гимбитской.

Порой на пластинках вместо имени значилось: «женское соло». Желание оставаться неизвестными, по всей вероятности, было вызвано стремлением уберечь себя от преследований служителей религии (женщины нередко являлись содержанками «домов терпимости»). Иногда в названиях песен фигурировали прозвища (или псевдонимы), например, «Жиңгәчи» («Кумушка»), «Праход Махуб» («Пароход Махуб»), «Кәнәри» («Канарейка»), «Солтанкай», «Дунай» [1, с. 45]. Исполнение отличалось специфическими чертами, а именно, использованием довольно высокого регистра, «верещащего» тембра, а также несколько схематичным, лишённым мелизматической распевности интонированием мелодии. Однако наряду с развлекательными песнями трактирно-ресторанного репертуара, эти безымянные певицы («женское соло») записывали и подлинно народные татарские песни, например, «Камәр», «Бакиров», «Ашказар», «Мәдинәкэй», «Сакмар» (фирма «Zonopone record»).

Выявилась интересная традиция, характерная для концертной практики той эпохи, ныне, к сожалению, забытая. Она заключалась в том, что в рамках одного песенного номера объединялись две разные по содержанию и музыкальному стилю песни, создавая резкий эмоциональный контраст: задумчивая элегичность резко сменялась озорной удалью. Известный этномузыколог Л. Атанова обратила внимание на то, что ещё в сборнике «Татарские и башкирские народные песни» Г. Еникеева (конец XIX века)¹ приводится пример протяжной песни «Аллюки — бэллюки», в которой в качестве припева используется популярная скорая шуточная песня «Сары, сары, сапсары...» («Жёлтый, жёлтенький...»). Такой приём, скорее всего, призванный привлекать слушателей резким контрастным сопоставлением разных настроений и эмоций, можно наблюдать в записи старинной протяжной песни «Ашказар». Сначала «безымянная» певица исполняет в медленном темпе две строфы этой песни в сопровождении инструментального ансамбля, музыканты которого своей игрой сглаживают негативные «шероховатости» пения, после чего певица резко переходит к быстрым, задорным припевкам, наполненным заразной энергетикой. В результате медленная часть песни заметно оттеняется, становится более значимой и яркой.

Не менее любопытна из репертуара М. Бабаджанова запись номера «Оренбург бэете», состоящего из трёх частей — повествовательного напева самого баита, резко контрастных озорных припевок и бодрого инструментального заключения. Инструментальным отыгрышем в быстром темпе заканчивается и лирическая песня «Йосыф-Зөлэйха көе» («Мелодия Юсуфа и Зулейхи») в исполнении С. Гаязетдинова. Представляют интерес отдельные высказывания музыкантов того времени, метко характеризующие особенности данной исполнительской традиции. Контрастные быстрые припевки к протяжным мелодиям они шуточно называли пением «на закуску» («Моньсы закуска булды инде»), подчёркивая развлекательный характер подобных концертных номеров и принадлежность их к трактирно-ресторанной музыке².

Анализ имеющихся граммофонных записей даёт основание говорить о жанровом многообразии репертуара исполнителей, в котором представлены напевы книжного интонирования, песенной лирики (озын көй), такмак. Но наибольшее распространение в быту и на эстраде получил новый жанр песенной лирики казанских татар *кыска көй*, территориальное распространение которого только в рамках города позволило татарским исследователям обозначить их как «скорые городские песни» [4, с. 9]. Использование слов «короткие», «скорые», по мнению А. Маклыгина, здесь имеет многосмысловой характер, не только отражая внешнюю форму новых песен, но характеризую иную динамику музыкального мышления [3, с. 60].



Граммoфонная пластинка из фондов ИЯЛИ* им. Г. Ибрагимова, Казань

Данный новый пласт городской лирики этномузыколог З. Сайдашева условно разделяет на

* Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

две разновидности [4, с. 10]. Первую составляют песни с закреплёнными текстами на любовную тематику, с определёнными названиями. Среди них значительное место занимают песни, имеющие в качестве названия женское имя: «Сажидэ», «Гыйззэт көе», «Фазлуш» (из репертуара М. Бабаджанова), «Гайшэ» (К. Мутыги), «Кече Маһи» (М. Хисамутдинов), «Йосыф-Зөлэйха көе» (С. Гаязетдинов), «Тэскирэ» (Н. Позднякова), «Камэр», «Мэдинэкэй» («женское соло»). Ко второй разновидности исследовательница относит песни, в которых отсутствует строго закреплённая связь между напевом и текстом. В результате один и тот же напев (иногда с сохранившимся названием) может служить основой интонирования различных поэтических текстов.

Например, известный концертирующий певец К. Мутыги (Камиль Мутыги-Тухватуллин, 1883-1941) записал на грампластинки напевы популярных песен «Ашказар», «Тэфтилэу», «Баламишкин» с новыми текстами, предваряя их объявлением. Сюда же Сайдашева относит напевы, сочинённые музыкантами на заказ или просто по своей прихоти. «Исполнители, сочинявшие мелодии, — писал С. Габяши, — часто именовали свои напевы именем того гуляки-купчика или мещанина, который заплатил автору солидный «гонорар» за то, что музыкант именовал свою мелодию его именем» [1, с. 45].



Певец и журналист К. Мутыги-Тухватуллин

Так возникли напевы «Баламишкин»³, «Колаксыз Зариф» («Безухий Зариф»), «Айтуганов», «Гармунче Ярулла» («Гармонист Ярулла»), «Ижбулдин», которые сохранились в виде инструментальных наигрышей в репертуаре гармонистов и скрипачей; они бытовали и как песни, исполняемые с различными текстами. Среди граммофонных записей в исполнении М. Хисаметдинова сохранилась песня «Айтуганов».

Характерным для этого периода являются граммофонные записи, связанные с прямым заимствованием напевов других народов в интонировании национальных текстов. Особенно любили певцы распевать татарские тексты на мелодии русских народных песен «Дунай мой, веселый Дунай» (К. Мутыги), «Гай, да тройка»

(Х. Юсупов). Порой основой для текстов служили темы популярных мелодий из русских опер. Известно, что К. Мутыги любил петь татарские тексты (в частности, стихи Г. Тукая) на тему персидского хора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки [3, с. 42]. Между тем, именно такая «интернациональная» тенденция в пении принесла ему необычайную популярность.

Иногда исполнители активно внедряли в мелодии (без всякого переосмысления) ритмы польского краковяка. Так, К. Мутыги пел песню «Кисмэк төбе» («Дно кадушки») на мелодию, близкую краковяку, со словами: «Мин жырламый кем жырласын, эчем тулы ат мае...» («Кто споёт, если не я, ведь живот у меня полон жирной конины...»). В ритме краковяка записаны фирмой «Пате» мелодии татарских песен «Әйе шул» («Да, конечно») в исполнении «женского соло» и «И ха-ха, трепака» в исполнении Х. Юсупова. Сохранилась запись песни «Тотса мәскәүләр якаң» («Если москвичи возьмут тебя за шиворот»), где К. Мутыги мелодию первой полустрофы с ярко выраженными

чертами белорусской польки противопоставляет второй — с типичными татарскими интонациями. Особенно любили певцы переинтонирование татарских песен, приближая их по звучанию к песням украинцев и крымских татар. Примером тому служат записи песен «Порт-Артур» в исполнении Х. Юсупова и «Корсын балам, ул кала» (известной в быту как «Сәфәр») в исполнении К. Мутыги.

Формы европейской музыки, активно внедряющиеся в концертную практику татарских певцов, стимулировали постепенное изменение мелодики народно-песенного творчества, её ладово-интонационное обновление. Их популяризации в значительной степени способствовали «модные» песни, звучащие на граммофонных пластинках. Таким образом, сформировавшись на рубеже XIX и XX вв., татарское эстрадное исполнительство, отразившееся, в том числе, и в граммофонных записях, успешно развивалось на протяжении всего столетия, достигнув на современном этапе огромного размаха.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рукопись сборника хранится в Фольклорном кабинете Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

² Возрождение данной традиции считаю актуальным, в связи с чем мною реконструированы некоторые номера. Песни «Ашказар» и «Бакиров», «Әйләнә лә кояш» вклю-

чены в концертный репертуар и записаны для фондов радио «Татарстан — Новый Век» в сопровождении скрипки и баяна.

³ Правильнее «Бала Мишкин» («Дитя Мишкина»), т.к. Мишкин — фамилия казанского купца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габяши С. Материалы и исследования / сост., вступит. ст., коммент., публ., прилож. Г. Б. Губайдуллиной. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2000.
2. Исхаки Г. Сочинения. В 15 т. Т. 6. — Казань: Тат. кн. изд-во, 2005.
3. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. — Казань, 2000.
4. Сайдашева З. Татарская советская песня. — Казань, 1984.

5. Тукай Г. Сочинения. В 5 т. Т. 2. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1985.
6. Тукай Г. Сочинения. В 5 т. Т. 5. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1986.
7. Уколов В. С., Рыбалкина Е. Л. Музыка в потоке времени. — М.: Мол. гвардия, 1988.
8. Рәми И. Даутов Р. Әдәби сүзлек. — Казань: Татар. кит. нәшр., 2001.
9. Тукай Г. Тормыш һәм иҗат елъязмасы. — Казань: Татар. кит. нәшр., 2003.

Газиев Идрис Мударисович

солист Башкирской государственной филармонии, доцент кафедры вокального искусства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова