

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

имени П. И. Чайковского

КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

На правах рукописи

Анастасия Николаевна БЕЛЯЕВА

Семён Абрамович Казачков

и казанская школа хорового дирижирования

Научная специальность 17. 00. 02 — «музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

профессор кафедры теории музыки,

доктор искусствоведения Н. И. Тарасевич

Москва

2015

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	4
Глава I. С. А. Казачков и отечественная хоровая культура	
I. 1. Биография. Творческий путь.....	14
I. 1. 1. Детство.....	14
I. 1. 2. Ленинград. Учеба в консерватории.....	15
I. 1. 3. Чебоксары. Великая Отечественная война.....	19
I. 1. 4. Казанская консерватория.....	22
I. 1. 5. Формирование и развитие кафедры хорового дирижирования.....	24
I. 1. 6. Последние годы жизни.....	29
I. 2. Казачков — руководитель хора студентов Казанской консерватории.....	32
1. 3. Концертная деятельность хора студентов Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова.....	41
I. 4. Научно-педагогическая деятельность.....	47
Глава II. Вклад С. А. Казачкова в развитие татарской хоровой культуры	
II. 1. Особенности развития татарской музыки до XX века.....	50
II. 2. Основные тенденции развития татарской хоровой культуры в XX веке.....	56
II. 3. Сотрудничество Казачкова с татарскими композиторами.....	61
II. 4. Особенности исполнения Казачковым обработок татарских народных песен.....	67
II. 5. Исполнение С. А. Казачковым хорового концерта «Мунаджаты»Ш. К. Шарифуллина.....	74
Глава III. Специфика школы хорового дирижирования С. А. Казачкова	
III. 1. Дирижерская техника.....	90
III. 2. Вокальное развитие хора.....	103
III. 3. Основные принципы работы над произведением.....	115
III. 4. Раскрытие методики Казачкова на примере анализа хора А. С. Аренского «Анчар».....	120
III. 4. 1. Текстовая основа.....	120
III. 4. 2. Соотношение текста и музыки.....	122
III. 4. 3. Текст-музыкальная драматургия произведения.....	124
III. 4. 4. Музыкальный язык.....	126
III. 4. 5. Задачи дирижера-хормейстера.....	129
III. 4. 6. Некоторые аспекты интерпретации.....	132

Заключение.....	135
Литература.....	141

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Фотографии.....	151
2. Интервью с учениками и коллегами. Беседы А. Н. Беляевой.	163
2. 1. Интервью с В. Г. Лукьяновым (январь 2009 года, ноябрь 2010 года, февраль 2013 года).....	163
2. 2. Интервью с Л. А. Дразниной (январь 2009 года).....	179
2. 3. Интервью с В. К. Макаровым (январь 2009 года).....	181
2. 4. Интервью с А. И. Запаровой (ноябрь 2010 года).....	186
2. 5. Интервью с А. В. Булдаковой (июль 2011 года).....	193
3. Материалы архива Е. М. Беляевой. Интервью с современниками. Беседы Е. М. Беляевой (рукопись, 1989 год).....	195
3. 1. Автобиография С. А. Казачкова (расшифровка интервью)....	195
3. 2. Интервью с В. Г. Соколовым	215
3. 3. Интервью с Н. В. Романовским	217
3. 4. Интервью с В. А. Чернушенко.....	218
3. 5. Интервью с И. А. Мусиным.....	219
3. 6. Интервью с А. С. Леманом.....	220
3. 7. Интервью с В. М. Юнгом	221
3. 8. Интервью с О. П. Козловским.....	222
3. 9. Интервью с А. Г. Коганом.....	224
3. 9. Интервью с Е. З. Азарх.....	226
3. 10. Интервью с В. Г. Лукьяновым.....	228
4. Программы концертов.....	231
5. Вырезки из газет (рецензии на концерты хора студентов Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова, тексты С. А. Казачкова).....	262
6. Нотное приложение	
6. 1. М. А. Музаффаров. «Сиблә чәчәк».....	269
6. 2. А. С. Ключарев. «Әллүки».....	271
6. 3. А. С. Ключарев. «Пар ат».....	276
6. 4. Ш. К. Шарифуллин. «Мунаджаты» («Бу дөнья», «Була бер көн», «Васыять»).....	280
6. 5. А. С. Аренский. «Анчар».....	296

ВВЕДЕНИЕ

Разработка вопросов музыкального исполнительства — одно из важнейших направлений отечественного музыкознания. Среди многочисленных областей, посвященных различным исполнительским техникам и педагогическим системам, проблемы хоровой педагогики и обучения техники хорового дирижирования еще недостаточно изучены. А ведь теоретическое осмысление опыта уже сложившихся и заявивших о себе школ хорового дирижирования позволяет достичь наилучшего результата в воспитании молодых специалистов, развивает и обогащает хоровое искусство.

На протяжении многих столетий в России сложились прочные традиции хорового пения. Россия всегда была певческой страной, и хоровое искусство служило основой становления многих музыкантов. Немало выдающихся оперных певцов, композиторов, пианистов с детства пели в церковных хорах и, будучи уже известными исполнителями, уделяли внимание хоровому пению в общеобразовательных учебных заведениях. Руководителями и аккомпаниаторами хоров работали С. В. Рахманинов, В. С. Калинин, А. Б. Гольденвейзер, Н. А. Римский-Корсаков, М. И. Глинка, М. А. Балакирев и другие деятели русского искусства.

До революции центрами обучения профессиональных певцов хора и хоровых дирижеров-регентов были Синодальное училище в Москве и Придворная певческая капелла в Петербурге. Таким образом, сформировались две различные школы хорового исполнительства. Во главе хора Синодального училища стоял В. С. Орлов, позже Н. М. Данилин, а хором Придворной певческой капеллы в разное время руководили Д. С. Бортнянский, А. Ф. Львов, Г. Я. Ломакин.

После революции 1917 года профессиональное обучение хоровых дирижеров получило новый виток развития в связи с открытием отделений хорового дирижирования в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях, которые переняли творческий опыт Синодального училища и Придворной певческой капеллы. Ведущие хоровые деятели, такие, как Н. М. Данилин,

П. Г. Чесноков, А. Д. Кастальский, М. Г. Климов, вынужденные работать в условиях нового политического строя, сумели сохранить исполнительские традиции и способствовали созданию прочной профессиональной базы для подготовки молодых хоровых дирижеров. Начинает развиваться и отечественное хороведение. Выдающиеся хоровые дирижеры, начиная с П. Г. Чеснокова¹, стремятся передать свой опыт молодым поколениям.

С 30-х годов XX века география высших музыкальных учебных заведений страны расширяется: открываются консерватории в Екатеринбурге, Казани, Нижнем Новгороде, Новосибирске и других городах, куда приглашаются для работы талантливые преподаватели и дирижеры из Москвы и Санкт-Петербурга. Постепенно формируются новые исполнительские школы, и в каждом учебном заведении закладываются собственные принципы воспитания молодых специалистов. Примером одной из таких школ может служить Казанская школа, основателем которой считается Семён Абрамович Казачков.

Дирижер-практик и теоретик С. А. Казачков — приемник двух дирижерских школ. Его учителями были выдающиеся мастера — И. А. Мусин (профессор Ленинградской консерватории) и В. П. Степанов (профессор Московской консерватории, воспитанник Синодального училища). Более полувека творческая деятельность Семёна Абрамовича была теснейшим образом связана с Казанской государственной консерваторией им. Н. Г. Жиганова. Там он долгие годы заведовал кафедрой хорового дирижирования, руководил хором студентов консерватории. При нем студенческий хор стал высокопрофессиональным коллективом, успешно гастролирующим в Москве, Ленинграде и городах Поволжья.

С. А. Казачков воспитал много дирижеров-хормейстеров, в настоящее время работающих в средних и высших учебных заведениях различных городов нашей необъятной страны. Неоценим и его вклад в разработку вопросов техни-

¹ См. его книгу: *Чесноков П. Г. Хор и управление им.* — М.: Гос. муз. изд.-во, ³1961.

ки дирижирования и дирижерской педагогики, а его книги («Дирижерский аппарат и его постановка»², «От урока к концерту»³ и «Дирижер хора — артист и педагог»⁴) значительно обогатили отечественные исследования в области дирижерской техники и хороведения. Все это со временем позволило выделить Казанскую хоровую школу как самостоятельное направление в отечественном хоровом искусстве. В свете изложенных выше сведений, а также учитывая фактор значительного обновления хорового исполнительства, особую важность приобретают теоретические обобщения, фундаментальные идеи и понятия, отражающих методологию в данной области.

К сожалению, деятельность С. А. Казачкова малоизвестна за пределами Казани. Его приезды в Москву и Ленинград были хотя и запоминающимися, но не частыми, а его книги⁵, изданные в Казани, малодоступны и практически не известны широкой аудитории. Да и в самой Казани до сих пор почти нет публикаций, посвященных деятельности Семёна Абрамовича. Лишь в последнее время ситуация начинает исправляться. Так, в 2009 году вышел первый сборник статей о нем⁶, в том же году состоялась научно-практическая конференция «Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы», посвященная 100-летию со дня рождения музыканта. Однако изучение как теоретического наследия этого хорового мастера XX века, так и практическое освоение его метода дирижирования еще далеки от завершения. Этим объясняется **актуальность** предпринятой работы.

Между тем, о состоятельности его научных трудов, их методической значимости высказываются многие представители отечественной хоровой культуры. «Казанская школа ждет своих исследователей, глубоких разработок и анализа всех ее составляющих», — пишет И. И. Гулеско, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хороведения и хорового дирижирования Харьков-

² Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М.: Музыка, 1967.

³ Казачков С. А. От урока к концерту. — Казань: Изд.-во Казан. ун-та, 1990

⁴ Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998.

⁵ За исключением первой — «Дирижерский аппарат и его постановка».

⁶ Семён Казачков. Хоровой век / Статьи. Письма. Воспоминания. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2009.

ской государственной консерватории⁷. «Обобщая вышесказанное, подчеркнем: казанский феномен должен подлежать серьезному, всестороннему и заинтересованному рассмотрению, — отмечает Л. Н. Беседина⁸, — результатом которого должно стать признание того, что вне осознания этого опыта и практического использования его в дирижерско-хоровой педагогике невозможно совершенствование современной дирижерско-хоровой школы»⁹. С этим связана основная **цель** диссертации и **задачи** исследования.

В данной диссертации ставится цель теоретически раскрыть основные положения и принципы казанской школы хорового дирижирования, обосновать ее жизнеспособность и преемственность, дать целостный и всесторонний анализ методики работы с хором и педагогической системы воспитания хоровых дирижеров, созданной С. А. Казачковым. Из конкретных задач исследования назовем следующие:

- сбор материалов для воссоздания биографии С. А. Казачкова;
- проведение исследований по вопросу сотрудничества С. А. Казачкова с татарскими композиторами, оценка его вклада в развитие татарской хоровой музыки;
- анализ записей хора Казанской консерватории под управлением С. А. Казачкова;
- сбор и анализ нотного материала, который составил базу для рассмотрения исполнительской интерпретации С. А. Казачкова;
- анализ основных положений дирижерской техники, разработанной С. А. Казачковым, и его вокальной методики работы с хором — того, что послужило основой формирования казанской школы хорового дирижирования;
- обоснование жизнеспособности и реального применения методики С. А. Казачкова путем самостоятельного анализа хора А. С. Аренского «Анчар».

⁷ Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2011. — С. 22.

⁸ Беседина Л. Н. — преподаватель Таганрогского гос. пед. ин-та.

⁹ Хоровое искусство в XXI веке: тенденции и перспективы. — С. 29–30.

В задачу исследования входит также соби́рание различных воспомина́ний о дирижере его современников, коллег и учеников.

Работа находится на стыке различных сфер исторического и теоретического музыкознания, источниковедения, музыкальной журналистики, хороведения, вокальной методики и педагогики. В разработке темы автор руководствовался комплексным **методом**, складывающимся из необходимости рассмотрения творческой деятельности дирижера в контексте хоровой культуры XX века; соби́рания документальных источников, интерпретации биографических данных, архивных документов, научных трудов С. А. Казачкова с педагогической точки зрения; сравнения научных работ С. А. Казачкова с книгами по хороведению ведущих отечественных дирижеров.

Для этого были предприняты следующие шаги:

- изучена литература по теме исследования; произведен анализ научного наследия С. А. Казачкова, а также методической и научной литературы, созданной в XIX–XX веке ведущими специалистами в области хорового пения и дирижирования — книг П. Г. Чеснокова, К. К. Пигрова, Д. Б. Локшина, А. А. Егорова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова, И. А. Мусина и других;
- в поле зрения также находились исследования, посвященные жизни и деятельности знаменитых отечественных дирижеров (Н. М. Данилина, М. Г. Климова, В. С. Орлова, И. А. Мусина), преемником традиций которых был С. А. Казачков;
- основой для научных выводов, касающихся непосредственно хорового исполнительства, послужил анализ литературы, связанной с проблемами музыкального исполнительства — работы Б. В. Асафьева, М. Б. Ямпольского, К. А. Мартинсена, Г. М. Когана и других;
- кроме того, в процессе работы над диссертацией изучались труды по эстетике, педагогике, психологии, методике музыкального воспитания и методов работы с хором;

- проанализирован нотный материал — народные песни «Пар ат» и «Эллүки» в обработке А. С. Ключарева, «Сиблә чэчэк» в обработке М. А. Музафарова; хоровой концерт «Мунаджаты» Ш. К. Шарифуллина, «Анчар» А. Аренского; анализ этих произведений позволил сделать основополагающие выводы о специфике работы над произведением в соответствии с методикой С. А. Казачкова;
- прослушаны и просмотрены многочисленными аудио- и видеозаписи концертов разных лет; на их основе сделан исполнительский анализ произведений, получена более полная картина дирижерского и личностного дарования С. А. Казачкова;
- автором диссертации были взяты многочисленные интервью у педагогов кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, его бывших учеников, что дало возможность более полно оценить педагогическую и творческую деятельность С. А. Казачкова; также были значительно пополнены биографические сведения о дирижере.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

- впервые был обобщен опыт С. А. Казачкова в преподавании дирижирования и работы с хором; С. А. Казачковым была создана стройная система музыкального образования и воспитания хоровых дирижеров, основанная на творческом осмыслении лучших традиций хорового исполнительства, заложенных выдающимися музыкантами прошлого и собственном многолетнем опыте работы, благодаря чему студенты хорового отделения получали высокую профессиональную подготовку как артисты и певцы хора, а также как руководители и дирижеры хоровых коллективов;
- впервые темой диссертационного исследования является школа хоровая дирижирования, сформировавшаяся в конкретном учебном заведении в самостоятельное исполнительское направление; имеющиеся на

сегодняшний день работы, посвященные деятельности различных хоровых дирижеров, имеют другие задачи;

- собранные в данном исследовании материалы о жизни и творчестве С. А. Казачкова вкупе с теоретическим анализом его исполнительских интерпретаций и научного наследия позволяют получить многомерное представление об изучаемом объекте, углубляют научную разработку вопросов хороведения.

В данном вопросе выделяются три области, которые охватывает школа: дирижерская техника, методы вокальной работы с хором и принципы работы над произведением, его теоретического и практического освоения. При этом роль исторического осмысления накопленного опыта трудно переоценить: без знания истоков, корней и традиций невозможно определить сущность изучаемого предмета и, следовательно, путей его дальнейшего развития. Работа является наиболее полным трудом о жизни и деятельности дирижера на настоящий момент.

Исторический обзор проводится по нескольким направлениям:

- биография Казачкова;
- анализ его деятельности в качестве руководителя хора студентов Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, дирижерских и хормейстерских составляющих его личности;
- роль С. А. Казачкова в создании кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, воспитание им приемников и последователей;
- научная и педагогическая деятельность дирижера.

Также впервые нашел отражение ранее не затрагивавшийся вопрос о сотрудничестве С. А. Казачкова с татарскими композиторами. Его плодотворная деятельность в этой сфере и высочайший профессионализм послужили основой для появления нового жанра в татарской музыке — хорового концерта.

Особую ценность представляют до сих пор неопубликованные материалы, собранные в приложении:

- 1) интервью, взятые у учеников Казачкова, нынешних педагогов кафедры хорового дирижирования Казанской государственной им. Н. Г. Жиганова — В. Г. Лукьянова, В. К. Макарова, Л. А. Дразниной, А. В. Булдаковой, А. И. Заппаровой;
- 2) материалы личного архива Е. М. Беляевой в виде расшифровок автобиографии С. А. Казачкова; интервью с его современниками В. Г. Соколовым, Н. В. Романовским, И. А. Мусиным, В. А. Чернушенко и другими;
- 3) фрагменты переписки С. А. Казачкова и Г. М. Когана;
- 4) фотографии С. А. Казачкова;
- 5) вырезки из газет (рецензии на концерты хора Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, тексты самого С. А. Казачкова);
- 3) программы различных концертов из личного архива О. Б. Майоровой.

Данные материалы могут послужить основой для написания книги о С. А. Казачкове.

Практическая значимость диссертационного исследования определена следующими факторами:

- историческим обзором жизни и деятельности С. А. Казачкова, накопленным им опытом в области хорового дирижирования, что обогащает существующие сведения по истории развития отечественного хорового искусства, а знакомство с его научными трудами дает более полное представление об основополагающих аспектах хорового исполнительства; потому работа может быть использована в рамках учебного курса хороведения;
- теоретической разработкой вопросов техники дирижирования и вокальной работы с хором в качестве возможного методического руко-

водства для получения студентами профессиональных навыков: освоение основных положений методики С. А. Казачкова способствует успешной постановке и развитию дирижерского аппарата, а предложенные в работе распевки и вокальные упражнения могут быть использованы при практической работе с хоровым коллективом; таким образом, данная работа может рассматриваться, как пособие по хоровому дирижированию;

- практической ценностью представленных анализов ряда хоровых сочинений, которые иллюстрируют различные положения исследования;
- нотными образцами татарской хоровой музыки, собранными в приложении, большинство из которых не издано и мало доступно широкой аудитории; потому данные образцы могут быть использованы хормейстерами в работе с хоровыми коллективами, что значительно расширит и обновит репертуар.

Задачи исследования определили ее структуру. Диссертация (ее объем составляет 301 страница) включает введение, три главы, заключение, список литературы (136 наименований) и шесть приложений.

Во Введении обосновывается актуальность избранной темы, обозначены предмет, цель и задачи работы, определены ее аналитическая, методологическая и теоретическая база, а также практическая значимость результатов. Первая глава — «С. А. Казачков и отечественная хоровая культура» — посвящена жизни и деятельности С. А. Казачкова. В ней приводится биография дирижера, обозначены основные аспекты его деятельности: хормейстерская, дирижерская, научно-педагогическая. Во второй главе — «Вклад С. А. Казачкова в развитие татарской хоровой культуры» — рассматривается вклад С. А. Казачкова в развитие татарской музыки. В связи с этим дается краткий обзор развития татарской музыки, затем содержится оценка влияния С. А. Казачкова на татарскую хоровую музыку, предлагается анализ записей хора студентов Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова под его управлением. В третьей главе — «Специфика школы

хорового дирижирования С. А. Казачкова» — систематизированы и сформулированы теоретические открытия С. А. Казачкова в области дирижирования и работы с хором. Для полноты освещения основных положений его методики также приводится анализ одного из любимых сочинений дирижера — хора А. С. Аренского «Анчар». В Заключение подведены итоги исследования, обозначены основные положения школы хорового дирижирования С. А. Казачкова.

ГЛАВА I.

С. А. КАЗАЧКОВ и отечественная хоровая культура

I. 1. Биография. Творческий путь

I. 1. 1. Детство

Семён Абрамович Казачков родился 5 июня 1909 года в селе Перевоз Новозыбковского уезда Черниговской губернии (ныне Брянская область). Его отец был евреем, мать — русская. В семье было семеро детей, Семён Абрамович — старший. Родители занимались тем, что клеили коробки для спичечной фабрики. Через год после рождения Семёна семья переселилась в город Малоярославец Калужской губернии. Там их застала Первая мировая война, а затем революция 1917 года. В 1918 году Казачковы переехали в город Новозыбков Черниговской губернии, где Семён Абрамович начал учиться в общеобразовательной школе.

Уже в школьные годы Казачков проявил себя как разносторонне одаренная личность: участвовал в спектаклях школьного театра, занимался спортом (был чемпионом школы по прыжкам с места в высоту), являлся редактором школьного журнала. Особенно сильными были увлечения литературой, живописью и музыкой. Читал Семён Абрамович много и к 13–14 годам освоил все, что было в детской городской библиотеке. Первыми прочитанными и глубоко пережитыми книгами были сказки А. С. Пушкина, Ш. Перро, братьев Гримм, Г. Х. Андерсена, а также приключенческая литература (Майн Рид, Жюль Верн, Луи Бессенар и другие авторы). В старших классах пришло увлечение философией Канта, Ницше, Шопенгауэра. Не оставлена вниманием и художественная литература — Чехов, Толстой, Гоголь, Тургенев.

С детских лет у Семёна Абрамовича проявилась и тяга к музыке. Учиться музыке он начал еще до школы: вместе с братом пел в синагогальном хоре, позднее в школьном хоре, которым руководил бухгалтер спичечной фабрики.

В школе также был оркестр народных инструментов, где Казачков научился играть на мандолине и освоил нотную грамоту. Именно с музыкой связано одно из самых ярких впечатлений той поры: «Когда я учился в 7 классе, — вспоминает Семён Абрамович, — к нам назначили нового заведующего — А. И. Эльяшука <...> И вот на первом самодеятельном вечере в школе объявляют: “Сейчас выступит А. И. Эльяшук. Он исполнит на скрипке «Баркаролла» П. И. Чайковского”. Это исполнение меня тогда потрясло. Я не стал дальше слушать концерт, разрыдался и выскочил из школы. Пришел к матери и сказал, что хочу учиться играть на скрипке. Но какая тут скрипка? Скрипки нет, нет учителей, да и с деньгами было туго. Мать все же начала одолевать отца <...> Наконец он не выдержал и отпустил на это дело 20 миллионов!.. Ребята мне показали, где живет слепой старик, у которого есть скрипка. Он забрал деньги и отдал мне скрипку. На следующий день мать пригласила к нам учителя. Он проверил мой слух, потом мы показали ему скрипку. Оказалось, что она не годится, так как у нее неправильная мензура грифа. Так в одно мгновение была разбита моя мечта. Вдоволь наревевшись, я запрятал скрипку и постепенно стал о ней забывать, увлекся другими занятиями»¹. В 1927 году С. А. Казачков окончил школу и решил поехать в Ленинград.

1. 1. 2. Ленинград. Учеба в консерватории

В Ленинграде проживал дядя Семёна Абрамовича. Семья у него была большая, поэтому Казачков хотел как можно скорее начать обеспечивать себя самостоятельно. Вскоре ему удалось устроиться сторожем на дровяном складе: ночью охранял склад, а днем рубил дрова и доставлял их покупателям. Вечером, когда было свободное время, Семён Абрамович ходил заниматься в студию АХРР (Ассоциация Художников Революционной России). Через некоторое время его приняли в число студентов. В студии преподавали известные художники — Савинский, Рылов, Дроздов и другие. К сожалению,

¹ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы личного архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

в 1928 году Казачкова исключают из академии за сокрытие социального происхождения (при поступлении он в соответствующей графе написал «из рабочих»). После изгнания из академии Семён Абрамович устраивается черно-рабочим на ткацкую фабрику «Работница». Влечение к музыке не покидает его и здесь. Из купленных деталей он самостоятельно собирает радиоприемник и начинает слушать музыку. По радио Семён Абрамович впервые услышал «Аппассионату» Бетховена, которая произвела на него сильнейшее впечатление. Познакомился он и с остальными сонатами и симфониями Бетховена, ставшего на долгое время его любимым композитором.

Увидев однажды объявление о приеме рабочих на подготовительное отделение в музыкальный техникум им. М. П. Мусоргского, Семён Абрамович подает заявление в класс скрипки. На приемный экзамен Казачков пришел с мандолиной, поскольку на скрипке играть не умел. Казачкову разрешили играть. Он исполнил «Тамбурин» Рамо и «Гавот» Люлли. Председателем экзаменационной комиссии был Ю. И. Эйдли́н — профессор Ленинградской консерватории. В комиссию также входил И. М. Белоземцев, впоследствии педагог Казачкова по фортепиано. Узнав, что Семён Абрамович любит музыку Бетховена, Белоземцев решил проверить его знания и стал наигрывать темы из симфоний немецкого композитора. Семён Абрамович с легкостью их угадывал. Последнее сыграло решающую роль: его зачислили в класс скрипки к преподавателю Брогу.

Брог, узнав, что Казачков нигде не учился, перепоручил его своим студентам. Систематических занятий не было, и успехи Казачкова были далеко не блестящими. Но случай не дал Казачкову оставить музыку. «Подавленный, в тоскливом раздумье, — вспоминает Семён Абрамович, — спускался я однажды по лестнице и на первом этаже, сквозь неплотно прикрытую дверь класса, слышал звуки рояля <...> Тихонько приоткрыв дверь класса, я встал в углу около изразцовой печи и увидел поразившую меня картину. Вокруг рояля стояла группа учеников и «унисоном» дирижировала концертмейсте-

ром. Руководил всем этим молоденький, тщедушный на вид преподаватель. Это был Илья Александрович Мусин, ныне прославленный и широко известный педагог и дирижер. Между тем, к дирижерскому пульта был вызван один из учеников. Илья Александрович начал с ним заниматься <...> Видимо, у парня не получалось, и раздосадованный Илья Александрович сказал: «Не можешь повторить за мной простой прием, а вот там, у двери стоит какой-то парень и правильно дирижирует» (я действительно стал безотчетно для себя дирижировать). После урока Илья Александрович позвал меня и, расспросив подробно, предложил заниматься у него в классе дирижирования. Я с восторгом согласился...»². В дальнейшем Илья Александрович Мусин сыграл большую роль в жизни Казачкова.

Со следующего года Семёна Абрамовича перевели в класс И. А. Мусина, где начались его первые занятия дирижированием. Педагогом по общему фортепиано назначили И. М. Белоземцева. Не владевший фортепиано, Казачков по окончании техникума играл Прелюдию и Фугу *B-dur* из 1-го тома ХТК Баха, 17-ю сонату Бетховена и *Capriccioso fis-moll* Мендельсона. В годы учения в техникуме произошло еще одно важное событие в жизни Семёна Абрамовича. Он встретил свою будущую супругу — Елену Зиновьевну. Они поженились в 1934 году, и Елена Зиновьевна на всю жизнь стала ему верным другом и помощником.

К этому же времени относится знакомство Казачкова с творчеством М. Г. Климова, руководившим Ленинградской Академической Капеллой. Весной 1935 году Казачков оканчивает музыкальный техникум с отличием и подает документы в консерваторию на дирижерско-хоровой факультет. 5 сентября 1935 году его зачислили в класс М. Г. Климова. В тот же день в семье Казачковых родилась дочь. Ее назвали Леонорой. К сожалению, Климов тяжело заболел и через некоторое время скончался. Казачкова перевели к другому педагогу, с которым у него не сложились отношения. Семён Абра-

² Казачков С. А. Расскажу о времени и о себе. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2004. — С. 12.

мович не ходил к новому педагогу, но неофициально посещал занятия Мусина. Так прошло два года.

В 1937 году в Ленинград приезжает профессор Московской консерватории В. П. Степанов на должность хормейстера Ленинградского Театра оперы и балета. Параллельно он стал работать в консерватории. Группу студентов, вместе с Казачковым, определили к нему в класс. Для Семёна Абрамовича началась плодотворная учеба. Владимир Павлович окончил Синодальное училище в Москве, где вместе с Н. М. Данилиным учился у В. С. Орлова и пел в Синодальном хоре под его руководством. Через Степанова Казачков впитывал в себя традиции Синодального училища. На своих уроках Степанов много рассказывал об В. С. Орлове, А. Д. Кастальском, С. В. Смоленском, о репетициях и концертах Синодального хора. Все это сильно повлияло на формирование художественного вкуса Казачкова, а Н. М. Данилин и В. С. Орлов стали для него непревзойденными образцами хоровых дирижеров на всю жизнь. Параллельно Казачков посещает класс симфонического дирижирования И. А. Мусина.

Годы учебы в консерватории были годами «впитывания». Казачков посещал лекции Б. В. Асафьева, И. И. Соллертинского, вокальные классы С. В. Акимовой и М. И. Бриан, репетиции симфонического оркестра Ленинградской филармонии. Здесь он услышал многих великих дирижеров — Отто Клемперера, Димитриса Митропулоса, Бруно Вальтера, Фрица Штидри, Шарля Мюнша и других.

Закончил консерваторию Семён Абрамович в 1940 году. Председателем экзаменационной комиссии был П. Г. Чесноков. Казачков дирижировал хоры из оратории «Самсон» Генделя и «Рассвет» Чайковского в собственном переложении для смешанного хора и получил оценку «отлично». Павел Григорьевич Чесноков назвал его «законченным дирижером». Однокурсниками Семёна Абрамовича были А. Михайлов (впоследствии профессор и руководитель хорового класса в Ленинградской консерватории), Н. Романовский (ав-

тор «Хорового словаря»³), М. Кацтова, В. Самохвалова, А. Мурин. Н. Романовский всегда высоко оценивал деятельность Казачкова: «Встретились мы с ним и на работе по руководству самодеятельным хором <...> Помню, что он сразу же взял довольно сложное произведение — «Горы» в обработке Александра. Совсем нелегкое произведение для малоподвижного, самодеятельного, да к тому же и крестьянского хора. Но Казачков взялся за него очень настойчиво и сумел, в конечном счете, подготовить произведение и, что самое важное, увлечь им исполнителей, завоевать их доверие <...> Семён Абрамович правильно полагает, что хоровое искусство может воздействовать только тогда, когда достигает самых высших образцов исполнения, без всяких скидок»⁴.

На комиссии по распределению Казачкову предложили три варианта: аспирантуру в консерватории, педагогическую работу в Ташкентской консерватории и педагогическую работу в Воронежском музыкальном училище. Но Казачков хотел работать с хором, и эти предложения его не устраивали. По воле случая в комиссию по распределению зашел дирижер Н. Альтерман, который нуждался в руководителе Чувашского Государственного хора. Так Семён Абрамович отправился работать в Чебоксары.

I. 1. 3. Чебоксары. Великая Отечественная Война

В августе 1940 года Казачков приезжает в Чебоксары. Коллектив находился в отпуске, и Семён Абрамович занялся изучением чувашской хоровой культуры. В сентябре началась работа с хором над новой программой, в которую вошли как произведения классиков, так и сочинения чувашских композиторов. Уже через месяц состоялся первый концерт Чувашского Государственного хора под управлением Казачкова. Концерт прошел с большим

³ Романовский Н. В. Хоровой словарь. — М.: Музыка, 2005. Словарь-справочник представляет собой краткую хоровую энциклопедию. В ней освещаются основные вопросы истории, теории и практики работы с хором, даются сведения о композиторах, писавших для хора, хормейстерах, хоровых жанрах и прочем. Словарь рассчитан на широкий круг читателей, в первую очередь — учащихся, будущих хоровых дирижеров и педагогов. В нем даны сведения по хороведению, хоровой литературе и исполнительству. В биографическую часть словаря включены данные о хоровом творчестве композиторов.

⁴ Интервью с Н. В. Романовским // Материала архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

успехом: «Мы много пели на бис и выслушали после концерта много похвал. Слушатели говорили, что не могли предположить, чтобы за один месяц «фальшиво орущий хор», каким он был до меня, мог быть превращен в стройно, осмысленно и выразительно поющий ансамбль с красивым звуком, отличной дикцией и чувством стиля»⁵. Семен Абрамович проработал с Государственным хором чуть более двух лет. За это время было дано множество концертов в Чебоксарах и в районах Чувашии. Ездили и в маленькие города, и в деревни. В Чебоксарах его застало начало войны. Вернувшись однажды с гастролей, Казачков узнал, что уволен с работы и снят с брони. На его место был зачислен только что окончивший Московскую консерваторию Иван Лукин, чуваш по национальности. В республике велась национальная политика. Через несколько дней Казачков получил повестку и был направлен в Марийскую АССР, в лагерь Суслонгер.

В поселке Суслонгер был разбит военный лагерь, в котором формировалась резервная армия. Казачков был определен в артиллерийскую 102-ю бригаду тяжелых 201-миллиметровых гаубиц, в отряд радистов. В июне 1943 года пришел приказ об отправке на фронт: 102-я бригада, в которой служил Казачков, входила в состав 20-й дивизии РВГК (Резерва Верховного Главнокомандования). Дивизию перебрасывали с фронта на фронт с короткими передышками. Казачков принимал участие во многих битвах как рядовой солдат. Дивизия была задействована в битве под Орлом, воевала на Первом и Втором Белорусском, Первом и Втором Прибалтийском фронтах. В тяжелой, суровой военной жизни всегда хотелось видеть и слышать что-то, отвлекающее от реальной действительности.

В дивизии организовали фронтовой ансамбль, и Казачкова привлекли в качестве музыкального руководителя. Он сочинял музыкально-литературные композиции и сам играл на аккордеоне. Ансамбль частенько давал концерты. «Помню, — пишет Семён Абрамович, — после того как прорвали блокаду

⁵ Казачков С. А. Расскажу о времени и о себе. — С. 27.

Ленинграда, а наша часть находилась в это время на Первом Прибалтийском фронте, нас попросили отметить эту победу концертом. Я сыграл тогда на аккордеоне Андантино из Четвертой симфонии Чайковского (конечно, насколько возможно было это сыграть на том аккордеоне). Но основной характер этой музыки, ее проникновенную мелодию солдаты восприняли очень глубоко. После концерта ко мне подошел один боец и спросил: “Скажите, пожалуйста, как называется та народная песня, которую вы играли?” Это было живым свидетельством значения и музыки Чайковского, и народной песни, того, насколько она была близка каждому солдату»⁶.

В 1945 году наступила демобилизация. Казачков уехал в Москву, где находилась его семья. В Москве Казачковы пробыли недолго и вскоре вернулись в Ленинград. Здесь Семёна Абрамовича нашел начальник Ансамбля Краснознаменного Балтийского флота А. Б. Брук и предложил занять должность художественного руководителя Ансамбля. Семён Абрамович согласился и через некоторое время отправился в Таллин⁷. Ансамбль был укомплектован выпускниками Ленинградской консерватории и находился в хорошей форме. Первые концерты состоялись уже через две недели. Проходили они на базах и кораблях Балтийского флота, в городах и поселках Прибалтики. В конце 1946 года Ансамбль под руководством Казачкова отправился на гастроли в Польшу и Германию (ГДР).

Казачков проработал в Ансамбле Балтийского флота до марта 1947 года. В один из приездов в Ленинград Семён Абрамович получил интересное предложение от знакомого органиста А. Н. Котляревского. Котляревский получил письмо из Казани от профессора М. А. Юдина, в то время бывшего заведующим кафедрой хорового дирижирования в недавно открывшейся Казанской консерватории и искавшего опытного дирижера для педагогической работы. Посоветовавшись с женой и бывшим учителем В. П. Степановым, Казачков соглашается поехать в Казань.

⁶ В. Г. Лукьянов // Казань. — 2005. — № 5. — С. 22.

⁷ Совр. написание — Таллинн.

I. 1. 4. Казанская консерватория

Казанская консерватория была основана в 1945 году. Ее открытие тесно связано с личностью Назиба Гаязовича Жиганова — известного татарского композитора и первого ректора консерватории.

Начиналось все очень непросто — в тяжелые послевоенные годы. Консерватория начала свою работу 10 октября 1945 года в здании бывшей общеобразовательной школы. Реконструкция и ремонт проводились одновременно с занятиями. В нижнем полуподвальном этаже находилось общежитие на 25 человек. Не было библиотеки, фонотеки, инструментария. Однако Жиганову удалось привлечь к педагогической работе многих талантливых воспитанников Московской и Ленинградской консерваторий. Среди них — профессора Московской консерватории Г. М. Коган, Л. М. Лукомский, профессор Ленинградской консерватории М. А. Юдин, выпускники Бакинской консерватории В. Г. Апрезов и Т. Х. Терегулова, пианист и композитор А. С. Леман (впоследствии заведующий кафедрой композиции Московской консерватории), виолончелист А. В. Броун, музыковеды А. Г. Корсунская, Я. М. Гиршман и многие другие. Несмотря на трудности, занятия начались с большим энтузиазмом. Почти все студенты были бывшими фронтовиками, прошедшими войну. Они приступили к занятиям с большим рвением, желая восстановить утерянные навыки.

Отношения в педагогическом коллективе были самыми дружественными: все старались друг другу помочь, ведь у многих педагогов еще не было опыта работы в вузе. В этом большая заслуга Жиганова. Предъявляя высокие требования к работе и учебе, он умел организовать и заинтересовать людей. Созданная им атмосфера требовательности и творчества помогла консерватории быстро добиться успехов. В 1945–1946 годах состоялись первые концерты студентов, каждый раз проходившие при полном зале. В 1948 году выступления студентов заслужили высокую оценку профессоров Московской

консерватории на смотре трех консерваторий — Горьковской, Казанской и Свердловской. А в 1950 году состоялся первый выпуск, который пополнил молодыми специалистами музыкальные театры и учебные заведения республик Поволжья.

Кафедра хорового дирижирования была образована в 1945 году. Возглавил ее М. А. Юдин, который также был заведующим теоретико-композиторским факультетом⁸. Семён Абрамович приехал в Казань 5 апреля 1947 года. В консерватории его встретили М. А. Юдин и Н. Г. Жиганов. После небольших переговоров Казачков был оформлен педагогом кафедры хорового дирижирования. В первые годы работы на дирижерском факультете не было достаточного количества студентов для создания полноценного коллектива. Поэтому было принято решение о создании Хоровой Капеллы на базе консерватории. Организацию коллектива Юдин поручил Семену Абрамовичу как самому опытному из педагогов кафедры.

Казачков быстро взялся за работу. «Мы дали объявление, начали приходить люди — довольно много. Тогда еще любовь и тяга к хору не остыла, и люди тянулись к пению. Я прослушал примерно 200 человек и отобрал для капеллы человек 70. Нельзя сказать, что то были очень хорошие певцы, но, во всяком случае, работать было можно. Михаил Алексеевич (Юдин) нас вдохновлял — приходил на каждую репетицию, беседовал с хористами; они его очень любили. Я вел хормейстерскую и художественную работу. Мы начали организационную работу в августе-сентябре 1947 года, а в феврале 1948 года, представьте себе, был дан первый концерт. Концерт произвел шокирующее впечатление: в городе тогда хора не было, а наш самодеятельный хор пел довольно сложную и интересную программу — Чайковский, Ген-

⁸ Сам М. А. Юдин окончил Ленинградскую консерваторию по классу практического сочинения и затем преподавал теоретические предметы в Ленинградской консерватории. В 1939 году ему было присвоено звание профессора. В 1942 году Юдин вместе с семьей эвакуировался в Казань, где активно включился в музыкальную жизнь города. После войны он так и остался работать в Казанской консерватории, куда, как уже говорилось, пригласил Казачкова на работу.

дель, хор из оперы Юдина, народные русские и татарские песни. Все это исполнялось, главным образом, *a cappella*, и уровень исполнения был, очевидно, высоким, хотя мне трудно сейчас судить об этом»⁹. Капелла просуществовала до 1955 года. За это время было дано множество концертов, а также осуществлена запись на Всесоюзном радио в Москве, которая впоследствии стала фондовой.

В 1948 году умер М. А. Юдин. Незадолго до смерти он подарил консерватории всю свою библиотеку, насчитывающую несколько тысяч экземпляров нот и книг, собранных им в течение всей жизни. После его кончины с января 1948 года кафедру возглавил С. А. Казачков. С этого момента началась длительная работа Казачкова над формированием педагогического состава, организацией учебного процесса; работа по созданию собственной системы обучения, которая впоследствии получит название «казанская школа хорового дирижирования».

I. 1. 5. Формирование и развитие кафедры хорового дирижирования

Казачков возглавлял кафедру хорового дирижирования Казанской государственной консерватории с января 1948 по декабрь 1989 года. Рассказ о его деятельности невозможен без описания его взаимоотношений с ректором консерватории Н. Г. Жигановым.

В разные годы отношения между ними складывались по-разному. Зачастую это зависело от политической обстановки в стране. В первые годы работы Казачкова в консерватории Жиганов был весьма предупредителен, все организационные моменты решались быстро, в соответствии с пожеланиями Семёна Абрамовича. Но со временем стали появляться разногласия. «Его (Жиганова) система руководства консерваторией, как мне кажется (я вообще не претендую на абсолютную истину в этом вопросе, а высказываю свое мнение), заключалась в точном и беспрекословном служении администра-

⁹ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы личного архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

тивно-командной системе и в абсолютном выполнении всех указаний высшего руководства. Без размышления. Он отлично понимал, как и каждый (собственно говоря, это было типично для всех руководителей), что его карьера зависит от этого. И на этом пути он не позволял себе никаких вольностей. Если есть инструкция министерства, то она должна быть выполнена на все 100%, даже при том условии, что он понимает, что эта инструкция неправильная. И в частной беседе, скажем, он так и говорил: «Инструкция, может быть, и несовершенная, но я ее буду выполнять, извольте ей подчиняться»¹⁰. Это касалось многих важных вопросов.

С. А. Казачков, как и другие педагоги, не имел полной свободы в формировании педагогического состава кафедры, планировании учебного процесса, выборе программ концертов и так далее. Все осложнялось и тем, что и Казачков, и Жиганов были деспотичны по природе. Но надо отдать должное Семёну Абрамовичу — он всегда пытался отстоять свою точку зрения, несмотря на риск быть уволенным из консерватории. «Мои стычки с ним, — вспоминал Семён Абрамович, — доходили порой до драматического накала. Как мне потом рассказывал проректор В. Г. Апрезов, Жиганов неоднократно говорил ему, что надо кончать с Казачковым. Почему он со мной так и не покончил — я не знаю. Мне кажется все-таки, что в душе он ценил меня, что ли, даже не знаю, как это сказать. Не солгу, если скажу, что и я испытываю к нему какую-то чисто человеческую симпатию»¹¹.

Естественно, все эти сложности мешали Семёну Абрамовичу спокойно работать, но, одновременно, и делали его сильнее, помогали увериться в правильности своей цели: «Я благодарен судьбе, связавшей меня с этой сильной и талантливой личностью. Благодарен Жиганову за то, что он закалил мой характер, мою волю к поискам истины и перманентной саморевизии»¹².

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² *Казачков С. А.* Расскажу о времени и о себе. — С. 43.

Говоря о формировании личности Казачкова, необходимо также упомянуть о Григории Михайловиче Когане. Этому человека Семён Абрамович считал своим учителем наравне с Мусиным и Степановым. Казачков познакомился с Григорием Михайловичем в Казанской консерватории, куда Коган, как и Казачков, был приглашен для преподавания. Отношения между ними сложились самые дружественные. Коган посещал все концерты Казачкова, они часто встречались, много беседовали, дружили семьями. Когда Коган уехал в Москву, приятели продолжали видеться во время приездов Казачкова с концертами, а также на летнем отдыхе, поскольку жили на одной даче на курорте в Друскининкае (Литва). На протяжении долгих лет Казачков и Коган переписывались¹³. В письмах обсуждаются различные вопросы искусства, литературы и философии: «Надо ли говорить, что мои споры с Григорием Михайловичем никогда не переходили грань, отделяющую Учителя от неопита <...> Спорщик же он был отменный и бросался “в бой” как только собеседник изрекал мысль, с которой Григорий Михайлович был не согласен, притом никогда не выходил за рамки внутренней и внешней интеллигентности <...> Григорий Михайлович ушел из жизни, сидя за своим рабочим столом над очередной рукописью. Милый, незабвенный учитель, “последний из могикан” <...> Таким он навсегда останется в памяти тех, кто его знал»¹⁴.

Деятельность Казачкова в стенах Казанской консерватории осуществлялась в нескольких направлениях: 1) как заведующего кафедрой хорового дирижирования; 2) как руководителя хора студентов дирижерско-хорового отделения; 3) как педагога по классу дирижированию и 4) как ученого-публициста. Каждая из перечисленных сфер заслуживает особого внимания. Семён Абрамович ко всему относился чрезвычайно серьезно и полагал, что только в комплексной системе возможно воспитание настоящего дирижера.

¹³ Переписка С. А. Казачкова и Г. М. Когана опубликована в издании: Семён Казачков: Хоровой век: Статьи, Письма Воспоминания. — Казань: Казан. гос. конс., 2009.

¹⁴ Казачков С. А. Расскажу о времени и о себе. — С. 39

Прежде всего, хочется отметить его работу на посту руководителя хорового класса. Казачков сумел поднять студенческий хор консерватории до уровня профессионального коллектива, успешно гастролирующего в Москве и Ленинграде, в городах Поволжья. Профессор Ленинградской консерватории, бывший однокурсник Казачкова, Н. В. Романовский отмечал: «За годы работы в Казани Семёну Абрамовичу удалось путем огромной, настойчивой, систематической работы вырастить такой хор, который пользуется известностью у хоровиков всего Советского Союза. Можно без преувеличения сказать, что среди всех студенческих хоров консерваторий, хор Казанской консерватории под управлением Казачкова — самый лучший, самый квалифицированный»¹⁵.



Казань. Актальный зал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Концерт хора студентов под управлением С. А. Казачкова. 17 апреля 1982 года

Вопреки министерским учебным планам, Казачков ввел на факультете ежедневные часовые занятия хоровым сольфеджио и двухчасовые репетиции хора. Впоследствии он изменил расписание, сделав хоровые репетиции трех-

¹⁵ Интервью с Н. В. Романовским // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

часовыми, пять раз в неделю. Нововведение это и по сей день сохраняется на кафедре. Предмет хорового сольфеджио долгие годы вела И. Е. Тихонова. Ею была разработана особая методика преподавания предмета. Ирина Евгеньевна защитила диссертацию по теме «Хоровое сольфеджио: к проблеме воспитания музыкального слуха у хоровых дирижеров» и получила звание кандидата искусствоведения. В 1990-е годы она уехала в Санкт-Петербург. К сожалению, в Казани не нашлось педагога, способного ее заменить, и предмет хорового сольфеджио был снят с программы обучения.

Помимо огромной работы, проводимой Семёном Абрамовичем в качестве руководителя хорового класса, была еще и работа, связанная с подбором педагогического коллектива, ведь Казачков был заведующим кафедрой. Формирование педагогического состава проходило нелегко. Когда Казачков приехал в Казань, он был единственным по-настоящему профессиональным педагогом на кафедре. Помимо него на кафедре работали выпускники Казанского музыкального училища, руководители самостоятельных коллективов. Прошло немало времени, прежде чем появились первые выпускники консерватории, профессиональные качества которых позволяли им работать на кафедре.

Подбор педагогических кадров осложнялся часто вмешательством со стороны Н. Г. Жиганова. Казачков должен был приглашать педагогов на кафедру, подчас руководствуясь не профессиональными, а национальными критериями. Семён Абрамович отмечал: «Кстати, формирование кафедры тоже не проходило безболезненно. Я помню, как будучи молодым педагогом и выпустив первый выпуск, я очень обрадовался этому обстоятельству. В этом выпуске была такая Раиса Волкова — человек очень активный, волевой, прекрасный организатор, с весьма средними музыкальными данными. Но я, увлеченный идеей развития татарских кадров, ходатайствовал перед Назибом Гаязовичем о включении ее в состав кафедры. Это была ошибка с моей стороны. Она себя повела и в консерватории, и на кафедре в стиле той же адми-

нистративно-командной системы и, самое главное, — не смогла добиться авторитета у учеников, дать им настоящее развитие. Музыкантом, повторяю, она была посредственным, не могла работать как следует с хором. Со временем возникла такая ситуация, когда я уже должен был ее критиковать. Тут положение совсем обострилось...»¹⁶.

И все же, несмотря на сложности, Казачков умел отстаивать свои позиции, и рано или поздно ему удалось сплотить вокруг себя коллектив единомышленников. То были его ученики, а позднее ученики его учеников. Таким образом, удалось создать состав, в котором все преподаватели были преемниками Семёна Абрамовича. Всех их объединяли единые цели, своих учеников они воспитывали в одном направлении.



Кафедра хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. 12 февраля 1990 года

I. 1. 6. Последние годы жизни

До самых последних дней своей жизни Семён Абрамович не оставлял работы, сохранял ясность ума и желание творить. Многие утверждали, что в

¹⁶ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы личного архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

семьдесят–восемьдесят лет он достиг творческого расцвета. В 1989 году, в свои восемьдесят лет, Семён Абрамович дирижировал «Реквиемом» Моцарта (хором и оркестром). Исполнение это до сих пор вспоминают как одно из наиболее памятных. Стоит только удивляться огромной трудоспособности Семёна Абрамовича в таком возрасте. До восьмидесяти лет он работал с хором постоянно, был его единственным руководителем. В то же время продолжал исполнять обязанности заведующего кафедрой, вел занятия по специальности. После восьмидесяти лет Казачков стал постепенно отходить от работы с хором. Профессор Казанской консерватории В. К. Макаров вспоминает: «Мысли о том, чтобы передать хор в более молодые руки, у него были уже после того, как он отдирижировал Моцартом в восемьдесят лет. У нас с ним на эту тему были разговоры. Но он не мог отказаться от хора, даже когда его силы и здоровье уже не позволяли работать так, как он привык. Он никому не мог его доверить. Иногда он позволял педагогам кафедры отрепетировать и исполнить одну программу, но потом снова вставал за дирижерский пульт»¹⁷.

Все же, в 1989 году, он передал руководство кафедрой В. Г. Лукьянову. Лукьянов учился у Казачкова еще в училище (с 1951 года). «В тот год (1951), — говорит Лукьянов, — Семён Абрамович впервые поставил своей целью готовить учеников, начиная со среднего звена. До этого он работал только в консерватории, а с 1951 года решил взять группу и в училище. Как оказалось впоследствии, это была единственная группа, потому что нагрузка была невероятная, и, в дальнейшем, он отказался от своей идеи. Но группу, в которую попал я, он довел до конца. И, фактически, я у Семёна Абрамовича учился с четырнадцати лет до окончания консерватории»¹⁸.

Лукьянов был любимым учеником Казачкова, и вопрос о том, кого сделать преемником, для него не возникал. Но очень долгое время он не мог расстаться с хором: «Тогда уже заведующим кафедрой был Лукьянов. У Ка-

¹⁷ Интервью с В. К. Макаровым см. в Приложении 2.

¹⁸ Интервью с В. Г. Лукьяновым // Там же.

зачкова учились многие. Но настоящим его “духовным” учеником был Лукьянов. Он, наверное, больше других понял основную направленность Казачкова. И только в 1997 году Казачков отдал ему хор. Но Лукьянову больше всех и доставалось от Казачкова. Потому что он его не щадил, хотя часто и не во всем был прав. Он мог обидеть кого угодно. Время от времени он еще работал с хором, однако в девяносто лет расстаётся с ним окончательно. Вообще, судьбой хора Семён Абрамович занимался до последней минуты своей жизни»¹⁹.

Кроме того, Казачков продолжал работать в консерватории в качестве педагога. Л. А. Дразнина вспоминает: «Меня он поражал в свои девяносто пять лет как педагог. Он ведь плохо видел, плохо слышал и очень плохо ходил. И жил как будто воспоминаниями. Но при этом делал абсолютно точный анализ того, как студент дирижировал, играл, пел и так далее. Когда ему было девяносто пять, на кафедре выступали трое его студентов. Это было полное попадание в психологию этих мальчиков (я их знала, потому что они были выпускниками нашего училища). Он точно знал, в каком направлении надлежит двигаться каждому из них. Ребята показывали поразительные результаты. Вообще, студенты Семёна Абрамовича были на голову выше всех остальных. Мы всегда ждали их выступлений и всегда сверяли свои педагогические “часы” по его»²⁰.

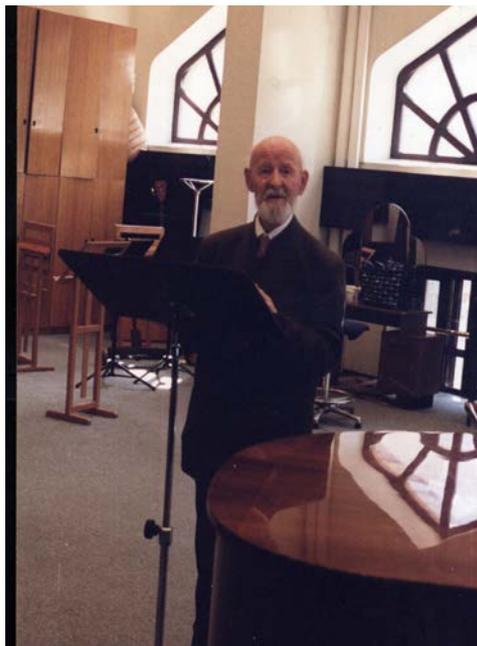
В последние годы Семён Абрамович жил уединенно. Всю свою жизнь он прожил вместе с супругой (Еленой Зиновьевной) и дочерью (Норой Семёновной). Нора Семёновна закончила Казанскую консерваторию по классу фортепиано. Казачков считал ее своей главной ученицей: «Моя дочь Нора Семёновна была одним из самых талантливых и последовательных моих учеников. Досконально овладев моей школой, моей педагогической систе-

¹⁹ Интервью с В. К. Макаровым // Там же.

²⁰ Интервью с Л. А. Дразниной // Там же.

мой²¹, она развила ее в своей уникальной практике преподавания спецфортепиано в Средней специальной музыкальной школе при Казанской консерватории, куда пришла работать после окончания консерватории»²². Но в 2003 году Нора Семёновна умерла. Это была невозместимая утрата для Семёна Абрамовича. Вскоре умерла и его жена, и Семён Абрамович остался один.

Казачков ушел из консерватории за год до смерти — в 95 лет и до последнего жил мыслями о родном учебном заведении. Невозможно переоценить тот вклад, который внес этот музыкант в историю Казанской консерватории и в жизнь людей, которые его окружали. Для каждого, кто с ним общался, он остался высочайшим примером бескорыстного служения музыке, живущего по завету: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Скончался Семён Абрамович 2 мая 2005 года.



С. А. Казачков. Казань. Апрель 2001 года

I. 2. Казачков — руководитель хора студентов Казанской консерватории

Казачков организовал хор в Казанской консерватории сразу же, как стал работать в ней. Первоначально то была хоровая капелла, состоящая из сту-

²¹ В данном случае Казачков говорит об универсальных моментах своей методики, которые применимы не только в дирижерской технике, но и подходят для любого музыканта.

²² *Казачков С. А.* Расскажу о времени и о себе. — С. 57.

дентов и артистов хора. Постепенно в консерватории стало учиться достаточное количество студентов, чтобы студенческий хор приобрел самостоятельный статус.

Для Семёна Абрамовича хор был смыслом всей жизни. «Казачков ни одного дня не мог прожить без хора, тот был у него в голове и в душе, даже когда репетиций не было. Хоровой класс был тираническим. Казачков — тиран и еще раз тиран. Его репетиции — акции высочайшей подготовленности. Благодаря этому студенческий хор стал значительно выше своего предназначения. Учебный процесс сразу же соединился с интенсивной концертной жизнью»²³.

Репетиции хорового класса проходили в атмосфере строжайшей дисциплины и напряженной работы. Семён Абрамович часами мог «сидеть» на двух тактах, добиваясь нужного ему звучания, произнесения слова, чем, конечно же, приводил в отчаяние весь хор. Но, все же, его работа всегда захватывала коллектив. Казачков считал, что именно работа хорового класса, а не специальность (дирижирование) является центром обучения дирижеров хора. Семён Абрамович был убежден, если студент не пел в высококвалифицированном хоре, руководимым мастером, если не прошел хорошую вокальную и исполнительскую подготовку, он будет несостоятелен в своей последующей работе, даже если хорошо обучен дирижированию. Поэтому он рассматривал хор в качестве некоего «учебно-концертного коллектива», воспитанного на систематической концертной деятельности и подготовленного на самом высоком уровне²⁴. «Весь комплекс хорового дирижера, — пишет Семён Абра-

²³ Интервью с А. С. Леманом // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

²⁴ Структура работы хорового класса как учебно-концертного коллектива, по мнению Семёна Абрамовича, должна строиться следующим образом. В течение первого семестра с хоровым классом работает художественный руководитель и его помощники (хормейстеры). Разучиваемая программа исполняется по частям (по мере готовности) в школах и вузах в виде концертов-бесед (концерты проводятся еженедельно). Кульминацией работы является открытый отчетный концерт весной, после которого с хором начинают работать выпускники. В программу каждого выпускника входят одно-два произведения из готового репертуара хора, в которых он должен показать себя в качестве дирижера-артиста, и одно-два произведения, подготавливаемых и разучиваемых им с хором самостоятельно. Здесь выпускнику необходимо продемонстрировать свои хормейстерские навыки. Такая система работы распространена не везде. Во многих учебных вузах хор практически полностью предоставляется в распоряжение учащихся старших курсов, которые проходят дирижерскую практику под руководством своих преподавателей по специальности. Программа такого хора насчитыв-

мович, — знание музыки и хора, вокальное, хормейстерское и дирижерское искусство, педагогические и организационные навыки, воля, артистизм, слух, фантазия, вкус, профессиональная и гражданская этика — получают здесь (в хоровом классе — А. Н. Беляева) свое развитие»²⁵.

Воспитывая коллектив как концертный, Семён Абрамович всегда учитывал специфические особенности работы с учебным коллективом²⁶, в связи с чем неизменно возникает сложность соединения учебно-педагогических и концертно-исполнительских задач. Ведь в таком коллективе, в отличие от профессионального хора, певцов необходимо обучить технике хорового пения, и только после этого появится возможность художественного воплощения. Иногда процесс обучения и воплощения идут параллельно. Кроме того, по мнению Семёна Абрамовича, в процессе обучения руководитель учебного хора должен работать не только над овладением певческих навыков. Перед ним стоит задача помочь студенту овладеть хормейстерским, педагогическим и дирижерским искусством в полной мере.

Воспитывая и отрабатывая определенный прием, Семён Абрамович обязательно разъяснял хору, почему он строится так, а не иначе. Та или иная техническая сложность первоначально отрабатывалась на простом упражнении, затем на все более усложняющемся материале, и, наконец, закреплялась в условиях реального произведения, с учетом особенностей жанра, стиля.

Понимания и осмысленности хорового исполнения С. А. Казачков добивался не только на отдельных технических приемах, но и ставя перед хором

вает 30–45 произведений в год (что значительно больше, чем у Казачкова) и составляется из индивидуальных программ, подбираемых преподавателями студентов. Роль руководителя в таком коллективе, как считал Семён Абрамович, — чисто организационная, координирующая. Такой хор Казачков называл «учебно-лабораторным». Недостаток «учебно-лабораторного» хора в том, что, будучи еще неопытным, студент-хормейстер вынужден работать с неопытным и недостаточно квалифицированным хором.

²⁵ Казачков С. А. От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. — С. 259.

²⁶ Специфическими особенностями учебного коллектива является то, что: 1) большинство из участников учебного коллектива (в отличие от профессионального) не имеют должных профессиональных технических навыков, хороших вокальных данных и достаточного опыта пения в хорошем хоре; 2) состав хорового класса текучий; ежегодно из него уходят наиболее опытные певцы и, таким образом, хоровой класс как творческий коллектив создается каждый год по существу заново; 3) состав хора недостаточно укомплектован (поющих в женском хоре всегда гораздо больше, чем в мужском).

определенные художественные задачи. Он рассказывал о смысле стихов и каким образом их претворял средствами музыки композитор, о форме произведения и способах реализации фактурного плана, а также о многом другом. Каждый динамический оттенок, штрих и тому подобное всегда объяснялись с позиций общего замысла произведения. В результате подобной работы каждый участник хора понимал, какие художественные задачи перед ним стоят, и какими техническими средствами он может или должен их решить.

Осознанность исполнения, прочувствованное музыкальное интонирование — черты, которые отмечали многие, слышавшие хор Казачкова. Н. В. Романовский вспоминал: «Прежде всего, обращает на себя внимание высокая техническая слаженность, прекрасный ансамбль, замечательный строй, великолепная дикция. И все это дополняется свежестью, колоритом звучания, *осмысленностью*²⁷ и одухотворенностью»²⁸. А в рецензии на концерт хора консерватории он писал: «Восхищает идеальная дисциплина хора, та творческая самоотдача каждого певца, которую мы привыкли наблюдать только в камерных ансамблях. Благодаря этому возникает удивительная слитность голосов, а дирижер, воссоздавая на концерте музыкальные образы, может ограничиться минимальными жестами»²⁹.

Репетиции хора всегда были актом высочайшей продуманности — этому всегда учил Казачков и своих учеников. Вместе с тем, художественная составляющая могла претерпевать изменения — от репетиции к репетиции, от концерта к концерту всегда какая-либо деталь (техническая, художественная) подвергалась коррекции. Для Семёна Абрамовича, стремящегося к совершенству, не существовало достигнутого на все случаи «идеального» исполнения. Он полагал изменение исполнительской трактовки естественным процессом и считал, что музыка, как живой организм, каждый раз меняет свой облик. Ведь найденная новая идея, интонация могут побудить произведение

²⁷ Курсив мой. — А. Н. Беляева.

²⁸ Интервью с Н. В. Романовским // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

²⁹ Казанская государственная консерватория. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998. — С. 209.

звучать по иному, свежо. И свой коллектив он приучал к гибкому реагированию на изменения исполнительской трактовки.

Подчас какая-либо деталь вносилась на репетиции и, если отсутствовала нужда в предварительной работе, дирижер без предупреждения требовал исполнить произведение с иными акцентами. Таким образом, у исполнителей, да и у слушателей возникало ощущение, что хор музицирует, импровизирует на сцене. Вот, что вспоминает о ходе репетиций В. Г. Лукьянов: «Он брал тексты³⁰, которые были в сборниках, но очень многое менял в них. Он мог изменить что-нибудь буквально в день концерта. Иногда он приходил на распевку перед концертом и говорил: «Достаньте ноты. Сопрано вместо «этого» слова будут петь вот «это». А альты перейдут на «а». Для него был характерен бесконечный поиск. Чем ближе к концерту, тем «пытливее» становилась его мысль. В этом смысле были трудности для хора, поскольку Семён Абрамович на каждой репетиции вносил какие-то изменения. Он мог внести правки, касающиеся артикуляции, текста. В редких случаях (в каких-то сочинениях определенных авторов) мог внести исправления в нотный текст (голосоведение и динамику). Он работал без конца. Не было такого, что у него все готово. Таков был стиль его работы — в постоянном поиске, в придирчивом поиске и к певцам, и к себе. Он мог сказать, что был когда-то совершенно не прав, исполняя это сочинения»³¹. При этом подчеркивал, что любые изменения в исполнении должны происходить в пределах определенных высоты, длительности, тембра, ритмических и высотных соотношений и не должны нарушать целостность произведения, его характера, жанра и стиля.

Кроме работы над отдельным произведением, Казачковым проделывалась огромная подготовительная работа над формированием программы итогового концерта хорового класса. Общая идея, задумка новой программы могла возникнуть задолго до самого отчетного концерта. В течение лета Семён Абрамович тщательно отбирал сочинения, и к сентябрю репертуарная

³⁰ Имеются в виду переводы текстов с других языков в произведениях зарубежных композиторов.

³¹ Интервью с Лукьяновым В. Г. см. в Приложении 2.

программа на год была всегда готова. При составлении программ дирижер руководствовался целым рядом задач.

Во-первых, в репертуаре хора должны были быть представлены все основные жанры и стили хоровой музыки. Совместить это в одном концерте не представлялось возможным, поэтому программы строились так, чтобы каждый студент за пять лет обучения освоил необходимый материал. Конечно, это не значило, что через каждые пять лет программы повторялись заново. Принцип циклической повторности репертуара совмещался с процессом его постоянного его обновления. При этом Семён Абрамович был убежден, что для программы хорового класса необходимо отбирать все только самое характерное, типичное и «совершенное», а исполнение малозначительных и случайных произведений не может быть оправдано учебными требованиями. Во-вторых, при составлении репертуара С. А. Казачков учитывал объективные характеристики хора на данный момент. Такие, как численный состав, количество мужских голосов, вокальные данные певцов и так далее. «Он “заболевал” какой-нибудь творческой идеей, — вспоминает В. Г. Лукьянов, — но “идею” всегда соизмерял с возможностями хора. Он часто упоминал о партитурах, которые хотел бы взять для работы с хором. Но часто укомплектованность хорового коллектива оставляла желать лучшего. Поэтому не все, что ему хотелось бы разучить с хором, получало реализацию.

Так, он очень хотел исполнить “Прометея” Танеева, но смог осуществить свою мечту далеко не сразу. Многие он включал в программу с учетом того, что можно было бы взять и в класс по специальности»³². Но главное, чем руководствовался Семён Абрамович, так это то, что каждая программа должна исходить из определенной идеи и, несомненно, представлять собой художественную ценность: произведения объединялись интонационно, по смыслу, характеру, тактике.

³² Интервью с Лукьяновым В. Г. см. в Приложении 2.

Рассмотрев программы отчетных концертов хорового класса разных лет, можно разделить их на несколько видов. Очень часто программа была составлена так, что в первом отделении звучали хоровые миниатюры или отрывки из произведений крупной формы зарубежных композиторов, а во втором — отечественных, как, например, программа 1975 года:

І отделение

1. *М. Лютер*. «Хорал»
2. *О. Лассо*. «Тик-так»
3. *В.-А. Моцарт*. Два хора из оперы «Идоменей»
4. *Ф. Шуберт*. «Лесной царь»
5. *Р. Шуман*. «Сон»
6. *Э. Григ*. «Избушка»
7. *Б. Барток*. Четыре словацкие песни
8. *З. Кодай*. «Ел цыган соленый сыр»
9. *К. Дебюсси*. «Ночь»
10. *Ж. Бизе*. Марш и хор из оперы «Кармен»

ІІ отделение

1. *А. Скрябин*. «Слава искусству» (из 1-й симфонии)
2. *С. Танеев*. «Развалину башни»
3. *П. Чесноков*. «Теплится зорька»
4. *О. Козловский*. «Торил Ванюшка дорожку». Обработка русской народной песни
5. *Н. Римский-Корсаков*. «Звонче жаворонка пенье»
6. *Н. Римский-Корсаков*. «Октава»
7. *М. Мусоргский*. «Полководец»
8. *С. Рахманинов*. «Островок»
9. *А. Бородин*. «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»³³.

Некоторые программы объединялись по жанрам. Например, в І отделении — народные песни, во втором — хоры из опер:

І отделение

Русские народные песни

1. «Заря ль моя зоренька». Обработка Д. Кашина
2. «Заплетися плетень». Обработка Н. Римского-Корсакова
3. «Со вьюном я хожу». Обработка Н. Римского-Корсакова
4. «У ворот, ворот». Обработка А. Кастальского

³³ См. Приложение 4.

5. «Ах, не одна во поле дороженька». Обработка А. Александрова
6. «Вейся, вейся капустака». Обработка В. Орлова
7. «В сыром бору тропина». Обработка В. Соколова
8. «А баю, баю...». Обработка А. Лядова
9. «В темном лесе». Обработка А. Свешникова
10. С. Рахманинов. Три русские песни
11. «Как меня младу». Обработка Д. Шостаковича

II отделение

Арии и хоры из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»

1. «Дела давно минувших дней». Солист В. Царев
2. «Песня Баяна». Солист В. Царев
3. «Светлому князю здравье и слава»
4. Каватина Людмилы с хором. Солистка Э. Хабибуллина
5. «Лель таинственный»
6. Персидский хор. Солистка А. Булдакова
7. «Погибнет, погибнет»
8. «Ах ты свет, Людмила». Солисты: Ю. Галявинский и Р. Башаров
9. «Не проснется птичка ранним утром»
10. «Слава великим богам»³⁴

Иногда оба отделения концерта состояли из хоровых циклов двух-трех композиторов:

I отделение

1. О. Лассо. «Кугие» из Мессы № 52
2. О. Лассо. «Я так любил»
3. О. Лассо. «Эхо»
4. Д. Шостакович. «Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия»
 - «Смелей, друзья», сл. Л. Рылова
 - «Один из многих», сл. Е. Тарасова
 - «На улицу!», сл. неизвестного автора
 - «При встрече во время пересылки», сл. А. Гмырева
 - «Казненным», сл. А. Гмырева
 - «Девятое января», сл. А. Коца
 - «Смолкли залпы запоздалые», сл. Е. Тарасова
 - «Они победили», сл. А. Гмырева
 - «Майская песнь», сл. А. Коца
 - «Песня» (из Уота Уитмена), сл. В. Тан-Богораза

³⁴ См. Приложение 5.

II отделение

1. *Ш. Шарифуллин.* «Мунажаты» (старинные народные песнопения)
 - «Бу дөнья» («Этот мир»)
 - «Күрсәтә» («О хитрости и лукавстве»)
 - «Зар» («Жалоба»)
 - «Була бер көн» («Будет день»)
 - «Эфсен» («Заклинание»)
 - «Елау» («Плач»)
 - «Васыять» («Завет»)
2. *Г. Свиридов.* «Курские песни»
 - «Зеленый дубок»
 - «Ты воспой, воспой жавороночек»
 - «В городе звоны звонют»
 - «Ой, горе, горе, да лебедоньку моему»
 - «Да купил Ванька»
 - «Соловей мой смутный»
 - «За рекою, за быстрою»³⁵.

Были и программы, посвященные юбилею какому-либо поэту или композитору. К примеру, программа на стихи А. С. Пушкина 1982 года:

1. *Г. Свиридов.* Пять хоров из цикла «Пушкинский венок»
 - «Зимнее утро»
 - «Мери»
 - «Зорю бьют»
 - «К Наташе»
 - «Восстань, боязливый»
2. *М. Глинка.* «Лель таинственный» из оперы «Руслан и Людмила»
3. *Вик. Каллиников.* «Элегия»
4. *А. Аренский.* «Анчар»
5. *С. Танеев.* «Адели»
6. *П. Чайковский.* Финальная картина из оперы «Пиковая дама»³⁶.

Несмотря на постоянное обновление репертуара (за все годы работы с хором), у Семёна Абрамовича не было ни одной полностью повторенной программы). Хотя к некоторым произведениям он постоянно возвращался и неоднократно их исполнял. Такими любимыми произведениями были Рекви-

³⁵ См. Приложение 5.

³⁶ См. Приложение 5.

ем и два хора из оперы «Идоменей» В.-А. Моцарта, кантата «Весна» и «Шесть женских хоров» С. В. Рахманинова, многие хоры С. И. Танеева, в том числе «Прометей», «Адели», «Восход солнца» и другие, а также «Анчар» А. С. Аренского; русская народная песня в обработке Д. Кашина «Заря ль моя, зоренька»; хоры Г. В. Свиридова. По воспоминаниям того же В. Г. Лукьянова, в конце жизни он особенно любил кантату «Весну» С. В. Рахманинова. Этим сочинением он дирижировал на последнем своем концерте с хором в 1999-м году.

Вся та огромная работа, которую проделывал Семён Абрамович, не только давала высокие результаты, о чем пойдет разговор ниже, но также находила непосредственный отклик у хора. Все, кому довелось петь в хоре Казачкова, вспоминают, насколько захватывающими были репетиции хорового класса, какая то была жизненная школа. Во время учебы в консерватории хор являлся для них неотъемлемой частью жизни, поисков, открытий и обретения себя в искусстве. Семён Абрамович пользовался непререкаемым авторитетом у студентов, для каждого стал учителем на всю жизнь, независимо от того, у какого педагога учился по специальности.

1. 3. Концертная деятельность хора Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова

Казачков был убежден, что хор студентов дирижерского факультета должен быть постоянно выступающим. Он не признавал концертов «сырых», недостаточно хорошо подготовленных. Семён Абрамович работал над программой долго, «отшлифовывая» все детали до мелочей. Работа хорового класса была построена таким образом: почти весь год училась одна большая программа для отчетного концерта, проходившего, как правило, весной. Но в течение всего года Казачков устраивал множество других небольших концертов, на которых оттачивал программу. «Но это не значит, — указывает В. Г. Лукьянов, — что не было других концертов. В порядке подготовки к основному концерту устраивались еженедельные субботние концерты в об-

щеобразовательных школах. Так он убивал двух зайцев. Во-первых, постоянное общение со школьниками, которых считал будущим хорového искусства — будущими слушателями и будущими музыкантами, которые могли бы заинтересоваться хорovým искусством. А во-вторых, шлифовал программу. Он не отказывался и от других концертов, когда нас приглашали в какие-то клубы. В те времена было много клубов, где занимались коллективы художественной самодеятельности. И он с удовольствием перед этими коллективами в клубах выступал. Он никогда не отказывался от концертов по республике Татарстан. Мы летали самолетами в нефтяные районы, что только-только осваивались. Мы побывали в начале 70-х в строящемся “Камазе”, в Набережных Челнах. Иногда в один день проходили концерты в одном-двух заводах этого гиганта (“Камаз” состоит из нескольких заводов). И там, в корпусах завода, были вполне приличные залы, где собирался весь коллектив завода. Дирижер с удовольствием выступал в таких концертах. Выступали мы и в сельских клубах. Семён Абрамович не чурался любой работы, потому что любил общение с простыми людьми»³⁷.

Весенний отчетный концерт являлся вершиной труда коллектива и мастера. Концерта этого долго ждали и сами участники, и многочисленные слушатели. А публика на концертах Казачкова была весьма многочисленной и разнообразной. «На отчетные концерты съезжались люди из других городов — бывшие ученики, которые привозили своих учеников. Публика была самая разная. Это были студенты и преподаватели других вузов — университета, КАИ (Казанского авиационного института), медицинского института. Я знаю, что на концерты приходили люди совершенно другой социальной среды, которые в каких-то других условиях познакомились с Казачковым, и им было интересно услышать и увидеть то, чем он занимается. Например, слесарь, который чинил Казачкову что-то в его доме»³⁸.

³⁷ Интервью с В. Г. Лукьяновым см. в Приложении 2.

³⁸ Интервью с В. К. Макаровым см. в Приложении 2.



Концерт хора в зале Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова

Концерты постоянно освещались в прессе. Кроме того, Казачков сам публиковал множество просветительских статей с целью привлечь как можно больше слушателей. Таким образом, отчетные концерты хора консерватории были событием не только для узкого круга музыкантов, но для всей общности Казани. После того, как проходил отчетный концерт, хоровой класс поступал в распоряжение выпускников, разучивающих программу государственного экзамена по специальности.

Коллектив под руководством Казачкова добился выдающихся результатов, завоевав признание и любовь общественности не только Казани и других городов Республики и Поволжья, но Москвы и Ленинграда.

В Москве первый концерт состоялся в 1967 году в Малом зале консерватории. Затем хор еще несколько раз приезжал в Москву с концертами (1969, 1984, 1986, 1989 годы). Поездки в Ленинград отмечены в 1984 и 1986 годах. Все концерты сопровождались необыкновенным успехом.



**Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
Зал им. С. В. Рахманинова. 23 апреля 1984 года**



**Ленинград. На концерте хора Казанской государственной консерватории
им. Н. Г. Жиганова (в центре И. А. Мусин). 25 апреля 1984 года**

После первого же концерта в Малом зале консерватории появились рецензии в газете «Известия», в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь». В газете «Известия» (1967, № 93), в статье под названием «Поэт

молодая Казань» известный музыковед и критик М. Сокольский писал: «Это было неожиданно. И поэтому особенно интересно и приятно <...> Этот чисто учебный студенческий коллектив оказался подлинным художественным ансамблем, а его руководитель, дирижер С. Казачков — весьма тонким и талантливым музыкантом. Казанские хористы обладают гибкой, подвижной вокальной техникой. Интонация их безупречна, чиста; студенты легко «держат строй» даже тогда, когда поют без инструментального сопровождения. Крепкая профессиональная выучка позволяет им браться за самый разнообразный репертуар, за трудные полифонические произведения. Программе, которую привезли казанцы, могут позавидовать даже самые лучшие наши хоровые коллективы <...> Пение казанских консерваторцев подкупает удивительным чувством стиля <...> каким-то общим мягким колоритом звучания и непринужденной музыкальностью <...> На протяжении всего вечера я невольно возвращался к мысли, что казанский хор — хор консерваторский, учебный. Студенческий — это ведь значит постоянно текущий, временный, меняющийся по составу <...> Тем более дивился я педагогическому мастерству и самоотверженному упорству дирижера Казачкова (тут же особенно хочу отметить работу замечательного концертмейстера хора — Ольги Бренинг)»³⁹.

В 1969 году хор консерватории привез в Москву программу из произведений Танеева, Чайковского, Римского-Корсакова, Свиридова, Жиганова и Ключарёва. Первое отделение было отдано Танееву. Прозвучали 1-я часть кантаты «Иоанн Дамаскин», хоры «Прометей», «Серенада», «Развалина башни», «Посмотри, какая мгла», «Вечер», «На севере диком», «Адели». В программу второго отделения вошли хоры Чайковского из оперы «Черевички», хоры Римского-Корсакова из оперы «Царская невеста», четыре хора из «Поэмы памяти Есенина» Свиридова, произведения Жиганова и Ключарёва.

³⁹ Известия. — 1967. — № 3.

Вот, что писал по поводу концерта критик В. Живов в журнале «Советская музыка» (1969, № 7): «Эти слова (имеются ввиду слова Б. Асафьева «Длитель музыка как глубокое раздумье») словно непосредственно адресованы первой части кантаты «Иоанн Дамаскин», которой открылся концерт. Исполнители удивительно верно почувствовали <...> философскую обобщенность и протяженность мысли. Ярko и выпукло раскрыли они особенности полифонической фактуры <...> Выразительности фразировки способствовало тонкое и последовательное распределение ступеней громкости от *pianissimo* до мощного *forte*. Не меньшую роль в создании выпуклой линии развития играл тембр, гибко изменявшийся <...> Поэтично и мягко прозвучала «Серенада» <...> Очень тонко в мягких постельных тонах были исполнены две лирические акварели — «Вечер» и «Адели» и близкий к ним по характеру хор «На севере диком». Певцам удалось передать характерное для этих пьес настроение спокойной, светлой умиротворенности <...> Четыре части из поэмы «Памяти Есенина» Г. Свиридова гастролеры интерпретировали очень выразительно, весомо, с большой внутренней сосредоточенностью и в то же время предельно просто, свободно, естественно <...> Хор обладает всеми качествами, необходимыми для полноценной артистической деятельности <...> Хотя вокальные данные каждого участника в отдельности (напомним: ведь это студенты!) довольно скромны, в целом коллективу по плечу интерпретации, вполне удовлетворяющие профессиональные требования. Обращает на себя внимание его глубокая серьезность и бережное, почти благоговейное отношение к исполняемой музыке. Дисциплина на сцене такая, что кажется, будто происходит какой-то священный ритуал <...> Для Казачкова-дирижера характерны великолепное знание партитуры, глубокая продуманность интерпретации <...> Жест его ясен, точен, строг и при этом очень выразителен»⁴⁰.

⁴⁰ Советская музыка. — 1969. — № 7.

Мы намеренно привели цитату, чтобы показать высокую оценку профессиональной деятельности Казачкова и его коллектива, сделанную сторонними, непредвзятыми критиками.

К сожалению, этих концертов состоялось не так много, как хотелось бы Казачкову. После первого концерта в Москве ректор Казанской консерватории Н. Г. Жиганов по каким-то причинам препятствовал выездам хора Казачкова. Семён Абрамович всеми силами пытался противостоять Жиганову и самостоятельно договаривался о проведении концертов, организации поездок, покупке билетов и тому подобном. Иногда ему это удавалось, иногда нет. Тем не менее, те концерты в Москве и Ленинграде, которые состоялись, оставили большое впечатление как у слушателей, так и у исполнителей. В. К. Макаров вспоминает: «Особенно остались в памяти московские концерты. Первая поездка в Москву состоялась в 1967 году. Тогда мы выступали в Малом зале консерватории. Зал был не до конца заполнен, наш коллектив не был широко известен. Но после перерыва, во втором отделении (видимо, быстро распространился слух), яблоку в зале негде было упасть, и, казалось, что рухнет балкон. Нас тогда трижды «заставили» спеть татарскую песню. Эти поездки были очень интересными»⁴¹.

I. 4. Научно-педагогическая деятельность

Важным аспектом деятельности Казачкова является его научно-педагогическая деятельность. «Он всегда был склонен к осмыслению того, что делал. Он всегда писал какие-то статьи, работы», — отмечает бывшая ученица Казачкова, ныне хормейстер Татарского театра оперы и балета — Л. А. Дразнина⁴². Семён Абрамович постоянно публиковался в различных казанских газетах⁴³. Некоторые из его статей были напечатаны в журналах «Музыкальное исполнительство»⁴⁴, «Советская музыка»⁴⁵. В 1967 году вы-

⁴¹ Интервью с В. К. Макаровым см. в Приложении 2.

⁴² Интервью с Л. А. Дразниной // Там же.

⁴³ См. Приложение 5.

⁴⁴ Музыкальное исполнительство. — 1970. — № 6.

шла его первая книга «Дирижерский аппарат и его постановка», а в 1989 году он написал «От урока к концерту» — книгу, ставшую известной далеко за пределами Казани. В последние годы Семён Абрамович много работал над переработкой собственных материалов. Ему всегда была свойственна огромная требовательность и критичность к себе. В 2007 году вышла его книга «Дирижер хора — артист и педагог», являющаяся переработкой двух вышеперечисленных книг. Последняя книга «Расскажу о времени и о себе» опубликована уже после смерти Семёна Абрамовича (в 2004 году).

Многие известные дирижеры необычайно высоко отзывались о научной и публицистической деятельности Казачкова. Вот что говорил о нем профессор Московской консерватории В. Г. Соколов: «Казачков — ученый, теоретик. Он написал книгу о дирижировании⁴⁶, интересуется многими теоретическими вопросами. Это общие фразы, но они существенно характеризуют такое незаурядное явление в нашем искусстве, как Семён Абрамович Казачков <...> Мне кажется, что эта конкретность требований, конкретность формулировок очень полезна для нас, деятелей хорового искусства, в сфере которого не так уж много математических уточнений. Пожалуй, можно назвать только П. Г. Чеснокова и его книгу «Хор и управление им»⁴⁷. Он имел на это право, хотя с ним можно соглашаться или нет. Есть книги Егорова⁴⁸, Дмитревского⁴⁹, Пигрова⁵⁰, могу прибавить и свою книгу «Работа с хором»⁵¹, — все это придает вес “хорознанию”, если можно так выразиться. Но роль профессора Казачкова особенная, она в своей точной (я бы так сказал) и высокопедантической требовательности утверждает хоровое искусство как искусство вооб-

⁴⁵ Советская музыка. — 1971. — № 7.

⁴⁶ Имеется в виду изд.: *Казачков С. А.* От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 1990.

⁴⁷ *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. — М.-Л.: Гос. муз. изд.-во, 1940, ²1961.

⁴⁸ *Егоров А. А.* Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. — Л.; М.: Госмузиздат, 1951.

⁴⁹ *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. — М.: Музгиз, 1951.

⁵⁰ *Пигров К. К.* Руководство хором. — М.: Музыка, 1964.— С. 220

⁵¹ *Соколов В. Г.* Работа с хором. — М.: Музыка, 1967.

ще, искусство, требующее огромной любви и уважения от тех, кто им занимается. И с этим можно только согласиться»⁵².

А вот, что сам Семён Абрамович говорил о своей научной деятельности: «Литературной, или так называемой научной, работой я занимаюсь давно и занимаюсь сознательно и целенаправленно. Я говорю «так называемой», потому, что считаю, в нашей области того, что называется серьезной наукой, быть не может. Для этого просто нет объективных условий <...> То, что я пишу, я не могу назвать ни учебником, ни методической работой. Я считаю, что все частные методики в нашей области не могут играть ту роль, на которую многие рассчитывают. Почему? Потому, что всякий творческий метод, стиль, манера глубоко индивидуальны. То, что одному удастся, что ему хорошо служит, получается и дает большой художественный эффект, — другому может мешать. Вместе с тем, я считаю, что мы, мастера хорового дела, должны по мере возможности стараться фиксировать свои наблюдения, осознавать то, что мы делаем. Не для того, чтобы наши находки, наши способы, методы другими использовались в порядке копии. А для того, чтобы обогащать мысли других»⁵³.

В своих книгах Семён Абрамович систематизировал собственные находки в области дирижерской техники, работы с хором, педагогической деятельности. Эти откровения основаны на многолетнем опыте работы в стенах Казанской консерватории. Все книги Семёна Абрамовича написаны с огромной любовью к хору, в них сквозит благоговейное, трепетное отношение к тому, чем он занимался всю свою жизнь.

⁵² Интервью с В. Г. Соколовым. // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

⁵³ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы личного архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

ГЛАВА II.
ВКЛАД С. А. КАЗАЧКОВА В РАЗВИТИЕ
ТАТАРСКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

II. 1. Особенности развития татарской музыки до XX века

За последнее тысячелетие территория современного Татарстана входила в состав шести различных государств: Волжской Булгарии, Золотой Орды, Казанского ханства, Российского государства, Российской империи, Союза Советских Социалистических Республик, Российской Федерации. Эти социально-исторические изменения не могли не отложить отпечаток на развитие музыкальной культуры татарского народа.

На рубеже IX–X веков на землях Поволжья и Приуралья возникает государство Волжская Булгария, объединившее различные тюркские и финно-угорские племена. С созданием государства кочующие племена перешли на оседлый образ жизни, образовалось большое количество городов с высоким уровнем ремесленного производства и торговых отношений. Складывалась и культура. Её развитие протекало в двух направлениях. С одной стороны, в отдельных племенных группах сохранялись языческие поверья и традиции, с другой, и это сыграло важную роль в формировании музыкальной культуры, — на территории государства активно распространялась мусульманская религия. В 922 году ислам становится официальной религией Волжской Булгарии. Принятие единой религии способствовало подъему общего культурного уровня региона.

Последующие века Волжская Булгария активно воспринимает накопленные традиции мусульmano-арабских стран Востока. Широкую популярность получают книги духовного содержания, вначале арабских, суфийских, а позднее и болгарских авторов. Стихотворная форма самих сочинений при исполнении располагала к напевному произнесению, мелодекламации, что

получило название «книжной традиции». Так сформировались фольклорные жанры книжной традиции — баиты и мунаджаты.

Жанр «баит» представлял собой эпическое повествование о трагических событиях того или иного времени. Простой по мелодике напев баитов всегда оставался на втором плане по отношению к тексту: рассказчик произвольно выбирал ритмический рисунок и напевал в полуречитативной форме. Иногда на один и тот же мотив исполнялось много баитов. Таковы песнопения «Сак-Сок», «Рус-француз» и другие. Мунаджаты пелись по тому же принципу, что и баиты, но отличались своим содержанием. «Если в баитах источником горя и бед выступала конкретная историческая или личная трагедия, то в мунаджатах его можно было определить лишь приблизительно. Это лирический монолог, который, подобно лирической песне, отражал горестные чувства человека (тоску, отчаяние, обиду, страдание и тому подобное), его душевный, внутренний мир»¹.

Волжская Булгария, после завоевания в середине XIII века монголо-татарами, становится частью огромного государства (Золотой Орды), но с сохранением автономии. Несмотря на незначительные разрушения, городская культура булгар не угасла, так как завоеватели «использовали труд и знания, традиции и материальные ресурсы покоренных стран, и это обеспечило быстрый рост их новых городов, ставших за несколько десятилетий крупнейшими торговыми и ремесленными центрами средневековья»². Активизировалась переписка книг, открывались мечети, библиотеки, школы. Все это создавало благоприятные условия для развития духовной культуры. С распадом к концу XV века Золотой Орды население Булгарии под натиском русских княжеств и соседних племен начинает осваивать близлежащие территории. Часть булгар переселяется в Волжско-Камское междуречье и основывает новые поселения с центром в Казани: так появляется группа «казан-

¹ Сайдашева З. Н. В мире татарской музыки: Сборник статей. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1995. — С. 52.

² Федоров-Давыдов Г. А. Культура и общественный быт золотоордынских народов // Труды VII МКАЭН. — М.: МКАЭН, 1964. — С. 3.

ских татар». Другая часть перебирается на запад (за Волгу), постепенно обособляется и начинает именоваться «мишари», образуя вторую по численности группу татар Поволжья. Социальная и общественная жизнь мишар развивается в составе Русской империи. Казанские же татары формируют самостоятельное государство — Казанское ханство, по принципу и структуре близкое Золотой Орде, где продолжают развиваться традиции Волжской Булгарии³.

Начинается новая волна взаимопроникновения восточной и татарской культур. Активно продолжает развиваться искусство книжного пения. Настоящего расцвета достигает музыкальное искусство, особенно вокальное и инструментальное исполнительство. Преобладающим типом мышления является *монодичность*. Важную роль при этом играла индивидуальность певца: один исполнитель предпочитал спокойно-повествовательный тон, другой вносил в пение лирический, субъективный оттенок путем импровизации. Под влиянием восточной вокальной мусульманской культуры постепенно складывается ладовая система ангемитонной пентатоники⁴. На её основе в дальнейшем формируется музыкальное искусство народов Казанского ханства.

Наивысшим достижением этого периода (конец XV — начало XVI веков) является создание и развитие жанра *озын көй* (тат. — длинный напев). Мелодика *озын көй* казанских татар отличается особой плавностью, текучестью и непрерывностью мелодического развития. Все интонационные скачки

³ Материалы приводятся по изданию: Сафаргалеев М. Г. Распад Золотой Орды // На стыке континентов и цивилизаций... Из опыта образования и распада государств X–XVI веков. — М.: Инсан, 1996. — С. 501.

⁴ В изучении ладовой структуры народных песен татар Волго-Камья можно выделить два направления. Первое исходит из признания ладовой основы музыкального фольклора всех пяти форм пентатоники: 1) *c-d-e-g-a*; 2) *d-e-g-a-c*; 3) *e-g-a-c-d*; 4) *g-a-c-d-e*; 5) *a-c-d-e-g*. Об этом пишут в своих исследованиях И. Козлов и Я. Гиршман (*Козлов И. А. Пятизвучные гаммы в татарской и башкирской музыке и их музыкально-теоретический анализ // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. — Казань, 1928, т. 34; Гиршман Я. М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. — М.: Сов. композитор, 1960*). Второе направление основывается на признании того, что татары в своих народных песнях используют не все виды обращения пентатоники. Данного направления придерживаются Р. Исакова-Вамба и М. Нигмедзянов (*Исакова-Вамба Р. А. Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1981; Нигмедзянов М. Н. Татарская народная песня в обработке композиторов. — Казань: Таткнигоиздат, 1964*). Исследователь татарского фольклора более позднего времени З. Н. Сайдашева предлагает классификацию пентатоники не с позиции мажоро-минорной системы, а по признаку интервала между крайними ступенями лада. Она пишет: «Напевы жанровой системы книжного интонирования татар-мусульман основаны на ангемитонных и пентатонных структурах преимущественно в объеме квинты, сексты и септимы». См.: *Сайдашева З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья. — Казань: «Матбугат Йорты», 2002. — С. 34.*

в мелодии, звуковой объем которой достигал иногда полутора октав, заполнены орнаментированными распевками (мелизмами). За счет этого достигалась гибкость и узорчатость мелодической линии. Причем распев слогов в *озын кәй* носил импровизационный характер и целиком зависел от творческой фантазии и умения певца. В песнях рассказывалось, как правило, о переживаниях влюбленных, их стремлении найти собственное счастье во взаимной любви. Нередко названиями песен жанра *озын кәй*, становились имена девушек, в чей адрес они звучали: Марфуга, Сания, Зубаржат, Гульжамал, Зульхижа.

Со временем установилась особая традиция исполнения *озын кәй*, называемая *моң* (тат. — грусть, тоска). Вот что об этом пишет З. Н. Сайдашева: «Однако в песнях данного жанра слово *моң* определяет не характер содержания песни (грусть, тоска), а выражение этого содержания, то есть умение петь мелодично, насыщать канонизированную в ритмическом отношении мелодику мелизматическими, орнаментированными распевками»⁵.

Разделение населения Казанского ханства на городских и сельских жителей нашло отражение и в музыкальных предпочтениях. Если в городской культуре преобладало влияние ислама, то в сельской, несмотря на проникновение мусульманской религии, сохранялись языческие традиции, вера в существование духов. Обрядовый фольклор, тесно связанный с земледельческим циклом, включал в себя не только песни, но и пословицы-приметы, заклинания, заговоры и тому подобное. В народном творчестве, в отличие от городского, появилась традиция пения в унисон и гетерофония. Именно среди сельской части населения Казанского ханства, тесно связанной с трудовым процессом, с живым, непосредственным общением, получил распространение и широкое применение такой древний жанр, как *такмак*. Для него характерны подвижный темп, ритмическая устойчивость, отсутствие мелиз-

⁵ Сайдашева З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья. — С. 44.

мов и распевов. Своим характером, в музыкальном и содержательном отношении, *такмак* близок русской частушке.

После присоединения в 1552 году Казанского ханства к Русскому государству в социально-общественной и культурной жизни народов данного региона происходят огромные изменения. Территорию бывшего ханства разделили на воеводства, а жителей выселили за пределы города в Кураишевскую слободу. Часть населения навсегда покинула город. Таким образом, центрами духовной культуры становятся периферийные поселения. В них продолжают развиваться национальные ремесла, торговля, литература и искусство. Татары стремятся любыми путями сохранить свое национальное самосознание, своеобразие духовной культуры. Политику догматизации ислама, консервации прошлых ее достижений вело и мусульманское духовенство. Во многом благодаря этому удалось сохранить традиции культового пения, национальную характерность мелоса.

Начавшийся процесс христианизации наиболее эффективно проявил себя в отдаленных от центра районах, куда мусульманская религия либо не проникла вовсе, либо функционировала слабо. Как результат образуется группа православных татар с самоназванием *кряшен* (то есть крещённых). Данная группа продолжила духовные традиции сельских жителей, здесь сохранялось коллективное пение. Их культура впоследствии развивалась в направлении, отличном от татар-мусульман.

Переселение казанских татар в сельские районы бывшего ханства наложило заметный отпечаток на содержание и поэтику жанра «*озын кәй*». Для него становится характерна тема социального неравенства. Песни продолжили традиции былой профессиональной городской культуры, отличались цельностью композиции и представляли собой монолог именно лирического героя. В результате дальнейшего развития *озын кәй* постепенно формируется жанр, который принято определять как *полупротяжная песня*. В ней противопоставлялись два контрастных раздела: первый — импровизационное из-

ложение запева, второй — метроритмически размеренный и лишенный большого количества распевов припев⁶. Именно эти песни часто использовались композиторами для обработок.

Приведем пример одной из наиболее известных песен подобного плана, обработку которой впоследствии сделал известный татарский композитор М. А. Музафаров:

1.

Песня «Сиблә чэчэк» («Осыпаются цветы»)⁷

Гөл ба- кча- га з ке- ре- мсе- нля
 Гөл ба- кча- га ке- ре- мсе- нля,
 Гөл че- че- ген ө- зе- мсең?
 Гөл че- че- ген ө- зген ке- бек
 А(е)- ры- ла- быз си- зе- мсең.
 Си- бле че- чак з жи- лле- рле з и- ске- нде.
 Ө- зле ү- зек и- сле- рге те- шке- нде.

Борьба за национальное освобождение явилась причиной активного участия татар в крестьянской войне на стороне Е. Пугачева. После окончания войны Екатерина II вынуждена была пойти на некоторые уступки. Роль Казани, как центра духовной и культурной жизни, возрождается. Город вновь начинает активно заселяться татарами, возобновляется строительство мечетей.

До последней четверти XIX века в Казани практически не было специальных учебных заведений, где бы музыкой занимались профессионально.

⁶ Единого определения жанра не существует, название «полупротяжные» является наиболее распространенным. З. Н. Сайдашева пишет: «Сочетание в одной песне контрастных стиливых признаков вызвало некоторые затруднения в жанровом определении этих песен. Почти все исследователи рассматривали их не как разновидность *озын кой*, а выделяли в самостоятельный жанр, руководствуясь не практическими назначениями, а особенностями строения. Их называли «полупротяжными» (Я. Гиршман), «песнями сложно-смешанной формы» (А. Абдуллин), «песнями смешанного строения» (М. Нигмедзянов), «смешанными песнями» (Дж. Файзи)». См. Сайдашева З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья. — С. 63.

⁷ Здесь предлагается оригинал песни. Обработку напева, сделанную М. А. Музафаровым см. в Приложении 6.

Чаще всего игре на инструменте (в основном, — фортепиано) обучались у частных учителей. Умевшие играть и петь объединялись в общества и кружки, в немалой степени способствовавшие пробуждению профессионального интереса к музыке. Активно продолжают свое развитие уже существующие жанры: *баиты*, *мунаджаты*, *озын-көй*. Но в лирике татар этого периода появляются и два новых песенных жанра — *авыл көйләре* (деревенские напевы) и *салмак көйләре* (умеренные напевы), заметно отличавшиеся от первых и бытовавшие преимущественно в городах. Если в жанре *салмак көйләре* сохранялась традиция сольного пения, то в *авыл көйләре* допускалось коллективное исполнение, а с конца XIX века — с сопровождением гармонии⁸.

Отметим, что до конца XIX века татарская музыка развивалась по канонам мусульманской религии. Доминирующим было именно сольное пение. Коллективное исполнительство бытовало только среди сельской части населения. Лишь к концу XIX века начинается постепенный процесс влияния профессиональной музыки на фольклор. Музыкальная культура этого времени характеризуется освоением совершенно новых для татар инструментов (гармонь, фортепиано, мандолина и другие), возрастанием интереса к песням других народов (русских, украинцев) и к европейским бытовым танцам. В 1881 году Р. А. Гуммерт и П. И. Юргенсон открывают в Казани музыкальную школу, в которой обучение ведется по программам младших классов Московской и Петербургской консерваторий. Это становится своеобразным рубежом в развитии татарской музыкальной культуры, началом зарождения профессионального музыкального образования.

III. 2. Основные тенденции развития татарской хоровой культуры в XX веке

На рубеже XIX–XX веков музыкальная жизнь Казани становится богаче и разнообразнее. Сильнейшее воздействие на нее оказывает оперный театр, где работают такие известные дирижеры и режиссеры, как В. И. Сук,

⁸ Материалы приводятся по изданию: *Сайдашева З. Н.* Песенная культура татар Волго-Камья. — С. 67.

Н. Н. Боголюбов, Я. А. Позен, А. М. Пазовский, У. И. Авранек. Пору своего расцвета переживает Казанское отделение Русского музыкального общества. Казань посещают лучшие представители исполнительской культуры начала XX века: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Л. С. Ауэр, Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, А. Б. Гольденвейзер и многие другие. Постоянным становится знакомство жителей города с творчеством крупнейших дирижеров и исполнительских коллективов.

Важным событием в жизни города явилось открытие в 1904 году Казанского музыкального училища. Музыкальная культура города перешла на новый рубеж. Педагогический коллектив училища объединил в себе лучших музыкантов города, что позволило в короткие сроки подготовить не только профессиональных исполнителей и педагогов, но и будущих национальных композиторов. Среди выпускников регентского и оркестрового класса встречаются имена известных музыкальных деятелей Поволжья — И. С. Палантая, Я. А. Эшпая, В. М. Васильева. В дальнейшем воспитанникам Казанского музыкального училища 1920-х годов — Н. Г. Жиганову, Ф. З. Яруллину, А. С. Ключареву — суждено было стать первопроходцами в области создания национальных музыкальных произведений различных жанров.

Большим событием явилось образование в 1906 году первой татарской профессиональной театральной труппы «Сәйяр» («Блуждающая звезда»). При ней работал инструментальный ансамбль, положивший начало тесной связи музыки с драматическим театром. В ансамбле начали свою деятельность такие видные деятели музыкального искусства, как С. З. Сайдашев, М. А. Музафаров, Ф. Ф. Биккенин и другие.

Столь бурный подъем музыкальной культуры Казани стал причиной формирования нового пласта татарского музыкального искусства — бытовой музыки (вокальной и инструментальной). «В ладово-интонационном отношении в данных песнях возникли новые для традиционной песенности казан-

ских татар образования»⁹. В строгий ангемитонный лад проникли диатонические интонации, появилось музыкальное и ритмическое сходство с европейской танцевально-бытовой музыкой.

Кроме того, постепенно начинает внедряться и развиваться такой непривычный для татарской музыки жанр исполнения, как хоровое пение, что, прежде всего, было связано с открытием большого количества учебных заведений. То были гимназии, церковно-приходские школы, Казанская инородческая учительская семинария, Центральная крещено-татарская школа, институт благородных девиц, различные реальные училища. Начиная с конца XIX века подобных заведений было свыше семидесяти.

Нерусское население города состояло главным образом из казанских татар (мусульман и крещеных татар). Для татар-мусульман были открыты учительская школа (мужская) с начальным училищем при ней, два городских училища, шесть русских классов для учеников *мәдрәсе*, десять *мәдрәсе* при мечетях. В этих заведениях хоровое пение не преподавалось, так как оно было запрещено исламом. Позднее, под давлением демократически настроенной татарской интеллигенции в начале XX века в *мәдрәсе* и частных школах начали создавать ученические хоры, которые пропагандировали хоровое пение. Для крещёных татар и других народов Поволжья преподавалось церковное пение в Казанской инородческой учительской семинарии и четырех училищах при ней, а также в Центральной крещено-татарской школе.

После провозглашения 25 июня 1920 года Татарской Автономной Советской Социалистической Республики (ТАССР) массовый характер приобретает организация в клубах хоровых кружков, в которых разучивались и исполнялись русские революционные песни на татарском языке, старые татарские песни, но уже с новым текстом. Значимость и популярность городской бытовой песни в эти годы заметно уменьшается, зато на первый план постепенно выходит новый жанр — профессиональная песня. Ее становление и

⁹ Сайдашева З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья. — С. 75.

развитие связано, прежде всего, с именем композитора Салиха Сайдашева (1900–1954) — основоположника татарской профессиональной музыки. Большинство песенных номеров из спектаклей с его музыкой широко распространились в народе и зажили самостоятельной жизнью.

С начала 1930-х годов наряду с С. З. Сайдашевым выдвигается новая группа талантливых композиторов: Н. Г. Жиганов, М. А. Музафаров, Д. Х. Файзи, З. В. Хабибуллин, Ф. З. Яруллин. Все они были воспитанниками Московской государственной консерватории и Татарской оперной студии, открывшейся при ней в 1934 году. Лучшие их лирические песни, созданные в это время, до сих пор известны в некоторых районах Татарстана как народные.

К 20–30 годам относятся первые обработки татарских народных песен — жанра, возникшего и получившего широкое распространение благодаря усилиям первых профессиональных татарских композиторов и впервые созданных хоровых коллективов. Основателями жанра считаются: С. Х. Габяши, М. А. Музафаров и А. С. Ключарев. В дальнейшем к нему обращались практически все ведущие композиторы Татарстана: С. З. Сайдашев, Р. М. Яхин, А. З. Монасыпов, Р. М. Абдуллин. В их обработках впервые намечается, ставшая впоследствии основополагающей, традиция синтеза западноевропейской гармонизации и восточной монодийной природы татарского мелоса. И хотя в настоящее время, в условиях множества композиторских техник, первые попытки композиторов 1920–30-х годов в жанре обработки вызывают к себе скептическое отношение среди некоторых исследователей, нельзя не видеть в этом, однако, определенного этапа в развитии и становлении национальной композиторской школы.

В 1937 году была организована Татарская государственная филармония имени Г. Тукая. Её создание ознаменовало собой новую эпоху в развитии национальной музыкальной культуры: с этого момента начался процесс целенаправленного совершенствования исполнительской культуры татарских

певцов и музыкантов. В том же году решением правительства при филармонии была создана хоровая студия — Государственная хоровая капелла под руководством И. В. Грекулова. Спустя полгода капелла была преобразована в ансамбль песни и танца Татарской АССР¹⁰. Художественным руководителем и хормейстером была назначена З. С. Ахметова, возглавлявшая ансамбль на протяжении 22 лет. С 1991 года Татарский государственный ансамбль песни и танца занимается самостоятельной творческой деятельностью. Он стал первым коллективом в Татарии, утвердившим в профессиональном хоровом и хореографическом искусстве новые жанры — народной песни и танца. С деятельностью коллектива связаны имена ведущих татарских композиторов и исполнителей XX века. В разное время в нем работали композиторы М. А. Музафаров, А. С. Ключарев, Дж. Х. Файзи, С. З. Сайдашев, хормейстеры Д. А. Кутдусов, В. Х. Гараева, Н. Р. Гараев и другие.

В 1939 году состоялось открытие Татарского государственного театра оперы и балета, ныне носящего имя поэта-героя Мусы Джалиля. Театр открылся постановкой оперы Н. Г. Жиганова «Качкын» («Беглец»).

Великая Отечественная война нарушила нормальный процесс занятий в учебных заведениях, работу творческих коллективов и организаций. Татарский народ лишился многих замечательных композиторов, художников, писателей и поэтов, в том числе Ф. З. Яруллина, М. М. Джалиля.

¹⁰ 21 августа 1937 года при Татарской государственной филармонии под руководством Зулейхи Сатаровны Ахметовой была создана капелла, впоследствии преобразованная в Ансамбль песни, музыки и танца. В 1978 году художественным руководителем коллектива становится выпускница Казанской государственной консерватории, в последующем Народная артистка Татарстана и России, заслуженный деятель искусств РФ Лима Галеевна Кустабаева. Ею было поставлено свыше десятка концертно-творческих и театральных программ.

В 1977 году Государственный ансамбль песни и танца ТАССР был признан лучшим из 37 стран-участниц Международного Карфагенского фестиваля фольклорных коллективов в Тунисе. А в 1986 году на Втором Всероссийском смотре ансамблей песни и танца, проходившем в Москве под председательством Игоря Александровича Моисеева, ансамбль был получил диплом первой степени и звание лауреата. В 1988 году коллектив был удостоен высокой награды — ордена Дружбы народов.

В 1999-2004 годах ансамбль возглавлял молодой и талантливый выпускник Казанской государственной консерватории Ринат Валеев, а в 2005 году его художественным руководителем стал выпускник Казанского государственного университета культуры и искусств и Государственного института театрального искусства Айрат Хаметов.

Крупнейшим событием в музыкальной жизни Татарии после войны стало открытие 10 октября 1945 года Казанской государственной консерватории. С приходом в консерваторию С. А. Казачкова и созданием хора студентов консерватории в Казани появился еще один коллектив, исполняющий татарскую хоровую музыку. Ансамбль песни и танца, хотя и имел высокий профессиональный уровень, в силу специфики жанра исполнял в основном обработки народных песен с развитой сольной партией, но довольно простой хоровой фактурой. Поэтому возрастающий уровень хора студентов консерватории предоставил композиторам возможность поиска новых жанров, новой манеры письма в хоровой музыке. Благодаря постоянному сотрудничеству С. А. Казачкова с композиторами во второй половине XX века появляется целая плеяда молодых национальных композиторов во главе с Ш. К. Шарифуллиным, М. И. Шамсутдиновой и Р. Ф. Калимуллинским, которые сыграли основополагающую роль в создании нового музыкального языка.

II. 3. Сотрудничество Казачкова с татарскими композиторами

Татарская хоровая музыка в XX веке в профессиональной композиторской среде развивалась в трех направлениях: 1) обработки татарских народных песен, 2) части произведений крупной формы (опер, кантат, ораторий) и 3) оригинальные хоры а cappella (со второй половины XX века). С. А. Казачков со своим хором исполнял национальные произведения разных жанров, и в каждом из направлений оставил заметный след.

Как только Семён Абрамович приехал в Казань, он активно начал сотрудничать с татарскими композиторами. Обработки татарских песен были исполнены уже на первом концерте капеллы студентов в 1947 году. Конечно, дирижеру приходилось исполнять татарскую музыку, живя в Татарстане. Но у Казачкова было особенное отношение к национальной музыке. Он очень любил народные песни — не только татарские, но и других народов России. Так, например, приехав в Чебоксары в 1940 году, Семён Абрамович потратил

много времени на изучение чувашского фольклора. Песни ему очень понравились, и он включал их в программы концертов на протяжении всей жизни. Кроме того, ему нравились марийские народные песни. С особой трепетностью и любовью относился он и к песням татарским, считая их культурным богатством и достоянием народа.

К тому времени, когда Казачков начал работать в консерватории, были уже написаны многие известные обработки народных песен А. С. Ключаревым, М. А. Музаффаровым и другими композиторами. Также были созданы несколько опер Н. Г. Жигановым, среди которых «Кычкын» («Беглец») и «Алтынчач» («Золотоволосая»). После первых концертов капеллы стало очевидно, что в Казани появился новый хоровой коллектив, хотя и студенческий, но находящийся на высоком профессиональном уровне и способный исполнять технически сложные хоровые произведения. Неудивительно, что многие композиторы Татарстана захотели сотрудничать с Казачковым. А он, в свою очередь, всегда отличался отзывчивостью и с большим желанием исполнял татарскую музыку на концертах.

Однако Семён Абрамович очень внимательно подходил к выбору произведений. Все музыкальные новинки тщательно им изучались, и только лучшие, по-настоящему заслуживающие внимания, включались в программы. Но те произведения, что исполнялись Казачковым, стали классикой татарской хоровой музыки.

Со многими композиторами хормейстер работал в тесном сотрудничестве. Напомним, что первые опыты хоровых обработок появились только в 20-е — 30-е годы, и для татарских композиторов это был новый жанр. Многие плохо знали специфику хора, тем более, что многоголосие в татарской музыке появилось только в XX веке. Поэтому помощь Казачкова, его советы часто были необходимы: «Композиторы всегда относились к Семёну Абрамовичу с большим уважением <...> И всегда принимали то, что им предлагалось для улучшения голосоведения, хоровой фактуры. Они всегда работали в

содружестве с ним»¹¹. Кроме того, хор консерватории был единственным в Казани хоровым коллективом, работавшим в академическом направлении, что открывало для композиторов новые возможности. В. Г. Лукьянов вспоминает: «Дело в том, что композиторы понимали — то, что исполняется в Ансамбле песни и танца, имеет свою жанровую специфику. То, что исполнял а саррелла Казачков, приобретало форму академического пения. Для национального ансамбля более характерна «открытость» звука, свойственная народному пению. А академическое звучание привлекало композиторов. И, конечно, они тянулись к Казачкову, к европейской академической культуре. Они тоже этому учились у Казачкова, понимая, что он в этом смысле — лидер певческой хоровой культуры Казани»¹².

Казачков исполнял произведения всех ведущих композиторов Татарстана того времени — А. С. Ключарева, М. А. Музаффарова, Дж. Х. Файзи, Р. М. Яхина, Р. М. Абдуллина. С А. С. Ключаревым его связывали теплые, дружественные отношения. «Огромную дань любви и уважения, — говорит ученица С. А. Казачкова А. И. Запарова, — он отдавал сочинениям Ключарева. Может быть, он в нем видел родственную душу. Потому что Ключарев не был татарин, но с такой любовью и нежностью делал аранжировки татарских песен, что лучше него для хора не написал ни один татарский композитор. И Семён Абрамович всегда включал в свои программы сочинения Ключарева. Это и «Зельхижа», и «Энгер-менгер», и «Эллюки» и многие другие»¹³. Семён Абрамович тесно сотрудничал с Р. М. Абдуллиным, работающим в то время на кафедре хорового дирижирования. Абдуллин изнутри знал хор, специфику хоровой фактуры. Его обработки отличались удобством голосоведения, выбора тональностей и других компонентов, важных для исполнения. Кроме произведений А. С. Ключарева Казачков очень любил

¹¹ Интервью с В. Г. Лукьяновым. См. в Приложении 2.

¹² Интервью с В. Г. Лукьяновым. Там же.

¹³ Интервью с А. И. Запаровой. Там же.

«Тэфтиляу» Р. М. Яхина, которую называл «татарской песней-реквиемом», и «Сибле чэчэк» («Осыпаются цветы») М. А. Музаффарова¹⁴.

Наиболее известным оперным композитором в то время был Н. Г. Жиганов. И, вне сомнения, Семён Абрамович не мог обойти вниманием творчество этого талантливое композитора. Как известно, двух этих людей связывали непростые отношения. Назиб Гаязович был ректором Казанской консерватории. Частые разногласия в методике преподавания, споры о том, стоит ли придерживаться министерских планов и тому подобное — все это мешало дружбе выдающихся людей своего времени¹⁵. Тем не менее, Семён Абрамович очень уважал Жиганова как композитора, а Жиганов, в свою очередь, всегда знал, что Казачков — прекрасный исполнитель и мастер своего дела. И, как это ни странно, в творческой работе у них всегда было полное согласие. Казачков высоко ценил произведения Жиганова, жалел, что тот так мало писал для хора. Его любимыми операми были «Муса Джалиль» и «Алтынчач». Он часто исполнял хоры из этих опер, особенно мужской «хор узников» из оперы «Муса Джалиль». Так же любил кантату Жиганова для хора «Республика моя». Да и сам Жиганов говорил: «Лучше тебя, Семён, это никто не исполняет!»¹⁶.

В 70-е годы на музыкальную арену Казани выдвигается молодой композитор — Ш. К. Шарифуллин. Шамиль Камильевич был представителем нового поколения татарских композиторов, окончивших Казанскую консерваторию. Кроме того, он был замечательным этнографом. Начало его творческой деятельности совпало со снятием запрета на духовную музыку мусульман. Таким образом, огромные пласты древней музыки — байты, мунажаты, книжные распевы — оказались открытыми для исследования. Шарифуллин много ездил по деревням, записывая напевы, которые нигде не были опубликованы и которые никто никогда не использовал в своих сочинениях (до него

¹⁴ См. Приложение 6.

¹⁵ Об этом уже ранее писалось.

¹⁶ Интервью с А. И. Заппаровой. См. в Приложении 2.

композиторы делали обработки лирических и шуточных напевов). Шамиль Камильевич не только собрал песнопения, но и, будучи талантливым композитором, почувствовал в них интереснейший материал для воплощения своих творческих замыслов. Так родился замысел духовного концерта для хора а саррелла «Мунажаты», ставшего событием в татарской хоровой музыке. До этого хоры а саррелла в татарской музыке встречались только в виде обработок народных песен. Поэтому, сам жанр произведения Шарифуллина был новым.

Кроме того, современная полифоническая техника, в которой писал композитор, взамен гомофонно-гармонического строя, господствующего ранее, дала новый толчок развитию хоровой музыки в Татарстане. Написав первые части концерта, Шарифуллин, как и любой другой композитор, столкнулся с проблемой поиска исполнителя. «Государственный ансамбль Песни и Танца, — рассказывает А. И. Заппарова, — мог петь только сочинения облегченной формы, в лучшем случае — обработки народных песен на 3–4 голоса. А Шамиль Шарифуллин писал хоровые-симфонические партитуры. Он хор воспринимал как оркестр. У него есть 9–11-голосные партитуры со сложнейшими переменными метрами <...> И когда он написал духовный концерт для хора «Мунажаты», то единственным коллективом, который мог «поднять» это сочинение, был не Государственный Ансамбль, не хор Театра оперы и балета (хотя это были профессиональные коллективы), а студенческий хор консерватории. Первый, к кому обратился Шарифуллин за советами, был Семён Абрамович Казачков»¹⁷.

Семён Абрамович с большим интересом и вниманием отнесся к молодому застенчивому композитору, несмотря на то, что тот был еще никому не известен. В то время как сам Казачков был уже сложившимся хоровым дирижером, известным за пределами Казани. Так начался процесс длительной

¹⁷ Интервью с А. И. Заппаровой см. в Приложении 2.

совместной работы, благодаря которой возник удивительный творческий тандем композитора и исполнителя.

По воспоминаниям студентов и педагогов того времени, Казачков и Шарифуллин работали в теснейшем содружестве. Каждую часть своего концерта Шарифуллин приносил на проверку Казачкову, хор ее исполнял, и затем они вместе подправляли кое-какие места в голосоведении, динамике и прочем. Семён Абрамович показывал, как сделать произведения более грамотным для хора с точки зрения фразировки, тесситурных особенностей, не нарушая при этом творческой задумки автора. Случалось даже, что Камиль Шамильевич менял тональности, на что, как известно, композиторы идут весьма неохотно, ведь каждая тональность несет в себе определенную краску и сама по себе является средством выразительности. Все это свидетельствует о полном доверии Шарифуллина Казачкову.

Премьера «Мунажатов» состоялась в 1977 году в Москве. Одна из участниц того выступления, ныне заведующая оперной кафедрой Казанской консерватории А. И. Запарова вспоминает: «Когда все было готово, мы повезли «Мунажаты» в Москву. И, конечно, они произвели там фурор. Никто не ожидал, что это может звучать наравне с Рахманиновым, Кастаньским и другими русскими композиторами. И так же глубоко, так же красиво и возвышенно, но только на необычном языке, необычными средствами выразительности. Семён Абрамович сумел сохранить национальный колорит, «мон» (характер исполнения в татарском пении). Поэтому, Семён Абрамович является в какой-то степени соавтором сочинения. Если бы не он, «Мунажаты» могли бы остаться где-то в папках, в стопках рукописей, и еще неизвестно, обратились ли бы к ним в наши дни <...> А хоровой концерт «Мунажаты» стал сейчас, благодаря Семёну Абрамовичу, классикой <...> исполняется и в классах по специальности, и в хоровом классе. Многие казанские коллективы исполняют отдельные части из этого концерта»¹⁸.

¹⁸ Интервью с А. И. Запаровой. см. в Приложении 2.

Сотрудничество Казачкова и Шарифуллина продолжалось многие годы, до самой смерти Казачкова. «Мунажаты» за это время были исполнены несколько раз. Кроме них, Семён Абрамович исполнял еще один концерт Шарифуллина — «Авыл кийлере» («Деревенские напевы»), основанный на народных плясовых и игровых напевах, а так же отдельные произведения для хора а саррелла. Этот творческий союз был большим счастьем для обоих, позволил татарской хоровой музыке шагнуть далеко вперед.

Огромная заслуга Казачкова состояла в том, что он поднял национальную музыку на высочайший уровень, на «большую сцену». Он изначально воспринимал татарскую музыку как музыку по своей художественной ценности равную любой другой: «во многом благодаря Семёну Абрамовичу, у татарского народа есть сейчас сочинения, которые могут стоять наравне с классическими образцами хоровой музыки»¹⁹. Ведь для любого композитора очень важно иметь «творческую лабораторию», в стенах которой он сможет писать свои произведения. Отметим, что Казачков не только давал им такую возможность, но и, чувствуя природу татарского мелоса, обогащал своим слышанием их произведения. Для татарской хоровой музыки С. А. Казачков и его хор сыграл такую же роль, какую некогда В. С. Орлов и Н. М. Данилин, хор Синодального училища для русской хоровой музыки.

II. 4. Особенности исполнения Казачковым обработок татарских народных песен

Как уже говорилось, Семён Абрамович Казачков внес заметный вклад в развитие татарского хорового искусства. В чем же заключались особенности его исполнения татарской музыки, и с какими сложностями ему приходилось сталкиваться?

Помимо орфоэпических трудностей, с чем имеет дело каждый хормейстер (ведь хор обычно исполняет произведения на разных языках), это, конечно, непривычный для него *музыкальный язык*. Мелодика татарских песен

¹⁹ Интервью с А. И. Заппаровой. см. в Приложении 2.

сильно отличается от русских, или, например, чувашских, марийских, которые им часто исполнялись. Их особенность и главная сложность заключается, прежде всего, в развитой мелизматике. Мелодия татарских народных песен (в жанре *озын кәй*) состоит из опорных звуков и прилегающей к ним орнаментики²⁰:

2.

Песня «Мәдинәкәй»²¹

The image shows a musical score for the song "Madinakay". It consists of three staves of music. The first staff is labeled '13' and has three sections marked 'a', 'b', and 'c'. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "А-гач ба-шка-ла-ры, нбе-гле, сы-гла, Ме-ди-некэй, ге-лкэй, бе-дре чөч Ө-крен, и-скөн жил бе-лен." The music features a complex melodic line with many ornaments and a steady rhythm.

При их исполнении певец должен опираться на основные звуки мелодии, выделяя напев, и в то же время «проскальзывать» по кружевам орнамента. Рулады коротких звуков легко звучат после опорных, сохраняющихся в слуховом сознании.

Импровизационный характер орнамента также требует от исполнителя чувства меры в отношении темпа. Ведь суетливое исполнение фигуры нарушит метроритмическую и темповую основу песни, и в то же время чрезмерное растягивание фразы замедлит ход музыкальной мысли. Поэтому в живом, художественном исполнении мелодический орнамент и интонационные устои должны образовывать единую линию, определяемую характером всей песни. Переходы от звука к звуку при исполнении орнамента совершаются быстро, «летуче», без каких-либо «подъездов», опираясь на дыхание.

²⁰ В зависимости от темпа произведения и от длительности основного звука, к которому прилегал группа звуков, составляющих орнамент, их количество и продолжительность могут быть различными. Короткие орнаментальные фигуры — типа мордента, форшлага, состоят из одного или двух звуков, развитые, напоминающие группетто, охватывают шесть, семь и более звуков. Обычно, орнаментальная группа образуется из звуков пентатонного звукоряда, близлежащих к основному, при этом сохраняется поступенное движение без скачков. Орнаментальные звуки могут предшествовать основному тону, составляя с ним одну интонационную ячейку, или же следовать за ним. Иногда основной звук находится в середине группы.

²¹ Мәдинәкәй — татарское женское имя.

Хоровые обработки народных песен того времени (30-е — 40-е годы) строились обычно по одному принципу: мелизматический напев у солистки и хоровой аккомпанемент в аккордовой фактуре. При обращении к таким обработкам, конечно, очень важно найти подходящую солистку, которая умеет исполнять мелизмы и чувствует характер «моң». У Казачкова, к счастью, была такая возможность²². За многие годы работы с хором консерватории он пел одни и те же обработки с разными солистками, и всякий раз, в зависимости от личности исполнительницы, от того, как она чувствует напев, произведения звучали по-разному. С этим связана другая сложность исполнения обработок — *сочетание соло и аккомпанемента*.

Конечно, композиторы укладывали народную мелодию в определенный размер и подчиняли орнамент конкретным длительностям. Но характер исполнения требовал от солистки свободного, импровизационного пения как в мелодическом (мелкие ноты орнамента выпевались свободно, композитор определял лишь примерное направление рулады), так и в темповом отношении. Как правило, во время рулад соло, в хоре выписан выдержанный аккорд, а когда солистка тянет длинный звук, хоровая фактура заполняется мелкими длительностями (см. пример 3 на с. 70). Хор должен «ловить» солистку на опорных звуках, совпадая с ней на метрических долях, и быстро пропевать мелкие длительности, «приберегая дыхание» солистки. При этом дирижер повинен следить за тем, чтобы темп не «расползался» и выдерживалась форма произведения.

Слушая запись концерта хора консерватории 1999 года (Казачков исполнял одно из своих любимых произведений А. Ключарева — «Зульхижа»), поражаешься тому, насколько свободно и в то же время точно звучит песня. Партию соло исполняет в прошлом студентка хорового отделения консерва-

²² После концертов хора Казанской консерватории в Москве многие хоровые дирижеры просили у Казачкова ноты татарских произведений, и он с удовольствием их давал. Но впоследствии сочинения так и не исполнялись именно по причине того, что сложно было найти солистку, владеющую техникой исполнения мелизмов.

Конечно, за такой кажущейся «легкостью» звучания стоит огромная работа дирижера и исполнителей. Казачков нашел тонкий баланс между всеми темповыми замедлениями, ускорениями и остановками, отсюда нет ощущения, что народный напев «втиснут» в узкие рамки метра и ритма. Ансамбль между солисткой и хором возникает еще и потому, что хор на всем протяжении поет без слов, на гласную «у». Заметим, что у автора обработки, Ключарева, хор поет со словами, но в другом ритме, нежели солистка. Видимо, Казачков хотел, чтобы ясней были слышны слова солистки и хор «не мешал» ей. Он всегда был обеспокоен тем, чтобы слова были хорошо слышны, и иногда менял подтекстовку даже в классических хоровых произведениях. Хор звучит монолитно, не «дробит» солистку, позволяет ей высказаться до конца.

Композитор не оставил в партитуре никаких динамических указаний, поэтому Казачков использует естественную тесситурную динамику. Когда нужно поддержать солистку, на верхних звуках, хор достаточно громко берет аккорд, и затем почти сразу же микширует звук, давая возможность солистке спеть мелизм. Когда же у солистки средняя тесситура, хор поет тихо, но каждый аккорд также берется подчеркнуто, с последующей филировкой. При этом звук хора — мягкий, прикрытый, обволакивающий — хорошо сливается с солисткой.

Дирижерский жест Семёна Абрамовича, как всегда, минимален; создается впечатление, что он не «вытаскивает» звук у хора, управляя силой, а лишь «лепит» общую звучность, подобно художнику добавляет мазки, расцвечивая партитуру новыми красками. Но самое главное, — в исполнении чувствуется стиль: с одной стороны, произведение звучит «по-татарски», а с другой, становится близким и понятным человеку любой национальности, воспринимается как песня сердца.

Пример обработки другой по жанру песни — «Пар Ат» («Пара лошадей») этого же композитора. Песня повествует о том, как студент едет в Казань. Произведение открывается пунктирными аккордами хора, имитирую-

щими скачку лошадей. Начинается сочинение тихо, постепенно «прибавляя», выростая в динамике:

4.

А. С. Ключарев. «Пар ат»²⁴

44

ПАР АТ
ПАРА КОНЕЙ
Татарская народная песня

Слова Г. ТУКАЯ

Обработка А. Ключарева

Allegro

С.
А.
Т.
Б.

ля ля

Это — небольшая заставка, после чего вступает партия теноров (соло на фоне все тех же пунктирных аккордов остального хора). В среднем разделе песни герой вспоминает о родном крае — и постепенно засыпает. Данная часть музыкально контрастна первой, звучит более распевно. Мелодия так же сохраняется у теноров, но меняется размер и фактура: женский хор поет вокализ, а у басов сохраняется пунктирный ритм (остинато):

5.

А. С. Ключарев. «Пар ат»

Соло

Һәр тә-раф тын. Уй ми-ңа тик

ля ля

simile

²⁴ Полный нотный текст в Приложении 6.

16.
 э-ля ни жыр-лыи, у-кый;

Внезапно извозчик будит студента, они подъезжают к Казани — это начало третьей части. Звучит унисон всего хора. Нетерпение студента сказывается с новой силой, он приказывает ехать быстрее. Извозчик погоняет лошадей, и хор «кричит» в высокой тесситуре: «Но!»:

6.

А. С. Ключарев. «Пар ат»

на! на! на!

1941

Быстрый темп и высокая тесситура делают произведение достаточно трудным для исполнения. Казачков был не первым исполнителем обработки, до него ее исполнял Ансамбль песни и танца. Помимо того, что исполнение Семёна Абрамовича отличается большей технической точностью, он нашел небольшой штрих, из-за чего характер произведения отображается гораздо сильнее. У композитора пунктирные аккорды, сохраняющиеся на протяжении почти всего произведения, имеют подтекстовку «ла-ла-ла...». Казачков изменил текст на «лём-би-лём-би-ли-лём...». Эта находка позволила сделать аккомпанемент хора более упругим, рельефнее отображающим скачку. Благодаря удачно найденному приему хор звучит тревожно, а не весело. Что, на наш взгляд, лучше отображает нетерпение деревенского парня, его страстное желание попасть в большой город и, одновременно, боязнь, тревогу о том,

как сложится его дальнейшая жизнь в нем. Подтекстовка так всем понравилась и так прижилась, что с тех пор все хоровые коллективы Казани исполняют песню только с текстом Казачкова.

Во втором разделе основная сложность заключается в использовании очень тихой динамики, при том, что тенора и женский хор поют в высокой тесситуре (у теноров — *соль* первой октавы). В исполнении Казачкова данный раздел звучит весьма красиво, создается ощущение дымки, сна на фоне продолжающейся «скачки» басов. Подобное ощущение рождается благодаря мягкому, прикрытому звучанию женского хора, будто убаюкивающего молодого человека. Тенора звучат на верхних нотах максимально тихо, почти без напряжения, микстом — студент засыпает.

Третья часть в трактовке Казачкова необычна. Как правило, ее исполняют весело, задорно, а у него она звучит так же тревожно, нетерпеливо, без излишнего *ff*, и «без бравости». Думается, подобное исполнение весьма оправдано, ведь последний аккорд (*a-moll*), с внедрившейся в него септимой и последующим нисходящим разрешением у теноров, очень напряжен. Так небольшая по размеру партитура в исполнении Семёна Абрамовича становится целой хоровой поэмой, показывающей всю палитру переживаний молодого человека из провинции, готовящегося к новой жизни в большом городе.

II. 5. Исполнение С. А. Казачковым хорового концерта «Мунаджаты» Ш. К. Шарифуллина

Особым этапом в творчестве С. А. Казачкова явилось сотрудничество с татарским композитором Ш. К. Шарифуллиным, итогом чего стало создание первого татарского хорового концерта «Мунаджаты». Концерт был написан в 1975 году на основе напевов, собранных композитором в фольклорных экс-

педиях 1970–1972 годов и стал одним из первых в русле современного освоения традиционной татарской музыки²⁵.

Жанр «мунаджаты» сформировался под влиянием исламской традиции напевного чтения книг духовного содержания. Само название «Мунаджаты» означает сокровенный разговор с Богом и с самим собой, глубокое погружение в собственный внутренний мир, что определяет камерный, интимный характер высказывания. Шарифуллин естественным образом отразил монодийную природу татарской музыкальной песенности, опираясь на принципы подголосочной полифонии (что само по себе было ново для татарской хоровой музыки), синтезируя традиционную форму и современные средства музыкального языка — алеаторику, сонорику, модальную технику.

Текстовой основой «Мунаджатов» послужили стихи Габдуллы Тукая, народные стихи и канонические тексты суры «*Йәсин*» («Йасин») из Корана. Концерт состоит из семи частей²⁶:

1. «*Бу дөнъя*» («Этот мир»);
2. «*Күрсәтә*» («Проявляет»);
3. «*Хыял*» («Мечты»);
4. «*Була бер көн*» («Будет день»);
5. «*Әфсен*» («Заклинание»);
6. «*Ай-һай, ачы үлемдер*» («Ой-ой, горькая смерть»);
7. «*Васыять*» («Завет»).

Как сказано выше, «Мунаджаты» писались в тесном сотрудничестве с С. А. Казачковым. И, конечно, первым исполнителем сочинения стал хор студентов консерватории под его управлением. Сохранилась запись 1975 го-

²⁵ Сам автор о своем сочинении говорит так: «Это было время, когда слова, что касались религии, боялись даже произносить <...> И вот в клубе писателей им. Тукая я устроил концерт, где хор “вживую” исполнил мунаджаты. В тот вечер собрались аксакалы татарской литературы, среди которых были и Сибгат Хаким, Накый Исенбет, Гомер ага Баширов. После исполнения аксакалы в один голос стали хвалить меня. Они говорили: “этот молодой человек сделал то, что давным-давно должны были сделать мы с вами. Он, не побоявшись ни обкома КПСС, ни лагерей, смог показать наше подлинное национальное сокровище, которому нет цены, в котором вся древняя душа народа. Он показал наше старинное духовное песнопение. Честь ему и хвала!” Вот что сказали аксакалы. А я и по сей день бережно храню сделанную тогда фотографию». См.: газета «Татарские края». — 26. 09. 2006.

²⁶ Нотный текст 1, 4, 7 частей см. в Приложении 6.

да трех частей концерта: «*Бу дөнъя*» («Этот мир» — 1 часть), «*Була бер көн*» («Будет день» — 4 часть) и «*Васыять*» («Завет» — 7 часть). Именно это исполнение ляжет в основу последующего анализа²⁷.

Концерт «Мунаджаты» ставит перед хором и его руководителем множество драматургических и технических задач: охвата как формы всего цикла, так и отдельных его частей, из которых три исполняются без перерыва (4, 5 и 6); владения разнообразнейшими штрихами и нюансировкой; достижения ансамбля внутри одной партии и во всем хоре; ясного и выразительного произнесения поэтического текста; наконец, — точного соблюдения авторского текста. Основная сложность, с которой столкнулся Казачков при исполнении «Мунаджатов», состояла в том, чтобы донести до слушателя глубокий философский смысл произведения, написанного самобытным музыкальным языком. Кроме того, Семён Абрамович не мог опираться на какие-либо традиции, сложившиеся в исполнении подобного рода музыки. Конечно, были авторские указания темпа, динамики. Но многое ему приходилось искать самому, и уже потом, после первого исполнения, найденные им штрихи, фразировка, интонации стали традицией.

Все части концерта имеют строфическую форму и написаны в несимметричных размерах, что обусловлено их стихотворной основой. Вот что композитор говорит о первой части («*Бу дөнъя*» — «Этот мир»): «Эти древние строки народного мунаджата суфийской мистической традиции записаны от бабушки автора — Каримовой Халимы Алимджановны в поселке Фараб республики Туркменистан в 1970 году. Метр данного стихотворения — хазадж-и мусамман-и салим, соответствует ритмоформуле напева, которая на всем протяжении мунаджата выдерживается полностью. После хоровой обработки данный мунаджат был включен в качестве первой части в концерт

²⁷ См. Приложение 6.

для хора *a cappella* «Мөнәжәтләр»²⁸. В основе содержания части — философское размышление; автор противопоставляет себя окружающему миру, оглядывается на прошедшую жизнь:

Я этот мир превратил в легкое времяпрепровождение,
Сам себе остаюсь удивленный,
Удивительно поразительным оказывается этот мир,
Сам я прекрасен, а жизнь моя разбита.

Куда бы ни шел — нет радости,
Наверное, сломлена душа моя.
Нищету свою, убогость свою,
Несчастьность свою ощущаю.

Взобрался бы я на вершину высокой горы,
Не могу я переступить через этот белый камень.
Грехов моих много, и нет для них причины.
Как я предстану перед Истиной?

Если не покаюсь, то раскаюсь о
Бедной голове своей, содеявшей все это.
Милость свою обрати
На текущие из глаз моих слезы²⁹.

Хотя часть и написана в строфической форме, в ней можно усмотреть черты трехчастности. Каждый из разделов открывается небольшим вступлением, своего рода заставкой, в которой постоянно повторяются слова: «Этот мир, этот мир... Удивительно поразительным оказывается этот мир...». Во вступлении к первому разделу с этими словами вступают поочередно все партии (кроме сопрано) в динамике *pp*, образуя пентатонный аккорд с основной *f*. Слушателю как будто приоткрывается картина сотворения мира:

²⁸ Опубликовано: Шарифуллин Ш. К. Хоровые концерты. — Казань: Татарстан китап нәшрияты, 2003. — С. 94.

²⁹ Здесь и далее подстрочный перевод Ш. К. Шарифуллина.

7.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Этот мир

Moderato *pacatamente* ♩=168

S.
A.
T.
B.

Бу дөнь я. Бу дөнь я. Га жәп хәй ран и кән дөнь я.

На концерте 1975 года все вступления голосов в начале первой части звучат весьма остро, несмотря на тихую динамику. Голоса присоединяются друг к другу, и возникает ощущение зарождения мира: есть нечто общее с произведениями импрессионистов, где слушателю представляются картины природы. Благодаря острому, сухому штриху хор звучит отстраненно, почти созерцательно.

Затем вступает партия сопрано, у которых звучит сам напев. Таким образом, противопоставлены мир (весь хор) и личность (отдельная партия). Сольный напев (сопрано) композитор проводит на фоне выдержанного аккорда, так же основанного на пентатонике. У Казачкова сопрано звучат контрастно остальному хору и по штриху, и по звуку. Мелодия ведется распевно, теплым звуком, с небольшим вибрато, что привносит личностный, эмоциональный характер и соответствует замыслу композитора — в зарождающемся мире появляется человек.

В последующем проведении темы, соответствующем второй строфе стихотворения, звучит канон между партией сопрано и теноров, вторящих основному напеву:

8.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Этот мир

24 гом_рем_вой_ран. Кай_да_бар_сам, шат_лы_гым_юк,
 Ай... О...
 Га_жоп_хой_ран_и_кон_донь_я. О...

30 см_пак_тыр_бу_га_рип_кун_лем. Фә_кыйр_ле_гем, за_риф_лы_гым, бә_хет_сез_ле_
 О... га_рип_кун_лем. Фә_кыйр_ле_гем, за_риф_лы_гым, бә_хет_сез_ле_
 га_жоп_хой_ран. О...

35 гем_не_си_зом, фә_кыйр_ле_гем, за_риф_лы_гым,
 гем_не_си_зом, га_жоп_хой_ран. О... О...
 га_жоп_хой_ран. О...

10

В записи тенора ведут мелодию «аккуратно», слегка дополняя сопрано, ни коим образом не соревнуясь с ними. Пропоста и респоста звучат гармонично, как будто переплетаются друг с другом. Характер всего раздела — философский, отстраненный: автор спокойно взирает на мир, пытаясь осмыслить собственную жизнь в мире. Динамический диапазон небольшой — от *pp* до *mp*.

Второй раздел контрастен первому — это страстное выражение эмоций. Напомним текст:

Взобрался бы я на вершину высокой горы,
 Не могу я переступить через этот белый камень.
 Грехов моих много, и нет для них причины.
 Как я предстану перед Истиной?

Начинается раздел также небольшим вступлением, но слова «открывается этот мир» звучат теперь по-новому, с другим смыслом — *ff* и *marcato*.

9.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Этот мир

39

бә хәт сәз лә гәм не си зәм.

Га жәп хәй ран,

Га жәп хәй ран,

43

Га жәп хәй ран,

Га жәп хәй ран,

га жәп хәй ран, га жәп хәй ран

га жәп хәй ран и кан донь я!

У Казачкова вступление воспринимается несколько неожиданно, даже воинственно, ведь хор подчеркивает каждую долю. Однако затем басы и тенора поют основную тему легато. Благодаря этому, хор на *ff* звучит мягко, свободно, не возникает ощущения «ора».

В третий раз композитор проводит тему в октаву у басов и теноров. В это же время у женского хора звучит противосложение, построенное на пентатонике. Противосложение трактуется Казачковым не как подголосок или аккомпанемент, а как вторая тема (у композитора даже выписано *ff*). Но за счет естественной динамики (когда у темы восходящий ход, у противосложения нисходящий, и наоборот) голоса не перекрикивают друг друга, а дополняют, звучат в согласии. Хор звучит мощно, архаично, возникает ощущение ничтожности человека перед огромным, созданным Всевышним миром.

Вступление к третьему разделу возвращает к прежней динамике *pp*. Однако это уже не спокойное созерцание, как вначале, а покорность, смиренная

просьба: «Милость свою обрати на текущие из глаз моих слезы». Тема, как и в первом разделе, проводится у сопрано на фоне прозрачных аккордов хора. Динамика к концу произведения нисходит до *ppp*. Данный раздел Казачков проводит так же, как и первый — в отношении штрихов и динамики. Но сопрано поют тему более прозрачно, без вибрато, тем же звуком, что и прочие группы хора, и это, видимо, символизирует просветленное смирение человека перед Высшим началом.

Все эти разделы звучат одновременно очень спокойно, беспристрастно, как философское размышление, но в то же время ярко, образно. Исполнение Казачкова рождает в воображении множество картин, но картины эти не подавляют слушателя, а побуждают к созерцанию, размышлению над происходящим в мире. Это — главная черта самой поэзии, которую, как нам кажется, удалось постичь и композитору, и исполнителю.

Четвертая часть концерта — «*Була бер көн*» — по словам автора «центральная, является лирической кульминацией всего цикла»³⁰. Рассматривая архитектуру цикла в тональном, интонационном и смысловом отношениях, можно найти подтверждение этим словам. Рассмотрим тональный план всего концерта:

1. «*Бу дөнъя*» («Этот мир») — *F-dur*;
2. «*Күрсәтә*» («Проявляет») — *g-moll*;
3. «*Хыял*» («Мечты») — *F-dur*;
4. «*Була бер көн*» («Будет день») — *f-moll*;
5. «*Әфсен*» («Заклинание») — часть построена на двух целотоновых звукорядах от *f* и от *h*;
6. «*Ай-һай, ачы үлемдер*» («Ой-ой, горькая смерть») — *g-moll*;
7. «*Васыять*» («Завет») — *F-dur*.

Даже графически несложно обнаружить четкую симметрию частей относительно центра (четвертой части): 1 — 7, 2 — 6, 3 — 5 (здесь наиболее

³⁰ Шарифуллин Ш. К. «Хоровые концерты». — С. 94.

светлая по музыке и содержанию часть «Мечты» контрастно противопоставляется «говору толпы в большой и просторной, гулкой мечети» в «Заклинании»). На этом фоне часть «*Була бер кән*» выполняет роль оси симметрии, определяя скрытую идею цикла — «настанет день ответа перед Всевышним». Текст части таков:

Жизнь в этом мире лишь один час,
Хотя по книгам мудрецов — она вечность.
О, мой царь, о преславный,
Окажи и мне Свою милость.

Пройдут года, словно ветром их унесет,
Мы все рабы Твои — лишь путешественники.
Наступает время, и алые цветы
В один день живут, а в другой увядают.

Наступит день твоей смерти,
И жизнь твоя пролетит как мгновенье.
И в этот мир ты уже не придешь.
Будет такой день, будет такой день.

Алые цветы не увяли,
Лепестки цветов не осыпались!
Одно — смерть, другое — разлука,
Если бы не было их обоих!

Форму «*Була бер кән*» также позволительно определить как строфическую. Возможно усмотреть в ней черты двухчастности, при этом каждая из частей соответствует двум строфам текста с контрастным разделом во второй части.

Продолжительность каждой строфы строго ограничена восемью тактами. Тем не менее, нет ощущения квадратности, благодаря несимметричному размеру (7/8) и наличию вставок обобщающего характера после каждой строфы: «*Була бер кән, сула бер кән*» («Будет такой день, будет такой день»).

Постоянное звучание текста, словно исходящего из уст Пророка, создает у слушателя ощущение неотвратимости грядущего.

Открывается часть развернутым унисонным вступлением басов, что довольно редко встречается в хоровой музыке. Тихая, протяжная мелодия звучит сосредоточенно, подобно напряженному размышлению. Тема развивается медленно, с частыми остановками (ферматами в конце фраз), тесситура местами довольно низкая (ля–фа большой октавы):

9.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Будет такой день

Andante sostenuto con espressivo
P

В. Бу донь_ я бер ге_ но се_ гать, га_ лим_ нор_ кз_ ды_ лар_ о_ бий_ ат.

5
 Ә, йа сол_ тан_ во йа се_ бе_ хан, бо_ на да ой_ ло_ ше_ фа_ гать.

Очевидно, композитор не случайно избрал для экспозиции главного образа партию басов. Густой, насыщенный и «темный» тембр партии как нельзя более подходит для передачи характера части. И, пожалуй, именно в ней наиболее явно выражается основная идея мунаджатов — сокровенный разговор с Богом и с самим собой.

К данной части у Казачкова было особое отношение. Он выделял ее из всего концерта, часто исполнял отдельно, включал в различные программы, считая одним из шедевров хоровой музыки. В записи 1975 года вступление басов звучит недостаточно однородно, не достает унисона, слитности голосов, но при этом тембральная краска звука очень красивая, мягкая, трепетная. Мелодия ведется с постоянным развитием (без видимого прибавления динамики), что достигается благодаря внутреннему наполнению всех звуков (особенно крупных длительностей). Поэтому, несмотря на медленный темп, не возникает ощущения «затянутости», а, наоборот, чувствуется постоянное

движение, словно это движение мысли человека, напряженно думающего о чем-то весьма важном.

После того как тема полностью прозвучала у басов, она переходит к сопрано. Остальные голоса вступают поочередно (тенор, альт, бас), имитируя основную тему. Заканчивается раздел небольшой вставкой со словами «*Була бер көн, сула бер көн*» в динамике *pp*. У Казачкова вступление сопрано и остальных голосов (после сосредоточенного пения басов) воспринимается контрастно, подобно дуновению свежего ветра. Привносится более лирический, личностный характер: к голосу одного мудреца присоединяются другие, и каждый со своим характером (краской голоса), но все участники объединены общим ходом мысли. В записи голоса ясно различимы, со своей индивидуальной фразировкой и ярким тембром. Но звучат они не перекрикивая, а дополняя друг друга, сливаясь в конце в динамическом и ритмическом ансамбле на словах «будет такой день». Именно такое исполнение, при котором голоса хорошо прослушиваются, но фактура остается прозрачной, является наиболее трудным.

Если предыдущий раздел и содержал в себе контрасты, то они были небольшими, и общий характер сохранялся, динамический план развивался в пределах от *pp* до *mp*. Новый же раздел начинается контрастно и по характеру, и по динамике. Голоса поочередно вступают *sf* сверху вниз, а затем снизу вверх, выкрикивая: «Будет!.. будет!.. будет!»

10.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Будет такой день

19

Бу_ла! Су_ла бер кон. Бу_ла! Кы_зыл.

Бу_ла! Су_ла бер кон. Бу_ла! Кы_зыл.

Бу_ла! Су_ла бер кон. Кы_зыл.

Бу_ла! Су_ла бер кон. Кы_зыл.

Эти «выкрики толпы» — своего рода вступление к третьей строфе, являющейся динамической и смысловой кульминацией части. Она проводится теноровой группой, самой яркой и звучной по тембровой природе, подкрепленной нюансом *f* и несущей основной смысл стиха:

Наступит день твоей смерти,
И жизнь твоя пролетит как мгновенье.
И в этот мир ты уже не придешь.
Будет такой день, будет такой день.

У Казачкова вступления групп на *sf* звучат грозно, почти воинственно. Но к концу фразы динамика нисходит до *pp*: толпа успокаивается и повторяет слова «будет такой день» уже со смирением, подготавливая кульминацию. Тенора вступают ярко, насыщенно. Несмотря на то, что тесситура, в которой проводится тема, не самая высокая (*фа* первой октавы), напряженность звучания достигается благодаря резковатому и немного открытому (в народной манере) звуку, которым поют тенора. Остальные голоса звучат на порядок тише (*p* — *mp*) и воспринимаются, в отличие от первого раздела, только как подголоски к основной теме.

В четвертой строфе возвращается первоначальная мелодия, теперь звучащая у альтов, а затем у теноров на фоне выдержанных нот хора:

11.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Будет такой день

40

p Кы зыл гөл ләр сул ма са и де, чо чо ген кой ма са и де!

ppp А...

pp Бер се — ү лем.

ppp А... а... а...

В записи альты поют тепло и мягко — почти «по-матерински», что придает уже знакомой мелодии новый характер. И слова «Алые цветы не увяли, лепестки цветов не осыпались!» воспринимаются весьма проникновенно. Тенора ведут свою тему иначе, чем в предыдущем разделе — нежно и прозрачно — прикрытым звуком. Последние слова — «будет такой день» — возвращают к основной мысли всей части. Мужской хор исполняет их очень тихо, словно эхо, что соответствует динамике автора *pppp*. В конце остаются только вторые басы, образуя арку с началом произведения.

Последняя, седьмая, часть цикла «Васыть» («Завет») — самая светлая и жизнерадостная. Композитору удалось соединить самобытный народный текст со стихами поэта Г. Тукая внутри одной части. Удивительно поэтические, мудрые слова действительно звучат подобно завету, как надо жить:

Бывает иногда: приходят в душу горести-несчастья,
Но ты смотри на этот мир открытым, добрым взглядом.

О священный! Слезы из глаз моих льются беспрестанно,
Когда я окидываю мысленным взором Возлюбленного,
пылающего в огне этого мира.

Просят Тебя и тот, кто убог, и другие, совершившие злодеяния,
В мире вместе с игрой существует и блаженство, которое его
наполняет.

Не отдавай из своих рук в руки ненависти
и презрения самое дорогое — свою душу,
Обрати свое милосердие и благодарность свою на путь друзей своих.

Люби жизнь, люби народ, люби мир своего народа.

То, что мы умеем, известно, но пусть для тебя это не будет
сожалением.

Будь широк душой, изнутри, если услышишь хулу, скажи, это мелочь,
Пусть топчут, ругают тебя, но пусть душа твоя останется
незапятнанной.

Форма части так же строфическая. Музыкальный материал разделов, соответствующий 1, 4, 5 и 6 строфам, основан на одной и той же мелодии. Темы 2 и 3 строф отличаются от остальных. Это объясняется содержанием стихов — в этих строфах автор обращается к Богу. Но общий радостный и веселый характер при этом сохраняется. Как и в предыдущих частях концерта, разделы соединены между собой небольшими вставками. Последние основаны на различных словах, либо предупреждающих новую строфу, либо, наоборот, закрепляющих уже прозвучавший материал в конце раздела. Музыкально вставки выражены поочередными аккордовыми вступлениями различных групп голосов.

Открывается часть унисонным вступлением теноров и сопрано с призывным квартовым ходом:

12.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Завет

Allegro risoluto con rustico (♩ = 48-50)

The musical score is for a voice quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 7/8 time, marked 'Allegro risoluto con rustico' with a tempo of 48-50 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a unison entry for the Soprano and Tenor parts, with the Alto and Bass parts providing harmonic support. The lyrics are in Russian: 'Кай ва кыт ки лә кү нел гә: кай гы-хәс рәт ләр бу ла, дөнь я а чык,'.

В записи начало части звучит весело, по-весеннему. А архаичное звучание мелодии в октаву, основанное на пентатонике, вызывает ассоциации с древними языческими обрядами.

Во втором и третьем разделе только мелодия, проходящая у теноров, исполняется громко. Остальные же голоса поют в динамике *p* острым, под-

черкнутым штрихом. Аккомпанемент женского хора поется в задорном ритме с подтекстовкой «ла, ла, ла»:

13.

Шарифуллин Ш. К. Мунаджаты. Завет

28

p Ла, ла, ла, ла, ла... *pp*

pp ла...

О- о- о- о- о...

34

tr У_ те_ но мес_ кси до бул_ ган бар_ ча я_ выз_ льяк_ ла_ ры,

Несмотря на тихую динамику, женский хор звучит особенно игриво и весело. Все это наращивает развитие и подготавливает вступление следующего раздела, тематизм которого состоит из двух пластов. Во-первых, возвращается первоначальная тема, теперь звучащая в октаву у женского хора. Одновременно с ней в динамике *f* проводится новая тема, так же в октаву у мужского хора. Нечто похожее уже было в первой части цикла. Как и прежде, Казачкову удалось добиться, чтобы обе мелодии звучали громко, равноправно, но не мешали друг другу.

После пятого, где тема поручена сопрано, расположен кульминационный шестой раздел. Кульминация достигается не столько за счет динамики *ff*, сколько за счет того, что все голоса звучат в унисон. Благодаря столь яркому выразительному приему, удачно найденному композитором, тема, уже много раз слышанная, воспринимается по-новому — свежо и сочно. Хор поет мощно, насыщенно, но не крикливо. В этом разделе Казачков проводит мелодию

не подчеркнутым штрихом, как прежде, а распевно, широко, что так же по-новому раскрывает характер темы.

Основная трудность, с которой пришлось столкнуться дирижеру при исполнении финальной части, думается, заключается в многократном повторении темы, да еще в неудобной высокой тесситуре — в то время, когда хор испытывает общую физическую усталость к концу всего цикла. И все же, дирижеру удалось справиться и с этим: хор поет свободным вокальным звуком на протяжении всего номера. Казачков провел часть по нарастающей — с каждым новым проведением тема звучит ярче и мощнее. Заключительные аккорды произведения поются весело, светло и жизнеутверждающе. Таким, на наш взгляд, и должно быть завершение цикла.

Исполнение «Мунаджатов» в Казани и в Москве имело бурный успех у публики. Произведение дышало новизной, свежестью, необычными музыкальными красками. Вместе с тем, оно напоминало об общечеловеческих ценностях, побуждало задуматься о конечности жизни, неотвратимости смерти и всепоглощающей силы любви. Познакомив столичную публику с этим удивительным творением, Семён Абрамович Казачков, тем самым, показал ценность и большую значимость этого хорового концерта не только для татарской музыки, но и для мирового хорового наследия.

ГЛАВА III. СПЕЦИФИКА ХОРОВОЙ ШКОЛЫ КАЗАЧКОВА

III. 1. Дирижерская техника

Семён Абрамович всегда уделял большое внимание технике дирижирования. Врожденная дирижерская техника, полагал он, присуща немногим. Большинству же необходимо ею целенаправленно заниматься. Отсюда уверенность, что дирижерская техника, как и любое другое мастерство, должна иметь под собой четко сформулированные задачи. Их надлежит ставить перед студентами и добиваться осуществления поставленных целей. Он много писал об этом в своих книгах.

В частности, первая его книга так и называется: «Дирижерский аппарат и его постановка»¹. В последующих трудах («От урока к концерту»² и «Дирижер хора — артист, педагог»³) содержатся специальные разделы, посвященные технике дирижирования. Стоит отметить, что его собственная дирижерская техника сложилась на стыке двух разных школ — «московской» и «ленинградской», поскольку его педагогами по классу дирижирования были И. А. Мусин (профессор Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова) и В. П. Степанов (профессор Московской консерватории им. П. И. Чайковского). От своих педагогов он взял самое лучшее. Но именно в Казани определилась его собственная педагогическая система работы со студентами, с хором, а также собственная дирижерская техника. «Казачкова как дирижера, — вспоминает его учитель И. А. Мусин — отличают скупые жесты, без малейшей аффектации»⁴. Примерно то же говорит и В. Г. Соколов: «Меня поразила и восхитила <...> точность во всем; точность интонирования,

¹ Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М.: Музыка, 1967.

² Казачков С. А. От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990.

³ Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998.

⁴ Интервью с И. А. Мусиным // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложение 3.

точность дирижирования, все условные соотношения звука и жеста⁵ у Казачкова регламентированы»⁶.

Вместе с тем, его дирижирование отличалось огромной выразительностью. В. М. Юнг отмечает, что «Семён Абрамович обладает свойством, которое дано немногим музыкантам, — свойством захватить слушателя и держать его в напряжении весь концерт. Он умеет каким-то образом зажечь и держать в напряжении свой коллектив. Его внутренняя страсть, темперамент, творческий запал приводят к очень важному и сильному результату — полной отдаче хора и его самого»⁷.

В своих книгах Семён Абрамович систематизировал собственные педагогические принципы в области дирижерской техники, работы с хором, основанные на многолетнем опыте преподавания в Казанской консерватории и во многом явившиеся открытиями в сфере педагогики и исполнительства. Семён Абрамович полагал обучение современного дирижера-исполнителя делом весьма ответственным и сложным. Его техника должна обладать различными свойствами. Прежде всего, она должна быть «*общепонятна*» и «*общезначима*». Это обуславливается тем, что различные эмоции (радость и горе, просьба и угроза, ласка, удовольствие и недовольство и другие) выражаются людьми очень схоже — одинаковой мимикой и жестикуляцией. Дирижерский жест, как выражение определенных душевных состояний в музыке, так же должен быть понятен без каких-либо словесных пояснений и вызывать мгновенную ответную реакцию исполнителей.

Вместе с тем, это не означает однообразия жестов. Дирижерская техника *индивидуальна*, не существует двух одинаковых дирижеров. Поэтому при обучении дирижированию необходимо учитывать психологические и физические особенности ученика⁸. Однако Казачков отмечал, что, несмотря на

⁵ Имеется в виду соотношение дирижерского жеста и реального звучания.

⁶ Интервью с В. Г. Соколовым // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

⁷ Интервью с В. М. Юнгом // Там же.

⁸ Казачков придерживался классификации музыкантов-исполнителей в зависимости от типа «звукотворческой воли», разработанной К.-А. Мартинсеном (См.: *Мартинсен К.-А.* Индивидуальная фортепианная техника: на основе звукотворческой воли. — М.: Музыка, 1966). По этому вопросу он расходился во взглядах с Г. М. Коганом и неоднократно вступал в спор в переписке. Свои соображения о «звукотворческой во-

природную склонность к тому или иному направлению и стилю музыки, дирижер должен владеть *реальной* техникой, отвечающей художественным задачам произведения, помогающей певцам и исполнителям донести замысел композитора. Следовательно, дирижерская техника должна быть *универсальной*, а не «узкоспециальной», ведь современное исполнительство требует от дирижера навыков работы со многими жанрами. Широкий и временной охват сочинений, исполняемых современными хорами — от музыки эпохи Возрождения до сочинений современных авторов. При этом каждая эпоха требует адекватных ей технических приемов и средств выражения.

С. А. Казачков выделял три основных типа техники — «классический», «романтический» и «экспрессионистический», непосредственно связанные с тремя основными музыкальными эпохами — классицизмом, романтизмом и экспрессионизмом. Отметим, что разделение на три эпохи в значительной мере условно и скорее обозначает не столько временные рамки определенного исторического периода, сколько общие для каждой из обозначенных эпох принципы дирижерской техники. Под классический тип, к примеру, подпадают также музыка Возрождения и барокко, а под экспрессионистический — вся музыка XX века. Каждый из типов определяется приемами, обусловленными особенностями конкретного стиля, которые складываются из конкретного ощущения формы, динамики и метроритма.

«Классическая» дирижерская техника характеризуется гармоничной уравновешенностью всех элементов исполнения. Одно из основных средств выразительности — динамические и темброво-регистровые контрасты, но не резкие, а умеренные. Велико значение метрики, ведь метр в классической музыке — важнейшее формообразующее средство. Здесь большое значение имеют метрическое соотношение сильных и слабых долей, тяжелых и легких тактов, ощущение симметрии и тому подобное. Дирижерская техника данного типа характеризуется преимущественным использованием кистевых и

ле» музыкантов, различных психофизических типах исполнителей и применении накопленных в этой области навыков Казачков отразил в статье «Индивидуальность и школа» (Семён Казачков. Хоровой век / Статьи. Письма. Воспоминания. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2009).

предплечных суставов (особенно кисти), экономным взмахом. Опора взмаха приходится на кистевые или локтевые суставы, звук должен ощущаться на кончиках пальцев, а свободные и плавные движения рук сопровождаются ясным и отчетливым рисунком (сеткой). Корпус свободен, но малоподвижен.

«Романтическую технику» отличает бóльшая выразительность, здесь сильно эмоциональное начало. Главное выразительное средство — музыкальный звук, обладающий огромным разнообразием интонационно-тембровых оттенков. Поэтому организация формы подчинена текучести, ритмическому *rubato*. Динамический диапазон, довольно широкий, основан на ярких и сильных контрастах. Принцип развития динамики — волнообразный. Семён Абрамович описывал романтическую технику как «цельногибкую», требующую свободной во всех случаях цельногибкой руки — руки от плеча. Опора движений — в плечевом суставе; звук должен ощущаться в ладони. Диапазон движений широк, задействуются все позиции (высокая, средняя и низкая). Корпус при этом выразителен и свободен, не скован в движениях. Подмечено, что для исполнения романтической музыки характерна некоторая доля импровизационности.

Для «экспрессионистической техники» характерно волевое управление, ритмически и динамически точное воспроизведение нотного текста. Форма строится из крупных блоков. Значение темброво-колористической роли звука снижается, зато ведущую роль приобретает ритм, моторное начало. Динамика не волнообразна, как в романтической музыке, а террасообразна, с сильными и резкими контрастами. Экспрессионистическую технику С. А. Казачков называл «цельнофиксированной». Дирижирование осуществляется рукой от плеча, со свободным плечевым и слегка фиксированными кистевым и локтевым суставами. Опора взмаха — в плечевом суставе; взмах прямолинейный.

По мнению С. А. Казачкова, перечисленные типы дирижерских техник оказывались господствующими в отдельные исторические периоды. Однако он полагал, что в любом произведении, принадлежащем конкретной эпохе,

возможно сочетать элементы различных техник. Например, при дирижировании произведения классического направления часто необходимо использовать элементы романтической или экспрессионистической техник. Такое смешение требует от музыканта владения некой «универсальной техникой», которую дирижер называл: «полистилистической техникой дирижирования». Семён Абрамович писал: «Необходимо еще раз подчеркнуть, что указанные типы дирижерской техники не существуют в чистом, изолированном виде. В музыкальной практике наблюдаются смешанные формы, образующие целостную полистилистическую систему дирижерской техники <...> Полистилистическая дирижерская техника, как дерево о трех стволах, растущих из единого корня, получает у каждого дирижера свою индивидуальную форму, неповторимое сочетание элементов, свой характер, стиль и манеру»⁹.

При этом С. А. Казачков полагал, что начинать обучение нужно с романтической техники (техники «цельногибкой руки»), объясняя это тем, что романтическая музыка явилась связующим звеном между музыкой классической и современной. В связи с этим, романтическая техника дирижирования имеет точки соприкосновения с классической и экспрессионистической, ведь «в романтической технике дирижирования цельногибкой рукой заложены основные элементы классической (гибкая кисть) и современной (дирижирование всей рукой от плеча)»¹⁰.

Для того чтобы овладеть каждой из техник, дирижер должен свободно владеть своим аппаратом. От корпуса дирижера, характера мимики и его взгляда, конечно, зависит очень многое. Но ключевое значение приобретают руки. Казачков подробно рассматривал строение руки и назначение каждого из ее отделов в дирижировании. Верхний отдел руки — плечо. При использовании его в дирижировании жесты приобретают широту диапазона, массивность. Вместе с тем, этот отдел руки достаточно подвижен. Плечо является основой и опорой руки. Как дыхание певца поддерживает звук, так и пле-

⁹ Казачков С. А. От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. — С. 132–133.

¹⁰ Там же. — С. 145.

чо «питает» и поддерживает движение руки, помогая, тем самым, дирижеру регулировать дыхание исполнителей. Средний отдел руки — предплечье. Это — продолжение руки от плеча, включая локтевой и кистевой суставы. Предплечье является более легким по весу, нежели плечо и поэтому способно на более быстрые движения. Именно предплечье служит связующим звеном между плечом и кистью. Его функция — в обеспечении гибкости и слитности руки. Самый легкий и подвижный отдел руки — кисть — состоит из трех частей: запястья, пясти и пальцев. Благодаря своему строению, кисть может принимать различную форму для выражения многообразных деталей музыки. Она может быть круглой, угловатой, плоской, собранной в кулак, раскрытой веером и так далее. Кроме того, кисть имитирует различные виды прикосновений: может касаться, нажимать, гладить, сжимать, рубить, ударять, ощупывать, опираться. При этом осязательные представления, ассоциируясь со звуковыми, помогают исполнителям выразить различные тембровые и штриховые особенности звучания. То есть, во многом форма и прикосновение кисти передают исполнителю информацию, как надлежит исполнять музыку — тепло, холодно, кругло, плоско, широко, узко, глубоко, мелко, бархатно, металлически, компактно, рыхло и так далее.

Дирижер должен уметь владеть всеми частями руки — как по отдельности (только кистью, или только плечом), так и вместе. Для достижения «свободы аппарата», для «беглости» каждого из отделов руки С. А. Казачковым была разработана специальная система упражнений. Имелись упражнения, направленные и на координацию движений руки. Например, на умение дирижером показывать *crescendo*. Начав с минимального жеста кончиками пальцев, ученик должен был, тактируя схему в разных метрах, увеличивать амплитуду взмаха. Движение «от кончиков пальцев» постепенно переходит к движению «всей кистью», оставляя неподвижными предплечье и плечо, затем к взмаху «от локтя», и, постепенно, к движению «цельной рукой». Аналогичное упражнение использовалось для показа *diminuendo*, с тем различ-

ем, что движение начинались «от плеча» и заканчивались «кончиками пальцев».

Особенное внимание С. А. Казачков обращал на то, чтобы рука не была разболтанной в суставах, но двигалась отдельными частями. Особенно надлежало избегать «болтания руки», происходящего от поднимания локтя или запястья при одновременном опускании кисти, и наоборот. Вне зависимости от характера движения, рисунка, штриха, направляющей частью руки всегда служит кисть. При жесте «наверх» локоть или запястье не могут быть выше кисти. Точно так же при движении вниз или в сторону (3-я, 4-я доли такта) запястья и локти не могут идти вперед кисти. Кисть ведет за собой руку, а предплечье и плечо лишь регулируют величину и силу взмаха.

Кроме того, музыкант разработал собственную систему позиций (уровней) и планов дирижерского жеста. Он исходил из того, что сам процесс дирижирования происходит в пределах нескольких плоскостей и потому обладает трехмерными свойствами. Дирижерские движения могут осуществляться на разной высоте (уровне, позиции). В связи с этим С. А. Казачков выделял три позиции: нижнюю (на уровне тазового пояса), среднюю (на уровне груди) и верхнюю (на уровне плечевого пояса)¹¹. Жест дирижера также имеет разную ширину. Отсюда три основных его «диапазона» — узкий, средний и широкий. Узкий диапазон характеризуется движениями при сближенных к середине корпуса руках и отличается незначительным размахом в ширину. Для среднего диапазона характерно расстояние между правой и левой рукой, равное ширине корпуса. При использовании широкого диапазона движения совершаются при достаточно отдаленных друг от друга руках (однако не на предельную длину руки). Наконец, взмах дирижера может отличаться разной

¹¹ Впервые классификация дирижерского взмаха была предложена П. Г. Чесноковым (см.: Чесноков П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М.: Музгиз, 1940). П. Г. Чесноков различал пять основных уровней жеста в соответствии с пяти динамическими градациями звучности (*pp*, *p*, *mp*, *f*, *ff*). Однако среди дирижеров до сих пор нет единого мнения на счет правомерности подобной классификации. Некоторые педагоги признают только один план и полагают, что при постановке аппарата молодых дирижеров руки должны находиться в одной позиции, лишь увеличивая и уменьшая амплитуду жеста. Рассматриваемая нами классификация по позициям (и далее по планам и диапазонам) была разработана С. А. Казачковым самостоятельно на основе воспринятых традиций и собственного опыта и используется, насколько известно, при обучении только в Казанской консерватории.

глубиной, когда движения развертываются, соответственно, в первом, втором и третьем планах. Эти названия (первый, второй и третий планы) были предложены С. А. Казачковым потому, что они соответствуют звуковой перспективе (звучность выдвигается дирижером на первый план или отодвигается на второй и третий планы). При использовании первого плана движения совершаются на далеко выдвинутых вперед от корпуса руках (но обычно не на всю длину руки). В большинстве случаев это соответствует выделению звучности. Во втором плане движения совершаются на полусогнутых под прямым углом (в локтевых суставах) руках и отстоят от корпуса на длину предплечья и кисти. Для третьего плана типичны движения у самого корпуса. В последнем случае часто, хотя и не всегда, звучность прикрывается, удаляется на задний план.

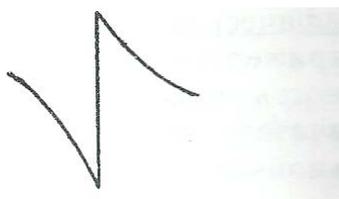
Вместе с тем, С. А. Казачков подчеркивал, что подобное разделение на позиции и планы в значительной мере условно, ведь между ними имеется большое количество промежуточных градаций. Так же возможно различное сочетание позиций планов и диапазонов между собой. Например, выбор позиции часто зависит от характера звуковой ткани произведения. Звучности тяжелые, плотные, в низкой тесситуре, мрачного, сосредоточенного характера лучше удаются в низкой позиции рук. Для легких и высоких звучностей требуется высокая позиция рук. Кроме того, выбор позиции определяется исполнительским дыханием: чем глубже дыхание, тем ниже должна быть позиция, и, соответственно, чем легче дыхание, тем позиция выше.

Диапазон дирижерского рисунка также связан с массой звука. Для показа звучности всего хора, *tutti*, обычно избирается широкий диапазон, и наоборот, одиночные звуковые линии, *solo*, удобнее показывать на узком диапазоне рук. Глубина плана, как было сказано, определяется звуковой перспективой и, естественно, динамикой звучания. Чем рельефнее должна прозвучать та или иная партия в общем звуковом потоке, тем более «выдвинут» к ней рисунок движения. Затумашивание и прикрытие какой-либо партии обычно связано с убиранием рук к корпусу. Выбор и сочетание позиций и

планов обуславливаются художественной задачей и индивидуальностью дирижера. Чем разнообразнее и продуманнее использует их дирижер, тем рельефнее и понятнее становятся его жесты.

Особое внимание в описании созданной С. А. Казачковым техники дирижирования следует уделить анализу того, из чего, собственно говоря, состоит само дирижирование — дирижерскому взмаху и его строению. О строении дирижерского взмаха написано много. И если в общих положениях (функции правой и левой рук, форма кисти и тому подобном) мнения большей части дирижеров не расходятся, то в рассмотрении особенностей самого взмаха единая точка зрения отсутствует.

Свой взгляд на природу дирижирования Семён Абрамович аргументирует следующим образом. Если предположить, что хору необходимо исполнить один короткий аккорд, то цепочка действий дирижера будет такова: вначале взмах рукой вверх, во время которого певцы берут дыхание; затем движение руки вниз с касанием воображаемой плоскости (в момент этого прикосновения-удара начинает звучать аккорд); и, наконец, движение руки вверх, отскок от воображаемой плоскости с последующей остановкой руки и звучности, соответственно. Схема выполненного дирижерского движения будет такова:



Исходя из этого, С. А. Казачков установил четыре составные части взмаха:

- 1) дыхание — замах руки вверх;
- 2) стремление — движение руки вниз (во время этого движения рука стремится к воображаемой плоскости);
- 3) точка — момент взятия звука (рука ударяет по воображаемой плоскости, вызывая начало звучания);
- 4) отдача — движение руки вверх после точки.

Первый элемент взмаха — «дыхание» — является основой всего процесса управления исполнением. «Дыхание» выражает волю дирижера, обуславливает характер звучности, окрашивает ее определенным настроением, заряжает исполнителей энергией. Без «дыхания» взмах превращается в бесцельное, ничего не выражающее движение. «Дыхание» напрямую зависит от певческого вдоха и наоборот. Поэтому свойства и характер вдоха должны отражаться в характере движения «дыхания». Величина вдоха определяется амплитудой «дыхания», а глубина — позицией; скорость и сила вдоха должны соответствовать скорости и силе взмаха.

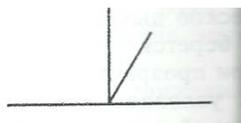
Второй элемент взмаха — «стремление» — является продолжением «дыхания». В этой фазе исполнители, задержав дыхание, готовят атаку звука. Функция «стремления» состоит в том, чтобы сделать момент этой атаки ясным до того, как рука дирижера произведет «точку», соответствующую началу звука. В характере «стремления» руки к «точке», в направлении, скорости и динамике движения должно ясно ощущаться, в какой момент и в каком месте возникает дирижерская «точка». Сама «точка», являясь кульминацией «стремления», лишь закрепляет его¹².

«Точка» в дирижерском взмахе связана непосредственно с началом пения. Характер прикосновения, «дирижерское туше» определяет и характер звучания. С. А. Казачков выделяет три вида «точки»: «точка-скольжение», «точка-удар» и «точка-нажим». Первая используется для певучих звучностей, а также для легких, нежных, прозрачных фактур и характеризуется скользящим, криволинейным прикосновением:



Вторая и третья точки имеют прямолинейное прикосновение:

¹² В этом вопросе С. А. Казачков расходится с распространенным мнением, что непосредственная атака звука, момент его взятия зависят от «точки». Считается, что фиксированная «точка» обеспечивает точное вступление всех голосов вместе. Не умоляя значения «точки», музыкант, тем не менее, считает, что именно «стремление» определяет время и характер вступления.



Вот, что пишет С. А. Казачков о «точке-ударе»: «Под «ударом» подразумевается штрих, при котором соприкосновение руки с воображаемой «плоскостью» (клавиатурой, инструментом и так далее) получается в результате свободного, равномерно-ускоренного стремления руки к «плоскости» и пружинистой «отдачи». Мышечное напряжение руки в этом случае создается лишь в момент соприкосновения руки с «плоскостью». «Отдача» происходит уже на освобожденной от усилия руке»¹³. «Точка-удар» используется при исполнении штрихов *staccato*, *marcato* и, отчасти, *non legato* во всех градациях силы и окраски.

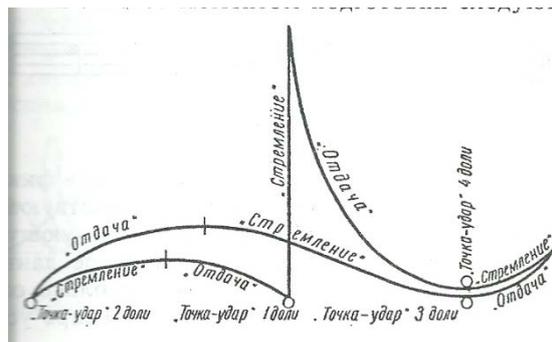
«Нажим», в отличие от «удара», производится с постепенно усиливающимся напряжением руки, направленной к воображаемой плоскости, как будто рука постепенно сжимает пружину. Движение это чаще используется в певучих звучностях, но не легких и воздушных (как скольжение), а напряженных, драматичных. Существует множество вариантов данного штриха — от легкого нажима и, заканчивая тяжеловесным *sf* в момент «больших» кульминаций. Кроме того, «нажим» типичен для показа снятия на *crescendo*.

Четвертый элемент дирижерского взмаха — отдача — имеет тройное значение: 1) делать видимым, графически ясным характер «точки»; 2) выражать характер звуковедения доли, начало которой отмечается «точкой»; 3) готовить начало следующей доли, заранее показывая ее характер, то есть быть «дыханием» следующей доли. Если «дыхание» регулирует вдох, то «отдача» — выдох. От качества «отдачи» зависят «экономность» выдоха и связанная с нею опора дыхания, а также ритмическая устойчивость исполнения. Ускоренная или недостаточно выдержанная «отдача» ведут к непроизвольному ускорению или замедлению темпа. Дирижер в таких случаях теряет управление и вынужден «поспевать» за «убегающим» хором или оркестром.

¹³ Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998. — С. 88.

Особенно заметно это при переходе на последнюю долю такта. Соответственно, если дирижеру необходимо ускорить или замедлить темп, сделать он это может только за счет сокращения или удлинения отдачи. Главное помнить, что любые темповые изменения должны происходить по воле дирижера.

То свойство «отдачи», что она одновременно является и «дыханием» следующей доли приводит к формированию цикличности дирижерских взмахов, к формированию тактового цикла. Первая доля такта подготавливается «дыханием» и «стремлением», начинается «точкой» и продолжается в виде «отдачи». Но, поскольку вторая доля также должна быть подготовлена, то «отдача» первой доли выполняет также функцию «дыхания», переходящего в «стремление» ко второй. И так с каждой последующей долей такта. Таким образом, «отдача» и «стремление» имеют двойную функцию. С одной стороны, они совпадают по времени с протяженностью звучания данной доли, фиксируют ее, а с другой — являются моментом подготовки звучания следующей доли. Именно так в дирижерском взмахе осуществляется упреждение, то есть реальное управление звучанием. Все вышесказанное можно продемонстрировать на примере схемы:



Эти и многие другие открытия в сфере дирижирования были не просто «изобретены» Семёном Абрамовичем, а проверены многолетней работой со студентами в классе по специальности. Он вообще считал, что обучение дирижированию — процесс весьма непростой в силу специфики самого предмета: «Сложность дирижерской педагогики заключается в том, что дирижерская техника и искусство дирижирования отличаются от других исполни-

тельских искусств особой связью исполнителя со своим инструментом и особым характером этого инструмента. Если пианист, который садится за свой инструмент, имеет непосредственную конкретную связь с ним и непосредственный отклик инструмента на свои исполнительские действия, то у нас это просто непостижимо. Это непостижимо, главным образом, потому, что мы не можем обучать молодого дирижера на реальной работе с хором <...> Поэтому приходится дирижера обучать под рояль. Рояль — это не хор, и поэтому возникает много трудностей»¹⁴.

В своей работе С. А. Казачков добивался от студентов реального «управления» концертмейстерами. Концертмейстер при этом должен подчиняться ученику и следовать за ним. Делалось это для того, чтобы ученик мог «слышать» реальное воспроизведение собственных движений, а не красивую, но самостоятельную игру концертмейстера. Реально управляя игрой концертмейстера, однако, надлежало делать «прикидку» на хоровое звучание. Будущий дирижер должен осознавать, что хор — «инструмент», который дышит, и каждый жест должен быть соразмерен певческому дыханию: ауфтакт — певческому вдоху, распределение дыхания во фразе — певческому выдоху. Для чего, конечно, ученик должен владеть своим голосом в должной мере.

Здесь нужно отметить огромное внимание, которое С. А. Казачков уделял работе над партитурой — задолго до того, как ученик встанет на подставку. Студент не допускался к дирижированию, пока досконально не изучит партитуру. В знание партитуры входило не только ее игра, но и пение наизусть всех голосов. Причем, фортепиано должно звучать подобно хору (с тем же ощущением дыхания, эффектом произнесения слов), а показ голосом содержать в себе модель того, как должен петь каждый хорист. Кроме того, предполагался подробный хороведческий анализ всех компонентов произведения, таких как динамика, форма, гармония и так далее. Только после всей проделанной работы педагог допускал ученика к дирижированию.

¹⁴ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

Столь высокие требования Семён Абрамович предъявлял не только к ученикам, но и к самому себе. Вот, что писал об этом известный композитор А. С. Леман, какое-то время работавший в Казанской консерватории и сотрудничавший с Семёном Абрамовичем: «В области методики он — безусловный новатор. Он может быть образцом педагога, так как всегда учился больше своих учеников. Он не создает манекенов, хотя его учеников можно сразу узнать по основательности, прочности, профессионализму. Он великий практик и в то же время ученый, один из лучших в стране по систематизации практики»¹⁵.

Таким образом, Казачковым была разработана целая система обучения технике хорового дирижирования. Впитав в себя традиции Петербургской и Московской школ дирижирования, основываясь на собственном опыте работы с хором, музыкант значительно расширил и углубил основы дирижерской техники.

III. 2. Вокальное развитие хора

С. А. Казачков считал центром обучения в классе по специальности работу в хоровом классе. «Мы, — писал он, — придерживаемся в работе такого положения, что исключительно важной является роль хорового класса, где студенты поют, выполняя не учебную задачу, а музыкальную, артистическую. Приучаясь петь в хоре, воспитываясь как вокалист и совершенствуя свою вокальную технику, дирижер переносит все это и в дирижерскую технику, ибо слуховая сфера связана с двигательной крепчайшими и естественными узами»¹⁶.

В работе с хором С. А. Казачков много времени уделял звуку, считая красивый звук хора первоосновой всего. «Он очень тщательно, скрупулезно работает над звуком, — вспоминает А. С. Леман, — и очень просто умеет увлечь этим, казалось бы, нелегким делом. У него очень образный язык, и каждый раз на репетиции, работая над одним и тем же произведением, все

¹⁵ Интервью с А. С. Леманом. // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

¹⁶ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

время находит разные слова, чтобы показать, какой ему нужен звук. Эту любовь к звуку он передал своим ученикам»¹⁷. Дирижер полагал, что красивый звук может покорить слушателей с первой ноты, еще до того, как они услышат произведение целиком: «Основа каждого музыкального исполнения, главный материал, из которого оно лепится, — это звук. Какой он? У каждого из нас свое слышание звука. Словами невозможно описать, какой звук слышу я. Когда я говорю, что звук должен быть полетным, полным, темброво-чистым, красивым, я опять же говорю банальные вещи. Этого хотят все. Но тот звук, который нужен мне, слышу только я и никто более. И не потому, что этот звук самый лучший, а потому что он мой. Звук должен быть живым, звук должен волновать. Феномен хора, который слушатели не понимают, заключается в том, что из нескольких десятков певцов, не обладающих красивыми и интересными голосами, можно сделать один хоровой голос — красивый и интересный. Но как это сделать — я вам не могу сказать. Это работа мучительная, кропотливая, она основана на том, что слышит дирижер, как он умеет сделать, то, что слышит. Это — искусство»¹⁸.

Для того чтобы добиться нужного звучания, Семён Абрамович развил систему вокальной работы с хором. Дирижер был сторонником того, что вокальная работа должна вестись постоянно — и в работе над упражнениями (распевками), и в работе над произведениями. Под «вокальной работой» понималось не столько развитие мощности и силы голоса, сколько техническое владение собственным голосом каждого певца. С. А. Казачков считал, что для исполнения произведений разных эпох, стилей и жанров требуется разный звук. Кроме того Семён Абрамович отмечал, что в сравнении с индивидуальным певческим звуком, хоровая звучность обладает некоторыми особенностями. А именно: 1) большей массивностью, плотностью и силой звучания; 2) длиной певческого дыхания (используя прием цепного дыхания, хор может спеть фразу или отрезок музыки любой длины без одновременной

¹⁷ Интервью с Е. З. Азарх // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

¹⁸ Автобиография (расшифровка интервью) // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

смены дыхания); 3) более широким диапазоном (звуковой диапазон хора в два раза шире, чем у любого солиста, и охватывает примерно четыре октавы); 4) более богатой тембровой палитрой (хоровой тембр содержит четыре основных вида голосов (сопрано, альты, тенора, басы).

Так же как и в дирижировании, Семён Абрамович выделял три основных вокальных техники — классическую, романтическую и современную. Объяснялось это тем, что идеал певческого звука и представления о хоровой звучности исторически менялись. Для каждой из эпох были сформулированы характерные элементы.

Классическую эпоху отличает ровный, акустически чистый звук. Здесь не так важна темброво-колористическая выразительность, как для романтиков, зато хоровым голосам необходимо владение колоратурной техникой и беглостью. В эпоху классицизма артист, выработав определенный тон, мог пользоваться им при исполнении различных произведений. Соединение регистров достигалось за счет сглаживания переходных нот. Динамическая шкала — умеренная.

В эпоху романтизма на первое место выходит краска звука. Для романтического звука характерны сила, полнота, тембровая яркость, разнообразие оттенков. Для певцов важнейшим элементом выступает владение регистрами на основе смешанного звукообразования — использование в низкой тесситуре головного регистра, а в верхней — грудного («ставь грудь на голову» и «голову на грудь» — Камилло Эверарди¹⁹). Отличительное свойство романтической музыки также — расширение диапазона и динамической шкалы, преимущественный штрих исполнения — *legato*.

Современная музыка усложняется, прежде всего, интонационно. В хоровых произведениях используются традиционные и современные лады с применением полиладовых образований, с внедрением обильной хроматики, альтерации и прочих вещей — все это певцы должны уметь интонировать.

¹⁹ Цит. по: Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — С. 458.

Также необходимо владеть разнообразной штриховой шкалой с перевесом *non legato*, *marcato* и *staccato*.

Таким образом, исполнитель должен обладать разнообразной звуковой палитрой, дающей возможность одинаково успешно исполнять музыку различных эпох и стилей. Подобно технике дирижирования, вокальная техника хора по Казачкову является полистилистичной, синтезирующей выразительные средства классической, романтической и современной музыки в целостную звуковую систему. Семён Абрамович отмечал, что при этом существуют общие критерии звучности, которые нужно предъявлять к хоровому звучанию вне зависимости от стиля исполняемой музыки. Такими критериями являются: непринужденность и свобода звукоизвлечения, чистота интонации, ровность, гибкость и полетность звучания, ясность и четкость музыкальной артикуляции, широта динамического и тембрового диапазона. Владея этими качествами, дирижер в каждом конкретном случае подчеркивает и усиливает одни стороны хоровой звучности, затушевывает другие, вносит ту или иную новую краску, что и определяет неповторимый стиль каждого конкретного произведения.

Работа над хоровой звучностью, по мнению Семёна Абрамовича, ведется в трех взаимосвязанных направлениях: 1) вокальное развитие хора, 2) работа над хоровым строем и 3) совершенствование хорового ансамбля. Он полагал, что обучение хора вокальной технике важно на всех этапах и при любых формах репетиционной работы. Но особое значение придавалось специальным упражнениям, и поэтому значительное время на репетиции уделялось распевкам. На них отрабатывались все необходимые для произведений технические приемы: «...роль их, — указывал дирижер, — велика. Они содержат в себе основные особенности певческой техники в сжатой, наглядной и наиболее доступной для понимания и усвоения форме»²⁰. Однако эффект от упражнений достигается лишь при соблюдении хором темповой, метроритмической, интонационной и динамической сторон. Дирижер должен

²⁰ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 212.

стремиться к совершенному результату даже в самых элементарных упражнениях и не допускать ошибок в интонации, ритме, произнесении текста и так далее. Кроме того, Казачков подчеркивал, что любое упражнение необходимо предварять объяснением и постановкой определенных задач. Хор должен знать для чего поется данное упражнение, понимать логику его построения и элементы техники, которые при помощи предложенного упражнения отрабатываются. В своей педагогической практике Казачков использовал шесть типов вокальных упражнений: на выдержанном звуке, гаммообразные, арпеджиообразные, на разные скачки, вокализы (этюды) и фрагменты из произведений. Отработку какого-либо технического приема следовало начинать с более простых упражнений и, добившись результата, переходить к более сложным.

Первоначальный навык, который отрабатывался, — умение взять правильный вдох. Хоровому певцу, по мнению Семёна Абрамовича, необходимо знать некоторые особенности физиологии дыхания. Вдох производится особой группой мышц, расширяющей грудную клетку, в результате чего в легкие набирается воздух, а диафрагма отжимается вниз. Выдох совершается другой группой мышц, сжимающих грудную клетку. Диафрагма при этом постепенно занимает свое естественное положение (поднимается вверх). «Мышцы-вдыхатели» и «мышцы-выдыхатели», выполняя противоположные функции, в то же время находятся в состоянии взаимодействия. Это позволяет одной группе мышц эластично сдерживать действия другой. Данный факт имеет большое значение — если думать о вдохе во время выдоха, то «мышцы-вдыхатели» рефлекторно активизируются и начинают сдерживать действие «мышц-выдыхателей». Тем самым, выдох становится экономным, ровным и длительным.

«Память о вдохе» является важнейшим элементом опоры дыхания. В первых упражнениях на дыхание Казачков добивался полного, глубокого вдоха, в последующих (выполняемых на звуке) — вдоха разной полноты, в зависимости от длительности музыкальной фразы и ее динамики. Выдох де-

лался сквозь плотно сжатые зубы (на звук «с»). При этом грудная клетка должна удерживаться в положении вдоха, чтобы диафрагма отходила вверх постепенно и выдох был равномерным. Казачков подчеркивал, что активное состояние и напряжение мышц дыхания не должно передаваться мышцам гортани, шеи и лица. В беззвучных упражнениях закладывались первоначальные ощущения опоры дыхания. Необходимо отметить, что подобные упражнения не были простой дыхательной разминкой. Важной составляющей было сознательное понимание и отрабатывание определенных дыхательных элементов певцами хора. В последующих упражнениях, когда дыхание соединялось со звуком, приобретенные знания и навыки укреплялись и развивались.

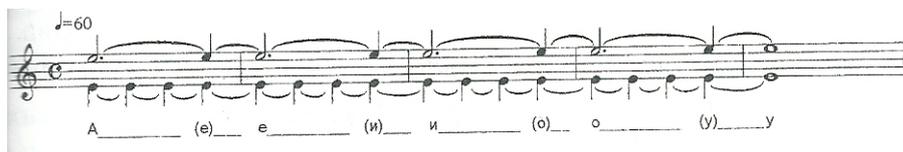
Для начала брался одиночный выдержанный звук на примарном, наиболее удобном тоне, в нюансе *mf*, закрытым ртом. Следя за мышечными ощущениями, знакомыми по предыдущим упражнениям, участники хора должны были слушать свой звук, добиваясь чистоты, ровности, устойчивости. Ровность выдоха обеспечивала ровность звучания и проверялась им. В данном упражнении одновременно с дыханием отрабатывались все виды атаки звука²¹.

При твердой атаке певцам необходимо взять быстрый вдох и задержать дыхание. Сумма времени, затраченного на вдох и задержку, равняется метрической доле в данном темпе. Задержка дыхания автоматически приводит к плотному смыканию связок, которые размыкаются толчком — ударом дыхания, что и является началом звука. То есть смыкание связок происходит раньше звучания. Твердая атака употребляется при акцентах, *sforzando*, в штрихах *staccato* и *marcato*, а также при наличии твердой согласной в начале фразы. При мягкой атаке вдох берется спокойно. Задержка дыхания минимальна, дыхание мягко, без толчка касается связок. Таким образом, смыкание связок и начало звучания совпадают. Этот вид атаки связан со штрихами *le-*

²¹ Казачков различал пять видов атаки: твердая, мягкая, смешанная, жесткая и предыхательная. Однако в пении, по его мнению, употребительны лишь первые три. Жесткая атака сопровождается перенапряжением мышц дыхания, шеи и гортани, что приводит к форсировке звука, а предыхательная является следствием вялого дыхания и несмыкания голосовой щели и приводит к сиплому и слабому звуку.

gato и *non legato*. Смешанная атака содержит в себе элементы двух предыдущих. Вдох так же, как в твердой атаке, — быстрый, с задержкой, а вот выдох совершается плавно, как в мягкой атаке. Это дает более плотное туше: нажим увеличивает динамический потенциал и энергию звука. Смешанная атака используется, когда есть необходимость извлечения мягкого звука с последующим *crescendo*, а также при легатном соединении звуков с последующим усилением динамики.

Кроме различных видов атаки, на этом виде упражнений отрабатывались начальные навыки пения на цепном дыхании²² и дикционной техники (в первую очередь, чистота и ясность пропевания гласных). Казачков писал о двух формах соединения гласных звуков в вокальных упражнениях: 1) «и, е, а, о, у» и 2) «а, е, и, о, у». Первая последовательность строится на постепенном переходе от позиционно более высокого (близкого) звука к позиционно более низкому (глубокому) звуку, а вторая — от наиболее открытого, к наиболее прикрытому звуку. Семён Абрамович также отмечал, что, несмотря на огромную палитру возможной окраски звука в связи с характером того или иного произведения, фразы и слова, существуют наиболее типичные формы звукоизвлечения для каждой гласной. Именно их и нужно отрабатывать в упражнениях. Особенно на начальном этапе работы с коллективом²³. Для достижения максимально плавного перехода от одной гласной к другой Казачков предлагал готовить губами внешнюю форму каждой последующей гласно с сохранением внутренней формы звучания предыдущей. Выглядело это таким образом:



²² Цепное дыхание, как известно, одно из важнейших выразительных средств хорового исполнения: каждый из певцов берет дыхание только тогда, когда сосед справа и слева уверенно держат звук. В результате такого приема создается ощущение необычайной широты фразировки и непрерывно льющагося звука. Как будто хор, в отличие от солиста, может петь, «не беря дыхание» вообще.

²³ Например, звук «е» довольно труден для пения. Чтобы придать ему округлость, рекомендуется строить артикуляционную форму рта вертикально, а не горизонтально. То же самое со звуком «и». Звук «а» должен звучать светло, но округленно и так далее.

Наконец, в упражнениях на выдержанном звуке отрабатывались начальные навыки соединения гласных с согласными. При этом гласные имеют тенденцию к максимальному удлинению, а согласные должны быть предельно короткими. В основе пения — гласный звук. Конечно, впоследствии дирижер должен руководствоваться художественными задачами в каждом конкретном произведении. И бывают случаи, когда произнесение согласных выходит на первый план (примеры драматической декламации в современной музыке и не только). Но обучение необходимо начинать с освоения классической традиции.

Следующий цикл упражнений строился на гаммообразных последованиях, начиная от двух звуков и заканчивая гаммой в пределах октавы — децимы. С усложнением упражнений развивались и усложнялись требования по владению дыханием, атакой и артикуляцией. Посредством этих упражнений хор также овладевал различными штрихами при соединении звуков. Семён Абрамович был уверен, что целесообразнее начинать с *non legato* как наиболее легкого штриха: «Незаметная цезура между звуками в штрихе *non legato* вполне достаточна, чтобы гортань и связки успели перестроиться на другую высоту»²⁴.

Особое внимание уделялось штриху *legato*, как наиболее употребительному в пении. Дирижер различал три вида *legato* — сухое, собственно *legato* и *legatissimo* (за основу бралась таблица штрихов И. А. Браудо)²⁵. Специально подчеркивалось, что при правильном исполнении легато происходит наикратчайшее скольжение голоса от звука к звуку, незаметное на слух. Добиваться этого нужно не через портаменто, постепенно сокращаемое до необходимой меры, а от сухого легато к легатиссимо, с запрещением «подъезда». Также очень важными и полезными С. А. Казачков считал упражнения на стаккато. Начинать овладевать данным приемом надлежит с повторения одного звука, постепенно переходя на гаммы и скачки. При пении нужно

²⁴ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 216.

²⁵ Браудо И. А. Артикуляция. — Л.: Музгиз, 1961. — С. 8.

следить, чтобы в «цезуре» (паузе) между звуками мышцы дыхания не расслаблялись, а фиксировались в положении вдоха.

Огромное значение Казачков придавал работе над смешанным голосообразованием, обучение которому начиналось на гаммообразных упражнениях. Смешанное голосообразование предполагает включение головного регистра с самых нижних звуков. И по мере продвижения голоса вверх грудной регистр постепенно уступает место головному, но при этом не исчезает из звучания окончательно. И, наоборот, при движении сверху вниз головной регистр постепенно вытесняется грудным.

Включение самих регистров в пении происходит естественно. А вот сохранение соответствующего регистра в необходимой дозировке требует внимания и навыка. С. А. Казачков полагал, что регистровая ровность влияет на хоровой строй хора и ансамбль голосов. Кроме того, смешанное голосообразование вырабатывает ровный, прикрытый звук в любом регистре, в том числе и в верхнем. Благодаря этому удается добиться слитности голосов.

Наиболее сложная группа упражнений — арпеджированные упражнения и скачки. Чем шире интервалы между скачками, тем труднее они связываются при пении легато, так как резко меняются регистровые условия звучания. Перед ходом на большой интервал вверх применяется имитация вдоха («ложный вдох») за счет свободного, мгновенного отжимания диафрагмы вниз. Остальные элементы вокальной техники в арпеджированных упражнениях так же усложняются. Овладевая ими, хор развивает гибкость и подвижность голосов, увеличивает диапазон звучания. В этой связи необходимо помнить, что с расширением диапазона и повышением тесситуры артикуляционный аппарат имеет тенденцию зажиматься, а дикция — искажаться. Добиваясь свободной и естественной артикуляции, дирижер облегчает работу гортани, связок и дыхания певцов.

В свой репетиционный процесс Семён Абрамович также включал упражнения для развития навыков строя. В эту группу входили различные распевки. Пение унисоном гамм, попевок и мелодий в различных ладах,

включая лады современной и народной музык; упражнения на одном звуке с перестройкой на 1/4 и 1/8 тона для развития гибкости голоса; пение трезвучий и их обращений; интонирование остро диссонирующих аккордов, кластеров и тому подобное.

Большое внимание С. А. Казачков уделял нахождению звука в «высокой позиции»: «Владение высокой позицией становится потребностью хора и придает его звуку полетность, звонкость, легкость, одухотворенность, благородство, красоту. Ощущение высокой позиции в сочетании с хорошей опорой звука радостно как для певцов, так и для слушателей. Звук летит, наполняет зал, висит под куполом его. Кажется, что звучность отделилась от хора и разносится сама собой»²⁶. Для достижения высокой позиции Казачков предлагал ряд упражнений на слоги «си» и «ми», помогающие включить головной резонатор:



Достижению близкого и высокого звучания, по его мнению, так же способствуют определенные согласные и гласные, равно как и их сочетание. Например, согласные «б», «д», «з», «л», «м», «п», «с», «т», «ц» приближают звук. Также высокому звуку способствуют гласные «и», «е», «ю». Добиваться смешанного голосообразования удобно на слоги «лю», «ли», «ду», «ди», «му», «ми», «зу», «зи» и слоги «tha», «the», «thi», «tho», «thu», которые произносятся в западноевропейской манере (кончик языка над корнями верхних зубов).

При исполнении упражнений всех видов необходимо следить за правильным положением корпуса (спокойная, непринужденная постановка с развернутыми плечами) и удерживать грудь в положении вдоха. Решающее

²⁶ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 221.

значение в освобождении артикуляционного аппарата, по мнению Казачкова, имеет свободное движение нижней челюсти. Для этого показательно такое упражнение:



Кроме того, С. А. Казачков часто использовал в распевках упражнения, основанные на произведениях, находящихся в работе. Иногда это была какая-либо аккордовая последовательность, иногда слова, взятые из произведения, но пропетые на одном звуке или аккорде. Он был уверен, что лучший вариант, когда дирижер сам сочиняет упражнения, исходя из конкретных задач, стоящих перед коллективом на данный период времени, а затем комбинирует различные виды упражнений в зависимости от поставленной задачи.

Помимо работы над упражнениями и выработкой необходимых вокальных навыков, Семён Абрамович большое внимание уделял работе над хоровым строем и ансамблем, полагая, что они так же является частью вокальной работы. Поскольку вопросы строя были разработаны многими отечественными хоровыми деятелями и подробно изложены К. К. Пигровым, П. Г. Чесноковым, Г. А. Дмитриевским, Н. В. Романовским и другими, Казачков в своих книгах отметил лишь некоторые моменты. Соглашаясь с уже имеющимися схемами интонирования ладов и интервалов, учитывая в своей работе особенности темперированного строя (при исполнении произведений с сопровождением) и строя *a cappella*, он утверждал, что хоровой строй не может быть «заданным» раз и навсегда.

Строй хора — строй живых голосов, зависящих от состояния организма и психики, погоды, атмосферного давления и других факторов, — является сферой, требующим ежедневной пристальной заботы. Работа над строем должна проводиться в соответствии с художественными задачами. Дирижер считал, что «натаскивание» на строй, постоянное повторения с роялем для того, чтобы связки запомнили тон — мучительно и бесперспективно. Самым

правильным, пусть и долгим, средством для достижения надежного строя в хоре является, по его мнению, всесторонняя учеба певцов — развитие слуха, знание гармонии, полифонии, теории строя, ежедневные упражнения. Таким образом, чтобы обеспечить хороший строй, дирижеру необходимо воспитывать хор, как «самонастраивающийся», «умный» инструмент. И в таком случае, чистота интонации сознательно регулируется не только дирижером, но и самими певцами.

Хоровой строй тесно связан с хоровым ансамблем. Ведь процесс выстраивания строя предполагает вслушивание певцов в звучность, в результате чего достигается единство и слитность поющих — тот ансамбль, которого добивается любой дирижер. Вот, что С. А. Казачков пишет об ансамбле: «Ансамбль есть способ коллективного выражения-высказывания, средство, дающее возможность направить усилия многих к единой цели и добиться художественного результата такой впечатляющей силы, на которую не способен ни один участник ансамбля самостоятельно. Этот результат не является простой суммой индивидуальных творческих усилий. В ансамбле рождается новое, особое художественно-эстетическое качество»²⁷.

Семён Абрамович различал два типа хорового ансамбля: 1) монолитный и 2) дифференцированный. Для монолитного ансамбля характерны предельная слитность хоровых голосов, уравновешенность партий и групп в аккорде и вертикальных сочетаниях. Дифференцированный ансамбль отличается разнообразием звуковых планов, тембровым и динамическим своеобразием голосов как по горизонтали, так и по вертикали. Но при всех вариантах ансамбль хоровой партии — это монолитный ансамбль: внутри партии не должны выделяться различные планы и тембры; голосам всегда надлежит сливаться.

Помимо данных двух типов ансамбля, Семён Абрамович выделял ансамбли высотно-интонационный, темпо-метроритмический, тембровый (с

²⁷ Казачков С. А. Дирижер хора — артист, педагог. — С. 163.

подразделением на одготембровый и многотембровый), динамический, артикуляционный, полифонический, гомофонно-гармонический; общехоровой, двухорный антифонный, а также ансамбль «солист и хор», «хор и оркестр», «хор и фортепиано», «ансамбль хоровой партии и группы». Для каждого произведения характерны свои виды ансамбля. Выявление их видов и направленная работа на достижение слаженности в динамике, артикуляции, слитности тембров и так далее — одна из важнейших составляющих работы дирижера с хором. Ведь из всего этого складывается общее понимание художественных задач произведения, а, следовательно, и единение всех поющих во время исполнения.

Это далеко не все аспекты вокальной работы, которые выделял Семён Абрамович. Собственно говоря, он считал, что «все, что делает хор, есть вокальная работа»²⁸. Поэтому работа над поэтическим текстом, дикцией, фразировкой, артикуляцией, ритмом и другими средствами выразительности всегда проходила вместе с вокальной работой. Вот почему на всех концертах хора Казанской консерватории первым, что привлекало внимание слушателей, был звук. К нему и стремился Семён Абрамович: «Красивый звук, как глашатай, идет впереди музыки и ее королевского кортежа (мелодии, гармонии, темпоритма, композиции и так далее), расчищая путь, размягчая сердца, создавая наилучшие условия для восприятия и постижения»²⁹.

III. 3. Основные принципы работы над произведением

Трудно переоценить значение предварительной работы любого дирижера над партитурой. Великие мастера считали своим долгом тщательно изучать произведение до начала работы с хором или оркестром. К моменту начала репетиций они уже имели готовый замысел произведения, разработанный в мельчайших подробностях. Пример такой работы подают нам многие дирижеры — Рахманинов, Тосканини, Орлов, Данилин, Климов и многие

²⁸ Казачков С. А. Дирижер хора — артист, педагог. — С. 129.

²⁹ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 193

другие. «У Тосканини <...> — пишет Ст. Цвейг, — к пониманию произведения никогда ничего не прибавляется на репетиции. Симфония любого мастера уже давно отработана в его уме — отработана ритмически и пластически в наималейших оттенках задолго до того, как он подойдет к пульта; репетиция для него... лишь приближение к этому внутреннему, изумительно четкому замыслу, и когда оркестранты только приступают к творческой работе, у Тосканини она уже давно закончена»³⁰. Приблизительно то же пишет П. Г. Чесноков в своей книге «Хор и управление им»: «Дирижер должен, прежде всего, усвоить простую истину: нельзя учить других тому, чего сам не знаешь. Самое подробное и глубокое предварительное изучение сочинения составляет долг дирижера»³¹.

Казачков также придавал огромное значение домашней работе над партитурой. Сам он всегда досконально знал сочинения, над которыми работал, и умел убедительно обосновать любую задачу, которую ставил перед хором на репетициях. В этом одна из причин его непререкаемого авторитета, каким он пользовался среди студентов и педагогов. Кроме того, Семён Абрамович считал, что детальное изучение партитуры должно быть определяющим при обучении молодого дирижера: «Но ученик ленивый, или испытывающий дефицит времени, поддается соблазну поверхностного ознакомления с партитурой в расчете на то, что она постепенно выучится и созреет в классных занятиях с педагогом. Такая привычка, укореняясь, переносится затем и в репетиционную работу молодого дирижера. Партитуру он учит во время хоровых репетиций вместе с хором. Система тщательной домашней работы, кажущейся опытному музыканту столь очевидной и привычной, нуждается в серьезном обосновании на уровне ученика, сознание которого ищет и находит лазейки для оправдания своей лени и верхоглядства»³². Казачков не допускал своих учеников до подставки, пока те не изучили партитуру во всех деталях.

³⁰ Цвейг Ст. Артуро Тосканини // Искусство Артуро Тосканини. — С. 9–10.

³¹ Чесноков П. Г. Хор и управление им. — М.: Музгиз, 1940. — С. 137.

³² Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 105.

Ученик должен был «доказать свое право» на дирижирование. Доказательствами для Семёна Абрамовича служили: 1) доскональное знание партитуры; 2) полное владение ее звучностью, формой и стилем «на слух», «в голосе» и на фортепиано; 3) возникшее в результате знания партитуры и владения ею отношение к данной музыке, собственное слышание ее; становление определенного замысла, рельефно слышимое внутренним слухом и воображением.

В своих книгах Казачков выделял несколько этапов работы над партитурой. Этапы эти не имеют точно очерченных границ и переходят один в другой незаметно. Но каждый имеет свою специфику. Первый этап — первоначальное знакомство с произведением, когда возникает идея исполнения. Дирижер интуитивно улавливает общие контуры произведения — жанр, стиль, характер — и получает первое представление о произведении как о художественном целом. Так рождается эскиз замысла, «рабочая гипотеза» (выражение К. Н. Игумнова).

После этого начинается процесс скрупулезного изучения музыки. Стараюсь не терять из виду свежести и цельности первого впечатления, дирижер «раскладывает» произведение по частям, разделам, фразам, мотивам, ритмам, аккордам, сочетаниям голосов, исследуя все элементы, уясняя значение каждого и связь их между собой, все более и более уточняя форму и смысл целого. Нужно отметить, что Семён Абрамович в своих работах не давал конкретного плана анализа партитуры, поскольку полагал, что план анализа вырабатывается педагогом и учеником в связи с конкретным произведением. Например, нет необходимости анализировать каждый аккорд в произведении классического автора, где гармония ясно слышна и функционально определена, или в произведении полифонического склада. Но совершенно необходимо сделать подробный гармонический анализ в произведениях романтиков, русских композиторов, особенно Мусоргского, и так далее. При анализе музыкального произведения необходимо руководствоваться особенностями эпохи, стиля композитора и закономерностями исполняемого сочинения.

Следующий этап — соединение деталей в единое целое. Здесь ученик возвращается к первоначальному замыслу, идеи, которая его вдохновила, корректируя замысел на основе всех полученных знаний: «Постепенно, по мере того как становятся ясными все элементы, детали, части, их значение, внутренняя связь и смысл, — произведение начинает собираться в то звуковое целое, что уже грезилось в самом начале работы, но что сейчас получает реальные и точные формы. Так незаметно домашняя работа над партитурой приводит к целостному постижению, при котором музыка начинает звучать как живое создание»³³.

Кроме этих трех этапов работы над произведением, Казачков выделял три уровня изучения партитуры: 1) элементарный анализ, 2) фрагментарный анализ и 3) целостное восприятие-постижение.

Даже при первоначальном знакомстве с произведением, как правило, осуществляется беглый анализ нотного и литературного текстов. При *элементарном анализе* детально просматриваются все элементы музыкальной речи: мелодия, ритм, метр, лад, гармония, текст и тому подобное — все, на что обычно обращают внимание при анализе произведения.

Фрагментарный анализ подразумевает установление композиционных связей между всеми элементами сочинения. Связи эти образуют комплексы выразительных средств. Семён Абрамович выделяет пять комплексов выразительных средств, важных для дирижера-хоровика: темпометроритм, фразировку, кульминацию, строй, ансамбль. Все элементы музыкального языка должны, по его мнению, группироваться в соответствии с характером и стилем произведения. Например, исследуя фразировку произведения, необходимо учитывать особенности динамики, метра, штрихов, текста. Рассчитывая кульминацию нужно брать в расчет динамику, фразировку, структуру и тому подобное. Таким образом, в каждом в отдельности слиты воедино все пять средств выразительности.

³³ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 109.

Третий уровень — *целостное постижение произведения* — становится возможным только при тщательном элементарном и фрагментарном анализе. В таком случае дирижер может охватить сочинение мгновенно, как некий целостный образ. «Способность к целостному представлению — пишет Казачков, — не является свойством одних только гениев. Такой способностью обладает (с разной степенью точности и силы) каждый музыкант. Но проявляться она может лишь на основе скрупулезного и глубокого знания партитуры, постижения ее художественно-поэтического смысла»³⁴.

На всех трех этапах работы дирижер многократно проходит через все три уровня. Но на каждом этапе эти уровни используются по-разному, и преобладающим является какой-либо один из них. Кроме того, Казачков отмечал, что при любом анализе важным является так называемый «метод действительного анализа». И, ставя конкретные задачи, исходя из анализа, дирижер должен добиваться точности их выполнения как при игре на фортепиано, так и при пении, и в дирижировании. К примеру, рассчитав кульминацию, дирижер выбирает максимальную громкость исполнения и максимальную амплитуду взмаха, учитывая особенности того или иного жанра и стиля, а все остальные разделы выстраиваются соразмерно величине взмаха в кульминации. Или, если установлено, что в произведении сильна пульсация восьмыми, надлежит добиться того, чтобы и в игре, и в пении, и в жесте эта пульсация хорошо ощущалась. Ученик может не обладать красивым и сильным голосом, но он должен уметь показать хору так, чтобы было понятно, чего он хочет. Или, ученик может не обладать развитой техникой игры на фортепиано, но должен стремиться к тому, чтобы инструмент звучал подобно хору. Соединение теоретического анализа с исполнительским, по мнению Семёна Абрамовича, — важное и необходимое условие освоения партитуры в целом. Играю — как пою. Пою — как играю. Дирижирую — как играю и как пою. Таковы вкратце основные принципы работы Казачкова-педагога со студентами.

³⁴ Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — С. 228.

Ш. 4. Раскрытие методики С. А. Казачкова на примере анализа хора А. С. Аренского «Анчар»

Ш. 4. 1. Текстовая основа

Произведение «Анчар» А. Аренского³⁵ сочинено на текст одноименного стихотворения А. С. Пушкина. Оно повествует о ядовитом дереве. Приведем полный текст:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила
И зелень мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растопясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой прозрачною смолою.

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный.

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,
С его ветвей, уж ядовит,
Стекает дождь в песок горячий.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

³⁵ Нотный текст см. в Приложении б.

Принес он смертную смолу
 Да ветвь с увядшими листьями,
 И пот по бледному челу
 Струился хладными ручьями;

Принес — и ослабел и лег
 Под сводом шалаша на лыки,
 И умер бедный раб у ног
 Непобедимого владыки.

А царь тем ядом напичкал
 Свои послушливые стрелы
 И с ними гибель разослал
 К соседям в чуждые пределы.

Стихотворение состоит из 9 строф. Первые пять носят повествовательный характер, в них говорится о древе яда. В последних четырех строфах происходит действие («Но человека человек послал к анчару...»). Стихотворение развивается по принципу нарастания напряжения от начала к концу. Кульминация всего стихотворения приходится на девятую строфу («А царь тем ядом напичкал...») — итог, смысловую концентрацию всего произошедшего.

Стихотворение написано в двухсложном размере — четырехстопном ямбе:

В пустыне чахлой и скупой,

— / — / — / — /

На почве, зноем раскаленной,

— / — / — / — / —

Анчар, как грозный часовой,

— / — / — / — /

Стоит — один во всей вселенной.

— / — / — / — / —

При этом поэтический ритм, определяемый сочетанием метра стопы с количеством слогов в слове и его ударением, будет таким:

В пустыне чахлой и скупой,

— / — / — — — /

На почве, зноем раскаленной,

— / — / — — — / —

Аренский использует стихотворение почти целиком, выпуская лишь третью и пятую строфы. Видимо, они не несут в себе большой смысловой нагрузки и позволяют сократить стихотворение, не умаляя основную сюжетную линию.

III. 4. 2. Соотношение текста и музыки

Четырехстопный ямб стихотворения Аренский укладывает в четырехдольный метр (размер 4/4). Поэтому не возникает кардинальных несовпадений сильных долей и ударений слов. Однако и здесь есть свои особенности.

Напомним, что поэтический ритм стиха следующий:

— / — / — — — /

— / — / — — — / —

Аренский подчиняет музыкальный ритм стихотворному, но фразировку выстраивает особым образом: смещается акцент с сильной доли на относительно сильную (самым ударным словом в строке становится слово «чахлой»). Таким образом, музыкальный ритм стиха получается следующий:

В пустыне чахлой и скупой,

— — — / — — — —

На почве, зноем раскаленной,

— — — / — — — — —

Если учитывать отмеченные особенности, получается, что музыкальная фразировка идет вслед за осмысленным и выразительным произнесением текста:

14.

Аренский А. С. Анчар

Andante con moto

В пу- сты- не чах- лой и ску- пой, на поч- ве, зно- ем рас- ка-

Помимо метрических и ритмических закономерностей необходимо учитывать и размер стиха. В данном случае — четырехстопный ямб. Однако первое слово — «пустыне» — имеет трехдольное амфибрахическое строение, где второй слог — ударный. В связи с этим возникают сложности во фразировке. «В хоре Аренского “Анчар” (стихи Пушкина) — отмечает Казачков, — фразировка должна учитывать особенности стиха и музыки следующим образом. В начальных фразах восьмая на слоге «не» в слове «пустыне» должна быть исполнена как слабое амфибрахическое окончание, несмотря на то, что она по размеру стиха является ямбической и стремится к следующему слогу «ча». Если пойти за этим устремлением (во многих редакциях при этом еще поставлено <), то прозвучит: «В пусты — неча» и «на почвезно», что нарушит естественную декламацию слова и смажет выразительную внезапность акцента на словах «чахлой» и «зноем». Слова «в пустыне» и «на почве», спетые *senza cresc.*, с ослаблением последнего слога и еле заметной артикуляционной цезурой перед следующим словом — сделают декламационный характер этих двух фраз более точным по смыслу и стилю»³⁶.

³⁶ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 95.

III. 4. 3. Текст-музыкальная драматургия произведения

По характеру содержания «Анчар» Аренского, как и стихотворение Пушкина, является эпико-драматическим произведением. Однако форма сочинения Аренского выстроена несколько иначе, чем в стихотворении Пушкина. Первые пять строф (без третьей и пятой строфы) написаны, как и у Пушкина, в эпическом, повествовательном характере. Это — первая часть произведения, экспозиция образа. В шестой строфе начинается драматическое действие («но человека человек послал к анчару»). Это — вторая часть, разработка. Как видим, стадии развития стихотворения и музыки совпадают. Так происходит до седьмой строфы включительно. Напомним, что у Пушкина стихотворение выстраивается по принципу нарастания напряжения от начала к концу, и кульминационной смысловой точкой является последняя строфа («А царь тем ядом напитал...»). Аренский смещает кульминацию на середину предпоследней строфы («И умер бедный раб у ног»). Данная кульминация является логическим завершением второй части. Далее следует ясно воспринимаемая реприза.

Таким образом, произведение обретает четкую трехчастную структуру. Но вследствие переосмысления кульминации, реприза несет в себе особую нагрузку: в ней повествовательный по характеру музыкальный материал накладывается на драматическое действие стихотворения. Происходит смешение жанров — эпического в музыке и драматического в слове. За счет этого реприза приобретает характер свершившегося действия, которое неизменно должно было произойти.

Все вышесказанное суммируем в таблице:

текст	характер текста	характер музыки
(1) В пустыне чахлой и скупой, На почве, зноем раскаленной, Анчар, как грозный часовой, Стоит — один во всей вселенной		эпический характер, экспозиция образа

<p>(2) Природа жаждущих степей Его в день гнева породила И зелень мертвую ветвей И корни ядом напоила.</p>	эпический характер	
<p>(3) Яд каплет сквозь его кору, К полудню растопясь от зною, И застывает ввечеру Густой прозрачною смолою.</p>		строфа не используется Аренским
<p>(4) К нему и птица не летит, И тигр нейдет: лишь вихорь черный На древо смерти набежит — И мчится прочь, уже тлетворный.</p>	эпический характер	эпический характер
<p>(5) И если туча оросит, Блуждая, лист его дремучий, С его ветвей, уж ядовит, Стекает дождь в песок горячий.</p>		строфа не используется
<p>(6) Но человека человек Послал к анчару властным взглядом, И тот послушно в путь потек И к утру возвратился с ядом.</p>	драматический характер, начало действия	драматический характер, разработка, первый раздел —
<p>(7) Принес он смертную смолу Да ветвь с увядшими листьями, И пот по бледному челу Струился хладными ручьями;</p>	драматический характер, дей- ствие	подготовка кульминации
<p>(8) Принес — и ослабел и лег Под сводом шалаша на лыки,</p>	драматический ха- рактер	
<p>(продолжение строфы 8) И умер бедный раб у ног Непобедимого владыки.</p>		второй раздел раз- работки — кульминация; высшая точка дра- матизма
<p>(9) А царь тем ядом напитал Свои послушливые стрелы И с ними гибель разослал К соседям в чуждые пределы.</p>	драматический ха- рактер, кульмина- ционная точка, со- средоточение глав- ной мысли	реприза, эпический харак- тер

Ш. 4. 4. Музыкальный язык

Аренский — представитель романтического направления в русской музыке. Романтический стиль во многом определяет музыкальный язык данного произведения. Отметим общие черты, характерные для романтической музыки: волнообразная динамика широкого диапазона (в данном случае от *pp* до *ff*) с использованием разнообразных акцентов, яркие и сильные контрасты, развитая штриховая техника, особое внимание к звуковому тембру, краскам, использование колористических возможностей, широкое использование хроматики. Каким же образом признаки романтического стиля сочетаются с жанровыми и драматургическими особенностями данного произведения?

Первая часть носит эпический, повествовательный характер. Вместе с тем, Аренский, следуя тексту, рисует яркую образную картину: начало его «Анчара» насыщено яркими, выразительными акцентами, выпуклой фразировкой:

15.

Аренский А. С. Анчар

Andante con moto

С. В пу- сты- не чах- лой и ску- пой, на поч- ве, зно- ем рас- ка-

А. В пу- сты- не чах- лой и ску- пой, на поч- ве, зно- ем рас- ка-

Т. В пу- сты- не чах- лой и ску- пой, на поч- ве, зно- ем рас- ка-

Б. В пу- сты- не чах- лой и ску- пой, на поч- ве, зно- ем рас- ка-

Кроме того, часто используются динамические контрасты, быстрые «взлеты» и «падения»:

16.

Аренский А. С. Анчар

е-го в день гне-ва по-ро-ди-ла и зе-лень мерт-ву-ю вет-пей е-го в день гне-ва по-ро-ди-ла и зе-лень мерт-ву-ю вет-жвг-душних стелей е-го в день гне-ва по-ро-ди-ла

Динамика и штрихи — одно из главных средств выразительности в данном произведении. Гармония насыщена хроматикой, часто используется альтерированная субдоминанта, отклонение в тональность третьей ступени, что создает ощущение переменного лада, в целом характерного для русской музыки. Большое количество хроматизмов и уменьшенных септаккордов — также важная деталь данного сочинения. Все это придает повествованию напряженность, требуя ее разрядки. Слушатель постоянно находится в ожидание того, что что-то должно произойти.

Вторая часть — начало драматического действия. В музыке это выражается, прежде всего, сменой темпа (*rosso più vivo*) и сопоставлением тональности. А также фактурным контрастом: вторая часть открывается небольшим фугато.

17.

Аренский А. С. Анчар

Rosso più vivo

Но че-ло-ве-ка че-ло-век по-слав кан-Но че-ло-ве-ка че-ло-век по-слав кан-чу-Но че-ло-ве-ка че-ло-век по-слав кан-чу-ру власт-ным взгля-Но че-ло-ве-ка че-ло-век по-слав кан-чу-ру, по-

Часть делится на два раздела. Первый — подход к кульминации. Второй — сама кульминация. Подготовка кульминации является очень важным драматургическим разделом. «Подход к кульминации, — пишет Казачков, — может быть длительным на протяжении большого раздела произведения (Римский-Корсаков — «Татарский полон») и коротким (Чайковский — «Не кукушечка во сыром бору»). Он часто осуществляется путем постепенного нарастания звучности (Равель — «Рондо»), но можно, наоборот, усилить напряжение перед кульминацией посредством *diminuendo* (Шостакович — «Девятое января» из «Десяти поэм...», Свиридов — «Табун»)»³⁷. В данном случае Аренский использует последний вариант. Динамика снижается до *pp* на словах: «Принес — и ослабел и лег...». В кульминации меняется темп (*Adagio*), хоровая фактура строится по типу: аккорд — слог, достигается максимальная динамика произведения (*ff*).

18.

Аренский А. С. Анчар

Музыкальный фрагмент из оперы «Анчар» А. С. Аренского. Музыкальная запись включает четыре стана: вокальный стан, стана фортепиано и два нижних стана. Текст песни: «- бел, и лег под сво-дом ша-ла-ша на лы-ки, и у-мер бед-ный раб у ног». Музыкальная запись включает динамические обозначения, такие как *ff* и *pp*.

Музыкальный фрагмент из оперы «Анчар» А. С. Аренского. Музыкальная запись включает четыре стана: вокальный стан, стана фортепиано и два нижних стана. Текст песни: «не- по- бе- ди- мо- го вла- ды- ки. А царь тем я- дом на- пи-». Музыкальная запись включает динамические обозначения, такие как *p*, и указание на изменение темпа «Tempo I».

³⁷ Там же. — С. 200.

Третья часть — сокращенная реприза. Как уже говорилось, музыкальный материал почти не меняется. Лишь склад изложения трансформируется, добавляется подголосочность. Динамика строгая и аскетичная. На протяжении всей третьей части есть только один динамический взлет («И с ними гибель разослал»). После этого следует *diminuendo*, и в конце звучность сходит «на нет»:

19.

Аренский А. С. Анчар

The image shows a musical score for the piece 'Anchar' by Alexander Aronovitch. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Russian: '-лы, и с ни ми ги-бель ра-зо-слал к со-се-дам, в чуж-ды-е пре-де-лы.' The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a lower vocal line with lyrics: '-лы, к со-се-дам, в чуж-ды-е пре-де-лы.' The score includes dynamic markings such as *pp* and *pp unis. rit.*, and various musical notations like slurs and accents.

Таким образом, драматургические задачи стихотворения решаются Аренским в полном соответствии с эстетическими идеалами его времени. «Анчар» Аренского — яркая, выразительная картина. Слушатель рельефно представляет себе все происходящее, видит образы ядовитого дерева, бесправного раба, своенравного царя и так далее. Подобное «картинное» представление в целом характерно для композиторов-романтиков. Сочинение наполнено эмоциональностью, сильными и глубокими чувствами.

III. 4. 5. Задачи дирижера-хормейстера

Все элементы музыкального языка произведения должны найти отражение в жестах дирижера и в его работе с хором. Рассмотрим некоторые из них.

Ранее мы определили стиль данного сочинения как романтический. Это предполагает, согласно Семёну Абрамовичу, использование дирижером «романтической техники дирижирования». Напомним ее основные черты: цельноногбкая, свободная рука от плеча, но со свободной кистью.

Как утверждал Казачков, дирижерская техника не всегда используется в чистом виде. Поэтому в первом разделе, для лучшего выполнения акцентов, необходима фиксация всей руки в момент задержки дыхания — перед акцентом (элемент современной техники). Во второй части, в разделе фугато, задействуются составляющие классической техники — свободная, активная кисть, точные показы вступлений. Вместе с тем, для каждой фразы, для каждой интонации нужно искать жест, наиболее полно отражающий содержание, необходимо постоянно помнить о связи жеста с пением и игрой.

Огромное значение для дирижера имеет понимание формы и драматургии произведения. Важным моментом в овладении формой является правильный расчет кульминации, для чего необходимо найти максимальную амплитуду жеста в кульминации, и все остальные динамические «всплески» (а их в данном сочинении немало) выстроить соразмерно кульминации. Например, надлежит добиться и в жесте, и в звучании хора, чтобы кульминация третьей части («И с ними гибель разослал...») не перекрывала кульминацию основную. Вообще, значение кульминации в любом сочинении чрезвычайно велико: «Кульминация является главным узлом и вершиной развития музыкальных событий в произведении. Кульминация — сгусток музыкально-поэтической идеи, ее ядро, к которому стягиваются все выразительные средства музыки»³⁸. Правильно найденная и рассчитанная кульминация является залогом того, что произведение прозвучит собранным по форме, цельным. Во многом именно от кульминации зависит успехи или неуспех произведения.

При работе с хором основная задача хормейстера в данном произведении — донести гениальный текст Пушкина до слушателя. Добиться естественной, выразительной декламации нелегко, и сопряжено это с рядом особенностей поэтического текста и музыкальной фразировки. Некоторые из них были рассмотрены в предыдущих разделах.

Кроме того, сложность произнесения текста часто обусловлена хоровой фактурой: «Самая лучшая чеканная дикция не способна донести поэтическое

³⁸ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 78.

слово до слушателя, если все партии хора одновременно по вертикали произносят разные слова»³⁹. В первом разделе таких сложностей практически не возникает, так как он написан в гомофонно-гармоническом складе. Сложности появляются во втором разделе. И обусловлены они появлением полифонии. Однако этот «недостаток» является одновременно и сильным средством выразительности: хоровые партии, как будто перебивая друг друга, пытаются рассказать о происходящих событиях. Отсюда напряжение раздела, необходимое для подготовки кульминации. В самой же кульминации происходит единение голосов в произнесении слова. Каждый слог в хоровых партиях соответствует аккорду. Это и придает большую выразительность кульминации. Но встречаются и такие моменты, когда текст действительно трудно распознать. Например, — такт 62 в репризе, где одна часть хора поет слово «гибель», а другая — «с ними». Как результат — выпадают оба слова. Существует несколько средств для преодоления подобных трудностей: 1) выделение нужного текста с помощью динамики, утрированного произнесения согласных звуков (и тому подобное) и одновременное затушевание, нивелировка «побочных» слов; 2) редактирование авторской подтекстовки там, где это не вступает в противоречие с более важными элементами композиции.

Стиль данного сочинения влияет не только на технику дирижирования, но и на взаимоотношения дирижера с хором. Огромное внимание следует уделить работе над звуком, поиску богатого и разнообразного звучания, поскольку «тон» и «тембр» являются определяющими средствами выразительности в романтической музыке. «Анчар» — произведение, где можно найти огромное количество красок и оттенков голоса. Поиск их — это возможность постоянного обновления исполнительской интерпретации.

Кроме того, нужно отметить, что звучание хора, впрочем как и жест дирижера, должны отображать все особенности музыкального языка, «работать» на идею выразительности. Например, все хроматизмы надлежит интонировать остро и напряженно, ибо они являются важным элементом в рас-

³⁹ Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог. — С. 219.

крытии образа. Хор должен владеть широким динамическим диапазоном (от *pp* до *ff*), уметь филировать звук, а также обладать мягкой и твердой атакой (твердая атака особенно важна при исполнении акцентов). Наконец, фразировка хора должна быть гибкой.

Важно также помнить, что все выше сказанное — лишь общее направление в работе дирижера-хормейстера и не отменяет необходимости трудиться над каждой фразой, каждым мотивом для достижения наилучшего результата.

III. 4. 6. Некоторые аспекты интерпретации

«Анчар», повторим еще раз, — произведение романтическое, предполагающее большую вариабельность интерпретаций, нежели сочинения классического и современного репертуара. Причин тому несколько. Одна из них — использование в романтической музыке *rubato*: гибкое использование агогики, небольшие темповые подвижки способны наполнить произведение особенным «дыханием». Главное здесь — всегда соблюдать меру, и после любых темповых изменений возвращаться к основному темпу. Этот момент особенно важен для сочинения Аренского. Необходимо сочетать эмоциональность и глубину чувств, сохраняя при этом «аскетичную поступь» музыки.

Другая причина — широкая градация динамических нюансов. В романтической музыке существует огромное количество оттенков *p* и *f*. Кроме того, звучание *p* в одном произведении будет отличаться от *p* в другом. Меру этих нюансов всегда определяет дирижер. Потому и сила звучания в кульминации «Анчара», и последние такты в нюансе *pp* у каждого хора будут звучать по-разному.

Причина третья — звук. Богатство тембровой палитры, поиск нужных оттенков, интонации произнесения слова — область сильных средств выразительности, что может сделать исполнения живым, завораживающим, интересным, притягательным. Умелое пользование динамикой, звуком, темпом позволяет добиться «подвижности» исполнения, каждый раз находить что-то

новое не только во время репетиции, но даже на концерте. «Исполнительский замысел (в романтической технике), — считает Казачков, — имеет тенденцию развиваться от концерта к концерту, иногда импровизируется на сцене»⁴⁰.

Казачков очень любил и ценил «Анчар» Аренского, относил его к золотому фонду русской хоровой музыки. Последний раз он дирижировал им на отчетном концерте хора консерватории 2 апреля 1982 года. Программа концерта была составлена из произведений на стихи Пушкина, звучали сочинения Свиридова, Танеева, Глинки, Чайковского:

20.

Программа концерта

<p>Г. Свиридов — Пять хоров из «Пушкинского венка» Зимнее утро Мери «Зорю бьют» К Наташе «Восстань, боязливый»</p> <p>М. Глинка — «Лель таинственный» из оп. «Руслан и Людмила»</p> <p>Вик. Калинин — Элегия</p> <p>А. Аренский — Анчар</p> <p>С. Танеев — Адели</p> <p>П. Чайковский — Финальная картина из оп. «Пиковая дама» (в игорном доме)</p> <p>Соллисты: артисты ТГТОиБ Х. Ижболдин и Э. Трескин студенты дирижерско-хорового факультета Ф. Гайнуллина, Е. Панькина, Н. Савельева, В. Макаров, В. Чураев, М. Яхьяев.</p> <p>Концертмейстер О. А. Бренинг.</p> <p>Программа исполняется без перерыва.</p>	<p>Министерство культуры РСФСР КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ</p> <p>Актовый зал</p> <p>Пятница 2 апреля 1982 г.</p> <p>Среда 7 апреля 1982 г.</p> <p>В фонд мира Х О Р студентов консерватории</p> <p>Художественный руководитель профессор, засл. деятель искусств РСФСР и ТАССР С. А. КАЗАЧКОВ</p> <p>ПРОГРАММА КОНЦЕРТА</p> <p>Начало в 19 часов Окончание в 20 ч. 30 минут</p>
--	--

Вот, что вспоминает об исполнении «Анчара» бывшая студентка Семёна Абрамовича, ныне главный хормейстер Татарского академического театра оперы и балета, Л. А. Дразнина: «То была пушкинская программа. Он собрал произведения на стихи Пушкина. Во-первых, сама по себе подборка была весьма яркой. Вообще, Семён Абрамович всегда очень интересно компоновал программу. В ее основе лежала какая-нибудь идея, которой он следовал.

⁴⁰ Казачков С. А. От урока к концерту. — С. 131.

В данном случае это стихи Пушкина. Я бы сказала, что «Анчар» был одним из самых запоминающихся, знаковых произведений в трактовке Семёна Абрамовича — по проникновению в смысл стихотворения. Помню, он менял кульминацию: у Аренского *ff* на протяжении всей кульминации, а он начинал с *pp* и постепенно доходил до *ff*. Это производило ошеломляющий эффект»⁴¹. Здесь необходимо отметить, что Казачков почти никогда не менял авторский (нотный) текст. Он делал это в исключительных случаях и всегда умел эти отступления аргументировать. Нужно также сказать, что впервые такую же редакцию авторского текста Аренского с изменением динамики в кульминации сделал Н. М. Данилин. Нет сведений о том, знал ли об этом Казачков. Скорее всего, он пришел к этому самостоятельно, после тщательного исследования партитуры. Ведь залог хорошего и интересного исполнения — попытка самих исполнителей пройти тем же путем, что и композитор. Семён Абрамович любил говорить: «Чтобы проникнуть в смысл творения, нужно этот смысл как бы заново сотворить (вслед за автором)»⁴². В таком случае, у слушателя рождается ощущение «со-творения» хором музыки непосредственно во время исполнения.

В заключение хотелось бы также привести слова Семёна Абрамовича: «Служение Произведению есть долг и личная духовная потребность музыканта-исполнителя. Выражая произведение через себя, дирижер тем самым выражает себя через произведение, даже не задаваясь этой целью <...> Каждый талантливый, честный и образованный музыкант сочетает в исполнении как общее, типичное и объективное неизменное, что составляет лицо данной музыки и позволяет узнавать ее во всех исполнениях, так и неуловимое, меняющееся от исполнения к исполнению выражение этого лица. Стремление как можно совершеннее исполнить то, что написано в нотах, естественно приводит музыканта-художника к наиболее точной передаче духа произведения»⁴³.

⁴¹ Интервью с Л. А. Дразниной // Материалы архива Е. М. Беляевой см. в Приложении 3.

⁴² Казачков С. А. Дирижер хора — артист и педагог — С. 19.

⁴³ Там же. — С. 46–47.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Семён Абрамович Казачков по праву занимает почетное место в ряду прославленных отечественных дирижеров хора. Обзор его жизни и творчества позволяет говорить о значимости этой фигуры для современного хорового искусства. Собранные в работе воспоминания — не только учеников и последователей, но и выдающихся хоровых дирижеров его времени — говорят о масштабе исполнительского и педагогического дарования этого «корифея русской хоровой школы».

Обобщение опыта С. А. Казачкова в хормейстерской, педагогической и научной сферах раскрывают разносторонность и многоплановость дирижерской профессии. Воспитывая свой коллектив как учебно-концертный, С. А. Казачков добивался осознанного подхода к исполнению и осмысленному интонированию музыки: каждый участник коллектива должен понимать, для чего используется тот или иной прием в дирижировании или хоровом пении и каким образом он связан с общей художественной задачей произведения. Взаимосвязанность и взаимозависимость трех основных направлений школы — дирижерской техники, вокальной работы с хором и теоретического анализа произведения — позволили Семёну Абрамовичу сделать выводы об *универсальной* природе исполнительской техники.

Анализ собранных в приложении программ концертов С. А. Казачкова с хором студентов консерватории разных лет показал важность и актуальность процесса подбора концертного репертуара в условиях работы с учебным коллективом. В этом плане программы отчетных концертов его коллектива могут служить примером для молодых поколений дирижеров. Учитывая все особенности учебного хора (укомплектованность хоровых партий, наличие учебного плана, необходимость освоить основные жанры и стили музыки и многое другое), С. А. Казачков формировал программы таким образом, чтобы каждая обладала художественной ценностью: несла в себе определенную идею — интонационную, смысловую или программную; происходил отбор только самых характерных, «совершенных» произведений.

Неоценим и вклад С. А. Казачкова в развитие татарской музыки в целом. Анализ записей исполняемых хором студентов Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова произведений татарских композиторов позволяет это утверждать с полным основанием. Татарская вокальная музыка, развивавшаяся под влиянием ислама, на протяжении многих веков имела в своей основе монодийный тип мышления и существовала лишь в виде сольного пения. Коллективное исполнительство, а, следовательно, и многоголосие, бытовало только среди сельской части населения. Лишь в 20-е — 30-е годы XX века появились первые обработки народных татарских песен. Но отсутствие профессиональных хоровых коллективов высокого уровня не давало возможности для плодотворного развития хоровой музыки Татарстана: доминирующими оставались одноголосные вокальные жанры.

С момента начала работы С. А. Казачкова в Казани хор студентов стал, по сути, единственным коллективом, который мог исполнять сложные сочинения современных композиторов Татарстана. Активное сотрудничество Казачкова с этими композиторами послужило отправной точкой для создания интереснейших произведений, а вершиной развития такого сотрудничества явилось появление нового жанра в татарской хоровой музыке — хорового концерта. Свое сочинение «Мунаджаты», для хора *a cappella* в семи частях, Ш. Шарифуллин написал специально для хора Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова. Семён Абрамович исполнял музыку татарских композиторов не только в Казани, но и за ее пределами, ведя, таким образом, просветительскую работу, расширяя и укрепляя позиции татарской хоровой музыки в масштабах страны.

Велико значение и педагогической деятельности С. А. Казачкова. Обобщение и теоретическое осмысление его научного и педагогического наследия позволило выделить основные положения методики обучения дирижированию и работы с хором.

С. А. Казачков, как уже говорилось, выделял три основных типа техники — «классический», «романтический» и «экспрессионистический». Для каж-

дого из них были сформулированы свои приемы дирижирования и вокального исполнения. При этом, основными качествами, которыми должна обладать техника современного дирижера, являются *общепонятность* и *общезначимость* дирижерских жестов; *реальность* показа, *индивидуальность* личности и *универсальность* исполнительской манеры.

Дирижер также разработал собственную систему позиций (уровней) и планов дирижерского жеста. Были выделены: 1) три *позиции* — нижняя (на уровне тазового пояса), средняя (на уровне груди) и верхняя (на уровне плечевого пояса); 2) три *диапозона* жеста — узкий, средний и широкий; 3) три *плана* — первый, второй и третий. Кроме того, С. А. Казачковым было подробно рассмотрены составляющие дирижерского взмаха, в результате чего он установил четыре части взмаха: дыхание — замах руки вверх; стремление — движение руки вниз (во время этого движения рука стремится к воображаемой плоскости); точка — момент взятия звука (рука ударяет по воображаемой плоскости, вызывая начало звучания); отдача — движение руки вверх после точки.

Тот факт, что каждая доля такта должна быть подготовлена дыханием и содержать в себе стремление, точку и отдачу, обосновал формирование тактового цикла, в котором «отдача» первой доли выполняет также функцию «дыхания», переходящего в «стремление» ко второй доле; и так с каждой последующей долей такта. Это позволяет говорить об *упреждении* в дирижерском взмахе, дающем возможность реального управления звучанием.

Работая над хоровой звучностью, Казачков выделял три основных направления: 1) вокальное развитие хора; 2) работу над хоровым строем и 3) совершенствование хорового ансамбля. Для вокального развития хора была разработана целая система вокальных упражнений, на которых отрабатывались необходимые для последующей работы технические приемы. Всего имелось шесть типов вокальных упражнений — на выдержанном звуке, гаммообразные, арпеджиообразные, на разные скачки, вокализы (этюды) и фрагменты из произведений. Отработку какого-либо технического приема

следовало начинать с более простых упражнений и, добившись результата, переходить к более сложным. Глубинная разработка этих и других вопросов техники дирижирования и вокальной работы подтверждают значимость научной и педагогической деятельности С. А. Казачкова для развития отечественного хороведения. Открытия и обобщения, сделанные им в этих областях, могут быть использованы при обучении молодых хормейстеров, а ознакомление с основными принципами его творческого метода по праву может занять место в обучающем курсе хороведения.

При анализе сочинения А. С. Аренского «Анчар», сделанном автором диссертации согласно методике С. А. Казачкова, были сформулированы хормейстерские и дирижерские задачи. Для их реализации предлагается использовать основные приемы техники дирижирования, предложенные С. А. Казачковым.

Романтический стиль произведения определил соответствующий тип техники дирижирования, который характеризуется цельногибкой, свободной рукой от плеча, но со свободной кистью. При этом в первом разделе, для лучшего выполнения акцентов, необходима фиксация всей руки в момент задержки дыхания — перед акцентом (элемент современной техники), а во второй части, в разделе фугато, задействуются составляющие классической техники — свободная, активная кисть, точные показы вступлений.

Большое внимание следует уделить работе над звуком, поиску богатого и разнообразного звучания, поскольку «тон» и «тембр» являются определяющими средствами выразительности в романтической музыке. «Анчар» — произведение, где можно найти огромное количество красок и оттенков голоса. Поиск их — возможность постоянного обновления исполнительской интерпретации.

Для решения проблемы распознавания слушателями текста в некоторых разделах произведения (когда у каждой хоровой партии звучит свой текст) предлагается несколько путей: выделение нужного текста с помощью динамики, утрированного произнесения согласных звуков (и тому подобное) и

одновременное затушевывание, нивелировка «побочных» слов; редактирование авторской подтекстовки там, где это не вступает в противоречие с более важными элементами композиции. Так как «романтический» тип техники предполагает большую вариабельность интерпретаций, нежели «классический» и «экспрессионистический», при исполнении произведения предполагается использование приема *rubato* и широкая градация динамических оттенков. Проведенный теоретический анализ произведения и сделанные на его основе практические указания доказывают жизнеспособность и реальность применения методики Казачкова на практике.

Семён Абрамович сыграл важную роль в становлении и развитии кафедры хорового дирижирования Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. Им были заложены прочные традиции воспитания хоровых дирижеров, которые живы и по сей день, а его творческая деятельность имела большое значение не только для студентов и педагогов, но и для всей общественности Казани.

В настоящее время на кафедре работают «дети» и «внуки» Казачкова — ученики и ученики его учеников. Все они воспитаны в единой системе и являются творческими приемниками Семёна Абрамовича. Кроме того, выпускники Казанской консерватории работают во многих средних и высших учебных заведениях России и ближнего зарубежья. Среди них: кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры — И. И. Гулеско; преподаватель Таганрогского государственного педагогического университета культуры и искусства — Л. Н. Беседина; заведующая кафедрой хорового дирижирования Ульяновского музыкального училища — Г. С. Уварова; заведующий кафедрой музыкального искусства Томского государственного университета — В. В. Сотников и многие другие.

Данная диссертационная работа является первым и единственным до настоящего времени целостным исследованием жизни и творчества этого замечательного хорового деятеля. Главным итогом диссертации стало доказа-

тельство неоспоримой практической ценности и теоретической значимости методов воспитания хоровых дирижеров, разработанной Семёном Абрамовичем Казачковым.

Литература

1. *Андреева Л. М., Бондарь М. А.* В классе Н. М. Данилина // Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 124–147.
2. *Андреева Л. М., Бондарь М. А., Локтев В., Птица К.* Искусство хорового пения. — М.: Музгиз, 1963. — 145 с.
3. *Аренский А. С.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. — М.: Юргенсон, 1914. — 116 с.
4. *Артуро Тосканини* // Исполнительское искусство зарубежных стран; Вып. 6. — М.: Музыка, 1971. — 308 с.
5. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, ²1971. — 376 с.
6. *Асафьев Б. В.* О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980. — 215 с.
7. *Аспелунд Д. Л.* Развитие певца и его голоса. — М.: Музгиз, 1952. — 192 с.
8. *Беседина Л. Н.* Подвиг вознесения над обыденным («Казанский феномен» в контексте проблем современной дирижерско-хоровой школы) // Хоровое искусство в XXI веке: Тенденции и перспективы // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2011. — С. 25–30.
9. *Браудо И. А.* Артикуляция. — Л.: Музгиз, 1961. — 196 с.
10. *Вагнер Р.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. — М.: Музыка, 1975. — С. 133–147.
11. *Вальдано В.* Я пел с Тосканини. — Л. Музыка, 1977. — 143 с.
12. *Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М.: Музгиз, 1962. — С. 3–118.

13. *Василенко С. Н.* Искусство дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. — М.: Музыка, 1975. — С. 203–208.
14. *Вейнгартнер Ф.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. — М.: Музыка, 1975. — С. 165–182.
15. *Виноградов К.* Работа над дикцией в хоре.— М.: Музыка, 1967. — 100 с.
16. *Вуд Генри.* О дирижировании. — М.: Музгиз, 1958. — 102 с.
17. *Галиева С.* Александр Ключарёв как фольклорист / Музыка и современность (Актуальные вопросы татарской музыки). — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1980. — С. 144–159.
18. *Гаркунов Е. Н.* Дирижерский жест и способы исполнения звуков (щтрихи в хоровом пении) // Е. Гаркунов // Сб. науч. тр. — М.: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1982. — С. 110–136.
19. *Гиришман Я. М.* Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. — М.: Сов. композитор, 1960. — 176 с.
20. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. — М.: Музыка, 1975. — 631 с.
21. *Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. — М.: Музгиз, 1948. — 104 с.
22. *Дмитриев Л. Б.* Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 675 с.
23. *Дулат-Алеев В. Р.* Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1999. — 244 с.
24. *Егоров А. А.* Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. — Л.; М.: Госмузиздат, 1951. — 186 с.
25. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика.— М.: Владос, 2003. — 271 с.

26. Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: Сб. науч. трудов // Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1993. — 242 с.
27. *Ильин В.* Очерки истории русской хоровой культуры.— М.: Сов. композитор, 1985. — 229 с.
28. Интервью с Азарх Е. З. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
29. Интервью с Булдаковой А. В. / беседа автора. — Казань, июнь 2011.
30. Интервью с Дразниной Л. А. / беседа автора. — Казань, январь 2009.
31. Интервью с Заппаровой А. И. / беседа автора. — Казань, ноябрь 2010.
32. Интервью с Казачковым С. А. (Автобиография) / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
33. Интервью с Коганом А. Г. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
34. Интервью с Козловским О. П. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
35. Интервью с Леманом А. С. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
36. Интервью с Лукьяновым В. Г. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
37. Интервью с Лукьяновым В. Г. / беседа автора. — Казань, январь 2009.
38. Интервью с Лукьяновым В. Г. / беседа автора. — Казань, ноябрь 2010.
39. Интервью с Лукьяновым В. Г. / беседа автора. — Казань, декабрь 2013.
40. Интервью с Макаровым В. К. / беседа автора. — Казань, январь 2009.
41. Интервью с Мусиным И. А. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
42. Интервью с Романовским Н. В. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
43. Интервью с Соколовым В. Г. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.

44. Интервью с Чернушенко В. А. / беседа Беляевой Е. М. (архив Беляевой Е. М.) — Казань: рукопись, 1989.
45. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания, биографические материалы / Ред. Л. Тарасов. — Л.: Музыка, 1974. — 272 с.
46. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. — М.: Сов. композитор, 1981. — 190 с.
47. *Исхакова-Вамба Р. А.* Народные песни казанских татар крестьянской и городской традиции. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1976. — 128 с.
48. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни советского периода. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2002. — 128 с.
49. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарское народное музыкальное творчество. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1997. — 264 с.
50. *Казачков С. А.* Два стиля, две традиции // Сов. музыка. — 1971. — № 9. — 83 с.
51. *Казачков С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. — М.: Музыка, 1967. — 110 с.
52. *Казачков С. А.* Дирижер хора — артист и педагог. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1998. — 308 с.
53. *Казачков, С. А.* О вокально-хоровой фразировке: Беседы в форме рондо. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2001. — 48 с.
54. *Казачков С. А.* О дирижерско-хоровой педагогике // Музыкальное исполнительство. — Вып. 6. — 1970. — С. 120–144.
55. *Казачков С. А.* О некоторых вопросах репетиционной работы с хором // Вопросы музыкального исполнительства: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1955. — 15 с.
56. *Казачков С. А.* От урока к концерту. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. — 343 с.
57. *Казачков С. А.* Расскажу о времени и о себе. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2004. — 62 с.

58. *Квитка К. В.* Ангемитонные примитивы и теория П. Сокальского // Избранные труды в 2-х т. — Т. 1. — М.: Сов. композитор, 1971. — С. 286–311.
59. *Квитка К. В.* Пентатоника у славянских народов // Избранные труды в 2-х т. — Т. 1. — М.: Сов. композитор, 1971. — С. 279–285.
60. *Коган Г. М.* Работа пианиста. — М.: Музгиз, 1963. — 200 с.
61. *Коган Г. М.* Ферруччо Бузони. — М.: Музыка, 1964. — 191 с.
62. *Козлов И. А.* Пятизвучные гаммы в татарской и башкирской музыке и их музыкально-теоретический анализ // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. — Казань: Казан. ун-т, 1928. — Т. 34. — Вып. 1. — С. 160–178.
63. *Коловский О. П.* Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. — Вып. 1. — Л.: Музыка, 1967. — С. 29–42.
64. Композиторы и музыковеды советского Татарстана / Ред.-сост. М. Нигмедзянов. — Казань: Татарское книжное издательство, 1986. — С. 205.
65. *Кондратьев М. Г.* О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. — 1999. — № 4. — С. 37–46.
66. *Корыхалова Н. П.* Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство: Сб. статей. — Вып. 7. — М.: Музыка, 1972. — С. 47–92.
67. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
68. *Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения. — М.: Музыка, 1969. — 300 с.
69. *Лицова Л. А.* Человек-легенда // Семён Казачков: хоровой век. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2009. — С. 336–342.
70. *Локшин Д. Б.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. — М.: Музгиз, 1963. — 212 с.

71. *Лукьянов В. Г.* О некоторых постулатах музыкального исполнительства и дирижерско-хоровой педагогики С. А. Казачкова // Хоровое искусство в XXI веке: Тенденции и перспективы // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2011. — С. 4–11.
72. *Лукьянов В. Г.* Патриарх. Ветеран войны и сцены Семён Абрамович Казачков // Казань. — 2005. — № 5. — С. 21–22.
73. *Лучинина Н. Н.* Высокая позиция в звуке // Казанская государственная консерватория: Учёные записки. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1970. — Вып. IV. — С. 223–240.
74. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. — М.: Музгиз, 1960. — 465 с.
75. *Мазель Л. А.* Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1978. — 352 с.
76. *Маклыгин А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 2000. — 310 с.
77. *Малько Н. А.* Основы техники дирижирования. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 219 с.
78. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
79. *Мусин И. А.* О воспитании дирижера: Очерки. — Л.: Музыка, 1987. — 247 с.
80. *Мусин И. А.* Техника дирижирования. — Л.: Музыка, 1967. — 352 с.
81. *Мухин В. П.* Вокальная работа в хоре // Работа в хоре. — М.: Профиздат, 1960. — С. 160–189.
82. *Мюниш Ш. Я* — дирижер. — М.: Музгиз, 1960. — 91 с.
83. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. — Л.: Музыка, 1982. — 318 с.
84. *Назаренко И. К.* Искусство пения. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 382 с.

85. *Нигмедзянов М. Н.* Народные песни волжских татар: Исследование. — М.: Сов. композитор, 1982. — 135 с.
86. *Нигмедзянов М. Н.* Татарская народная песня в обработке композиторов. — Казань: Таткнигоиздат, 1964. — 137 с.
87. Композиторы и музыковеды Советского Татарстана / Ред.-сост. М. Нигмедзянов. — Казань: Татарское книжное издательство, 1986. — 208 с.
88. *Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века — М.: Владос, 2003. — 302 с.
89. *Ольхов К. А.* Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. — Л.: Музыка, 1979. — 199 с.
90. *Ольхов К. А.* Теоретические основы дирижерской техники. — Л.: Музыка, 1984. — 160 с.
91. *Пазовский А. М.* Записки дирижера. — М.: Музыка, 1966. — 557 с.
92. Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. — М.: Музыка, 1998. — 328 с.
93. Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. — М.: Сов. композитор, 1987. — 311 с.
94. *Пигров К. К.* Руководство хором. — М.: Музыка, 1964. — 219 с.
95. *Птица К. Б.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М.: Музыка, 1970. — 120 с.
96. *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 157 с.
97. *Рождественский Г. Н.* Дирижерская аппликатура. — Л.: Музыка, 1974. — 102 с.
98. *Романовский Н. В.* Хоровой словарь. — М.: Музыка, 2005. — 229 с.
99. *Сайдашева З. Н.* В мире татарской музыки: Сб. статей. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1995. — 220 с.
100. *Сайдашева З. Н.* Песенная культура татар Волго-Камья. — Казань: Матбугат Йорты, 2002. — 166 с.

101. Семён Казачков: Хоровой век / Статьи. Письма. Воспоминания. — Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2009. — 426 с.
102. *Смирнов А. П.* «Всенощная» Рахманинова // Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. — М.: Сов. композитор, 1987. — С. 150–155.
103. *Соколов В. Г.* Жизнь в искусстве: Статьи. Воспоминания. Беседы. — Москва; Рыбинск: Изд-во «Рыбинский дом печати», 2011. — 500 с.
104. *Соколов В. Г.* Работа с хором. — М.: Музыка, 1967. — 228 с.
105. *Станиславский К. С.* Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1983. — 424 с.
106. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947. — 334 с.
107. *Тюлин Ю. Н.* Строение музыкальной речи. — Л.: Музгиз, 1962. — 208 с.
108. Федор Иванович Шаляпин. — В 3-х т. — Т. 1. Литературное наследство: Письма. — М.: Искусство, 1976. — 760 с.
109. *Федоров-Давыдов Г. А.* Культура и общественный быт золотоордынских народов // Труды VII МКАЭН. — М.: МКАЭН, 1964. — С. 15–24.
110. *Фуртвенглер В.* О ремесле дирижера // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. М. Гинзбург. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 407–413.
111. *Фуртвенглер В.* Проблемы дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. М. Гинзбург. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 2. — С. 398–401.
112. *Хайруллина З. Г., Гиришман Я. М.* Из музыкального прошлого. Обзор материалов татарской периодической печати 1905–1917 годов / Вопросы татарской музыки. — Казань, 1967. — С. 192–247.
113. *Хайруллина З. Ш.* Консерватория начиналась с Назиба Жиганова // Казань. — 2005. — № 5. — С. 11–14.
114. *Холопов Ю. Н.* Пентатоника как род интервальных систем // Пентатони-

- ка в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межреспубл. науч. конф. — Казань: Казан. гос. конс. им. Н. Г. Жиганова, 1995. — С. 5–6.
115. *Холопов Ю. Н.* Пентатоника // Музыкальная энциклопедия. — В 6 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 4. — С. 234–237.
116. Хоровое искусство в XXI веке: Тенденции и перспективы // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Казань: Казан. гос. конс., 2011. — 59 с.
117. *Цыпин Г. М. А. С.* Аренский. — М.: Музыка, 1966. — 179 с.
118. *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. — М.: Музгиз, 1953. — 436 с.
119. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. — М.: Музгиз, 1940. — 218 с.
120. *Шарифуллин Ш. К.* Хоровые концерты. — Казань: Татарстан китап нәшрияты, 2003. — 96 с.
121. *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке. — М.: Музгиз, 1954. — 400 с.
122. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: Собрание статей. — Т. 1. — М.: Музыка, 1975. — 406 с.
123. *Юссон Р.* Певческий голос. — М.: Музыка, 1974. — 261 с.
124. *Юнусова В. Н.* Ислам и музыкальные традиции народов Поволжья: к проблематике взаимосвязи конфессии и художественной культуры / Этнографическое обозрение. — 1996. — № 2. — 19–30 с.
125. *Юнусова В. Н.* Ислам // Музыкальная культура и современное образование в России. — М.: Музыка, 1997. — 152 с.
126. *Berlioz H.* The Orchestral Conductor. Theory of His Art. — New York, 1902. — 28 p.
127. *Coward H.* Choral Technique and Interpretation. — London, 1914. — 333 p.
128. *Davison A. T.* Choral Conducting. — Cambridge: Mass., 1940. — 73 p.
129. *Holmes J. L.* Conductors on Record. — London and Westport: CT, 1982. — 752 p.

130. *Matheopoulos H.* Maestro: Encounters with Conductors of Today. — London, 1982. — 536 p.
131. *Robinson P.* Herbert von Karajan. — Rüschtikon: Müller, 1981. — 256 p.
132. *Rudoff M.* The Grammar of Conducting. — New York, 1949. — 498 p.
133. *Schönberg H. C.* The Great conductors. — New York, 1967. — 384 p.
134. *Stoessel A.* The Technique of The Baton. — New York, 1920, ²1928. — 101 p.
135. *Taubman H.* The Maestro: the life of Arturo Toscanini. — New York, 1951. — 156 p.
136. *Woolridge D.* Conductor's World. — London, 1970. — 379 p.

Приложение 1

Фотографии



5 июня 1982

**С. А. Казачков и студенты дирижерско-хорового отделения
Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.**



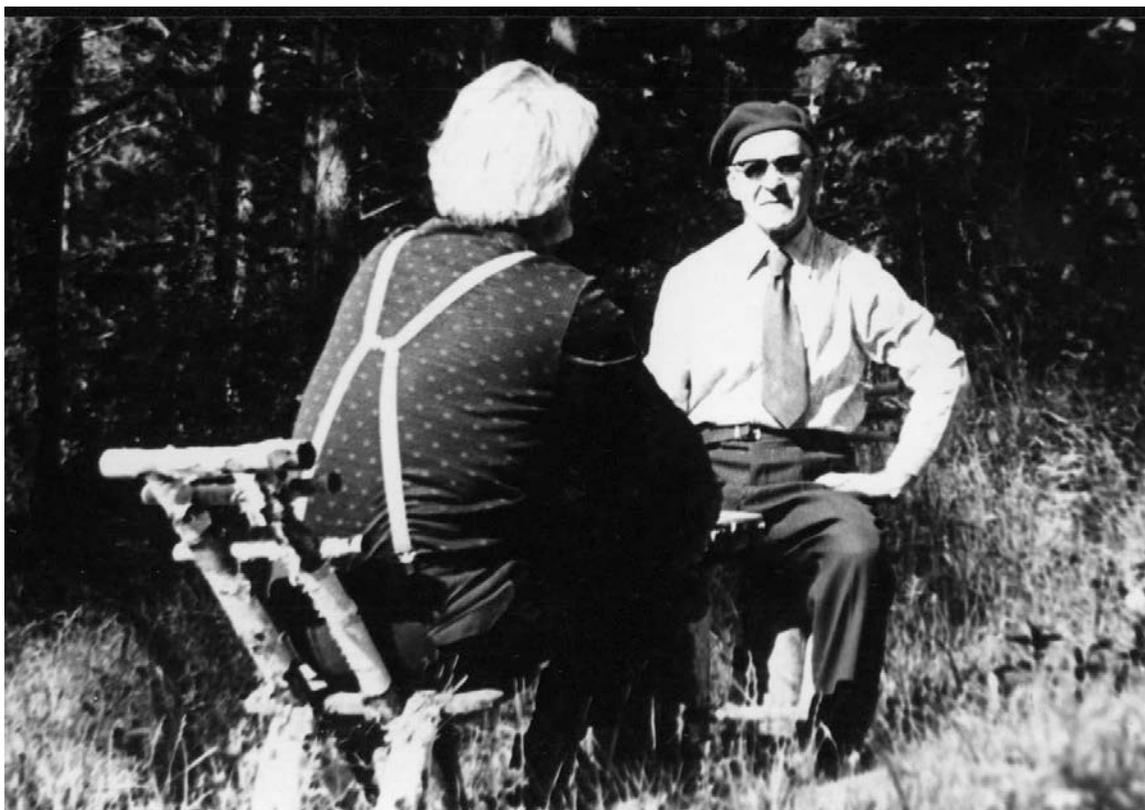
17 апреля 1982 года. Казань
Актuый зал Казанской государственной консерватории
им. Н. Г. Жиганова.
Концерт хора студентов под управлением С. А. Казачкова



С. А. Казачков



29 февраля 1984 года
Концерт хора в зале Казанского государственного университета



С. А. Казачков на природе с коллегами



**Концерты хора
в зале Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова**



12 февраля 1990 года
Кафедра хорового дирижирования
Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова



23 апреля 1984

**Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
Зал им. С. В. Рахманинова**



1989 год

**Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
Малый зал**



1984 год. Ленинград



С. А. Казачков и В. А. Чернушенко



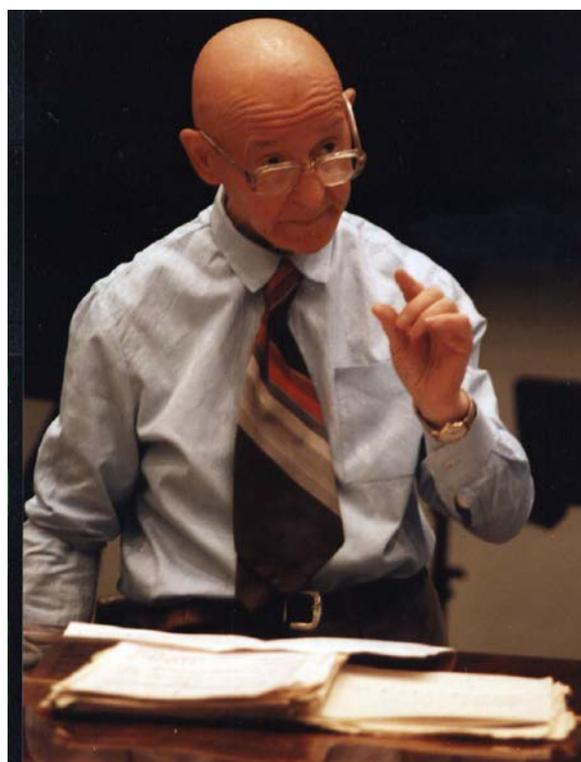
25 апреля 1984 года
Ленинградская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакого. Зал им. А. К. Глазунова



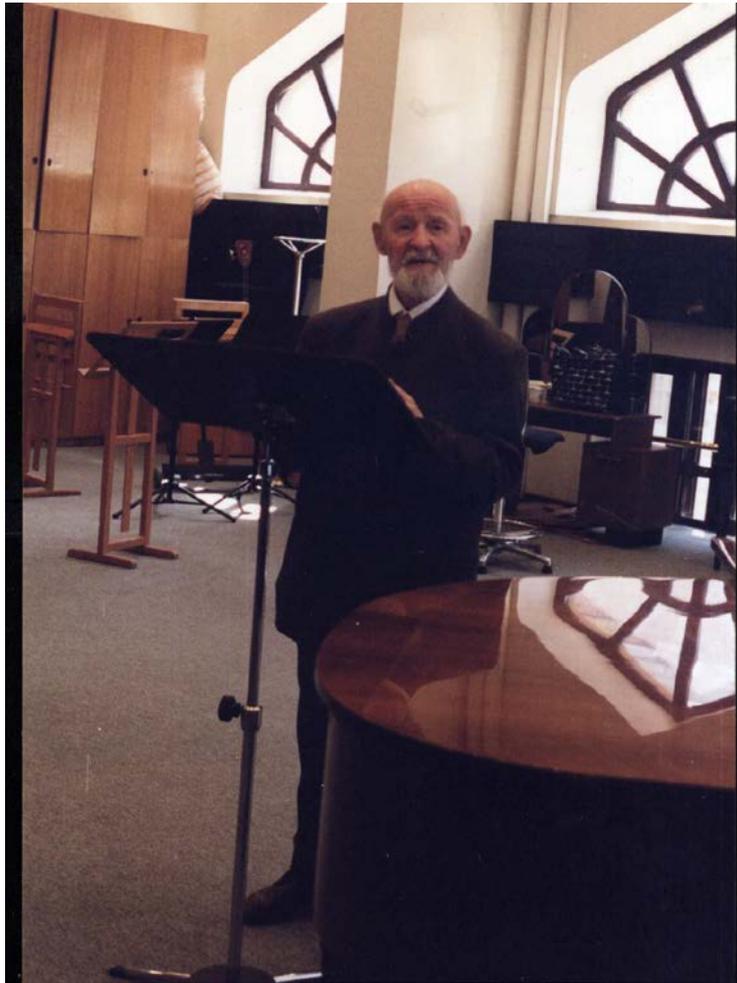
25 апреля 1984 года. Ленинград
На концерте хора Казанской государственной консерватории
им. Н. Г. Жиганова (в центре И. А. Мусин)



1989 год. Казань. Исполнение «Реквиема» В. А. Моцарта



С. А. Казачков за дирижерским пультом



Апрель 2001 года. Казань

Приложение 2.

Интервью с учениками и коллегами. Беседы Беляевой А. Н.

3. 1. Интервью с заведующим кафедрой хорового дирижирования, профессором В. Г. Лукьяновым

(январь 2009 года)

— Кем был для вас Семён Абрамович, какую роль в вашей жизни он сыграл?

— Дело в том, что я в детстве рос без отца. И Семён Абрамович фактически заменил мне и родного отца, как человек, и был моим творческим отцом. В 1951 году я поступил в музыкальное училище. В тот год Семён Абрамович впервые поставил своей целью готовить учеников, начиная со среднего звена. До этого он работал только в консерватории, а с 1951 года решил взять группу и в училище. Как оказалось впоследствии, это была единственная группа, потому что нагрузка была невероятная, и в дальнейшем он от этого отказался. Но ту группу, в которую попал я, он довел до конца. Фактически, я у Семёна Абрамовича учился с четырнадцати лет до окончания консерватории. Потом я работал с ним. Судьба так сложилась для нас обоих, что мы были всегда вместе. Вот, что для меня значит Семён Абрамович.

— Что запомнилось вам из общения с ним в неформальной обстановке, каким он был вне стен консерватории?

— За столько лет было много интересного. Я хотел написать об этом, но он сказал, что статья получилась очень большой, и посоветовал мне этот эпизод убрать. Я рассказывал о том, как Семён Абрамович работает и в музыке, и в науке, и в обычной жизни. Например, если он изучал что-то в науке, какой-то раздел, то настолько тщательно его изучал, что больше там сказать было нечего. Не мне одному. То есть, он все оттуда «выжимал».

Вот однажды, он летом пригласил меня к себе на дачу. Они отдыхали тогда в Займище. «Давай, — говорит, — сходим за грибами». И мы пошли за грибами. Никакого отдыха: быстрый, стремительный шаг к определенной поляне. Мы приходили на поляну, собирали на ней грибы. Потом поворачи-

вали на сорок пять градусов совершенно в другую сторону. Он говорил: «В этой стороне больше ничего нет, сейчас мы пойдём на другую поляну, там грибы есть». Я отставал, пытался по пути что-нибудь найти, доказать ему, что он не прав, что надо все-таки поискать. Ничего я не мог найти. Любопытство природой было некогда, потому что шаг был весьма стремительным. Приходили на новую поляну. И, действительно, там были грибы — в тот день белые. Семён Абрамович собирал, я успевал штучки две-три сорвать, потому что он говорил: «Теперь все. В этой части леса грибов больше нет. Теперь идем вон туда». И быстрым шагом мы шли в совершенно другую сторону до новой поляны, собирали грибы, после чего Семён Абрамович говорил: «Больше в лесу сегодня грибов нет». Я еще пытался что-то по дороге найти, но безуспешно. И таким же быстрым шагом мы возвращались домой.

Этот эпизод я привожу потому, что подобным образом он работал с книгами. Из изучаемых книг вычерпывал все, что можно. И ту область педагогической и музыковедческой науки, которая им изучалась, он описывал со всей присущей ему энергией. Причем так дотошно, что после него добавить что-либо было очень трудно. Настолько тщательно он работал. Этот эпизод показывает стиль его работы и с хором, и с книгами.

— Какую Семён Абрамович вел концертную деятельность в Казани и районах республики?

— Он тщательно готовил программу. Практически отчетный концерт весной готовился Семёном Абрамович целый год. Одна программа! Она была отшлифована, и это занимало большую часть времени. Но это не значит, что не было других концертов. В порядке подготовки к основному концерту устраивались еженедельные субботние концерты в общеобразовательных школах. Так он «убивал двух зайцев». Во-первых, постоянное общение со школьниками, которых считал будущим хорового искусства: будущих слушателей, будущих музыкантов, которые могли бы заинтересоваться хоровым искусством. А во-вторых, шлифовал программу.

Он не отказывался и от других концертов, когда нас приглашали в какие-то клубы. В те времена было много клубов, где занимались коллективы художественной самодеятельности. И он с удовольствием перед этими коллективами выступал. Никогда не отказывался от концертов по республике Татарстан. Мы летали самолетами в нефтяные районы, только-только осваиваемые. Мы посетили в начале 70-х строящийся «Камаз» в Набережных Челнах. И иногда в один день проходили концерты в одном-двух заводах этого гиганта¹. И там, в корпусах завода были вполне приличные залы, в них собирался весь коллектив завода. Он с удовольствием выступал в таких концертах. Мы выступали и в сельских клубах. Он не чурался подобной работы, потому что любил общаться с простыми людьми.

— Если бы вас попросили составить программу из произведений, которые для Казачкова были наиболее знаковыми, любимыми, что бы вы туда включили?

— У него было очень много любимых и авторов, и произведений. Но все, что включал Семён Абрамович в программы, была музыка очень высокого духовного начала. Он ничего не брал такого, что было модным. Он одинаково хорошо относился и к старой, и к новой музыке, к новым веяниям в ней. Однако среди новых произведений его интересовали только шедевры. Основу же репертуара составляла классика. Прежде всего, он любил русскую хоровую культуру. Он безумно любил русскую поэзию. Все, что было связано с русской поэзией и русской хоровой культурой, было в его репертуаре: Рахманинов, Чайковский, Калинин, сцены из опер Мусоргского. Я бы сказал, что вершиной его хорового творчества был «Прометей» Танеева. Танеев, вообще, был его любимейший композитор. Безусловно, такие композиторы, как Шостакович, Свиридов. Он очень любил Свиридова и пел не только его хоры, но и переложения его романсов. Также сцены из опер Глинки. Безусловно, Моцарт. «Реквием» он исполнял в те годы, когда я был студен-

¹ «Камаз» состоит из нескольких заводов.

том, и «Реквием» он исполнял в последние годы жизни. Любимейшим его композитором был Бетховен.

— Включал ли он в свой репертуар произведения татарских композиторов?

— Татарская музыка была ему очень близка. И он исполнял ее даже не потому, что жил в Казани. Он любил татарскую музыку. Он любил и чувашскую музыку, но татарская ему была особо дорога. Семён Абрамович исполнял музыку всех татарских композиторов послевоенных лет: Музафарова, Ключарева, Загидуллина, Яхина, Файзи. Эти композиторы приносили ему обработки народных песен, впрочем, и свои собственные сочинения. И, конечно, творчество Казачкова сыграло большую роль в развитии композиторского мышления Ш. Шариифуллина. Это была вершина его исполнительства в татарской музыке.

— Назовите наиболее характерные черты педагогической системы Казачкова — того направления, которого он придерживался?

— Вся педагогическая система С. А. Казачкова изложена в его книгах, и сделать это кратко очень тяжело. Что можно назвать из наиболее характерного? Я думаю, прежде всего, это острое ощущение времени. Он это подчеркивал сам. Ненависть к схоластике и всему отжившему. Обязательно школа Казачкова включала в себя все передовое и новое, что было в мире. Иногда было видно, что он испытывал сильную привязанность к какому-либо сочинению, но, если видел, что оно устаревало, моментально оставлял его. Далее — борьба за совершенство в исполнительстве, что важно и в наши дни. Также поиск в музыке художественной правды.

— Расскажите, пожалуйста, как сегодня выглядит хоровая кафедра хорового дирижирования без Семёна Абрамовича?

— Мы считаем своей основной задачей как можно дольше сохранять традиции Казачкова. А они заключаются, прежде всего, в работе хорового класса. Основой, центром всей учебно-воспитательной работы факультета должен быть хоровой класс. Так он говорил, так написано в его книгах и так

он поступал на самом деле. Большое значение имеет работа в классе по специальности. Но хоровой класс — это основа всего. Ученик должен воспитываться в действующем, творческом, концертирующем коллективе. И мы эту задачу, заложенную Казачковым, стремимся выполнить. И пока нам с большим трудом, но удается это сделать. В основе работы хорового класса, в основе репертуара должны быть произведения а'cappella. У нас постепенно в стране теряется любовь к этому жанру. А ведь пение а'cappella — основа всего. И если мы делаем успехи в крупных сочинениях — мессах, реквиемах, которых за последние годы исполнили очень много, то основа этого успеха — а капелльная часть нашего репертуара. Здесь вырабатывается филигрань хоровой звучности. Да и исполнение произведений крупной формы, общение с разными дирижерами, симфоническими коллективами — для нас тоже большая школа.

— В этом году 100-летие со дня рождения Казачкова. Какие мероприятия проводит кафедра, посвященные этому юбилею?

— 100-летию Казачкова посвящена 13-я хоровая ассамблея. Мы готовимся осенью провести научно-практическую конференцию, посвященную памяти Семёна Абрамовича. К этой конференции мы планируем издать книгу о Казачкове, установим памятник на его могиле. Сейчас ремонтируется квартира семьи Казачковых. Там будет мемориальная комната, а сама квартира будет использована как гостиничная для приезжих музыкантов. Еще мы планируем издать сборник его переложений песен Шуберта для хора. Он к ним относился весьма критично и не хотел публиковать. Но я думаю, сейчас он бы согласился.

Ноябрь 2010 года

— Расскажите, пожалуйста, о сотрудничестве С. А. Казачкова с татарскими композиторами.

— Все композиторы, работающие в Казанской консерватории, контактировали с Казачковым. Это и Мансур Музаффов, и Рустем Яхин; и Жига-

нов, Хабибуллин, Файзи. Все хоровые сочинения, что выходили из под их пера, всегда проходили через хор Казачкова. Это стало хорошей традицией сразу после приезда Казачкова в Казань в 1947 году. Те годы я знаю мало, но слышал, что он сразу же начал активно работать с местными композиторами. Потому что его отношение к национальным культурам всегда было трепетным. Когда после консерватории его направили в Чебоксары, он сразу погрузился в чувашскую музыку, исполнял много чувашских песен. Точно так же и в Татарстане его очень интересовало фольклорное направление хорового искусства. Тем более, что хоровое искусство в Татарстане всегда испытывало трудности. Ведь как такового многоголосия в татарской культуре не было.

— Какие взаимоотношения были у Семёна Абрамовича с композиторами?

— Композиторы всегда относились к Семёну Абрамовичу с большим уважением: многоголосие для них было тоже чем-то новым, и они всегда приходили к Казачкову за советами. И всегда принимали то, что он предлагал для голосоведения, для улучшения хоровой фактуры. Они всегда работали в содружестве. Позднее, когда Шамиль Шарифуллин писал свой хоровой цикл «Мунажаты», работа шла вообще в теснейшем контакте. Шамиль даже менял тональности своих сочинений, на что композиторы идут крайне редко.

— Какие произведения татарских композиторов были любимыми у Казачкова?

— Безусловно, «Аллюки», безусловно «Зилейлюк». Тем более, что у него в этих произведениях была любимая солистка Фарида Газизова. Он был первым исполнителем «Мунажатов» Ш. Шарифуллина.

— Кроме хора студентов консерватории в Казани в это время существовал Ансамбль песни и танца, для которого тоже писали татарские композиторы. Что было особенного в коллективе С. А. Казачкова, что композиторы обращались в большей степени к нему?

— Дело в том, что композиторы понимали: то, что исполняется в Ансамбле песни и танца, имеет свою жанровую специфику. То, что исполнял а

капелла Казачков, приобретало форму академического пения. Для национального ансамбля более характерна «открытость» звука, свойственная народному пению. Композиторов же привлекало академическое звучание. И, конечно, они тянулись к Казачкову, к европейской академической культуре. Они тоже этому учились у Казачкова, понимая, что он в этом смысле лидер певческой хоровой культуры Казани.

— Расскажите, пожалуйста, подробнее об исполнении Казачковым «Мунажатов» Шарифуллина.

— Это трудно подметить, но в русской, татарской и еврейской певческих культурах есть общие интонации, которые в западноевропейской культуре отсутствуют. В русском пении есть мотивы, связанные с плачем. Этот жанр сейчас не культивируется, мы его плохо знаем. А в культурах восточных народов эти интонации очень существенны. Казачков очень хорошо это чувствовал. И я бы даже сказал, оплодотворил своим слышанием звучание цикла «Мунажаты». Там есть интонации «плача». Лучше, чем у Казачкова, исполнить их никому не удавалось. Потому что он слышал их природой. Поэтому его «Мунажаты» всегда отличались какой-то «корневой» интонационной глубиной.

— Что вы можете рассказать о последних годах жизни дирижера?

— Можно сказать, от хора он никогда не отходил, потому что тот был сутью его жизни. Он весь был пропитан хором. Правда, в последние годы почти не пел сочинений крупной формы. Все больше и больше увлекался красотой а капелльного звучания. Были высказывания, что его хоровая звучность стала чересчур «рафинированной», как это часто бывает у стариков. Я этого не нахожу. Его стремление к чистоте жанра (а капелльного) особенно проявилось в изысканности, тщательности звуковой проработки. Это касалось хорового звучания вообще. А если говорить о том, что его увлекало, то в конце жизни он неоднократно возвращался к кантате «Весна» Рахманинова. Это было его любимое сочинение. И чем старше становился Семён Абрамо-

вич, тем чаще обращался к этой партитуре. Она, по-моему, наиболее яркое его увлечение.

— Расскажите, пожалуйста, о Казачкове, как о педагоге.

— Прежде всего, он требовал точности в ремесле, в самом хорошем смысле этого слова. Казачков требовал точного знания партитуры, точного исполнительского мастерства хоровой партитуры за роялем. То, о чем говорит Клавдий Борисович Птица. Это также было свойственно Н. М. Данилину. Данилин требовал хорового исполнения партитуры за роялем. И можно сказать, Казачков был в этом плане ревностным продолжателем этих традиций. Исполнение партитуры на рояле должно быть очень точным и звучать по-хоровому. То же самое он требовал и во время дирижерского исполнения. Со стороны ремесла все должно было быть отточено до предела. А дальше начиналось мастерство. Мастерство заключалось в «многовариантности» мышления. Он, как педагог, мыслил многовариантно. Заставлял меня каждый раз увидеть произведение по-новому. Мне казалось, что я уже выполнил все, о чем он просил. Но он разворачивал произведение какими-то новыми гранями, другой стороной. И это, пожалуй, его самое сильное качество в воспитании исполнителя — умение зародить в ученике «многовариантность» мышления, «многовариантность» исполнения, не нарушая основного устоя самого произведения, заложенного композитором замысла, не нарушая основного текста. Мы часто можем наблюдать, как педагог учит точно следовать нотному тексту: «Написано так — сыграй, написано так — продирижируй». Это — чистое ремесло. В своей основе оно необходимо, а вот дальше начинается художественное творчество — то творчество, которое делает музыканта музыкантом, а не ремесленником.

Когда мы решили опубликовать сборник его переложений песен Шуберта, то столкнулись с проблемой множества вариантов каких-то отдельных мест, слов и тому подобным. И иногда бывает очень трудно остановиться на каком-то одном из них.

— Семён Абрамович сам переводил зарубежные тексты?

— Нет. Он брал тексты, которые были в сборниках, но очень многое менял в них. Он мог изменить что-нибудь буквально в день концерта. Иногда он приходил на распевку перед концертом и говорил: «Достаньте ноты. Сопрано вместо «этого» слова будут петь вот «это». А альты перейдут на «а». Для него был характерен бесконечный поиск. Чем ближе к концерту, тем «пытливее» становилась его мысль. В этом смысле были трудности для хора, поскольку Семён Абрамович на каждой репетиции вносил какие-то поправки. Он мог внести правки, касающиеся артикуляции, текста. В редких случаях (в каких-то сочинениях определенных авторов) он мог внести исправления в нотный текст (голосоведение и динамику). Он работал без конца. Не было такого, что у него все готово. Таков был стиль его работы — в постоянном поиске, в придирчивом поиске и к певцам, и к себе. Он мог сказать, что был когда-то совершенно не прав, исполняя это сочинения. Когда он спорил, отстаивал свое мнение, казалось, с ним бесполезно спорить. А потом, через какое-то время, иногда даже через несколько лет, он говорил, что был не прав.

Для Казачкова характерно:

- чувство времени;
- открытость к другим жанрам, то есть, умение не замыкаться в хоровом жанре;
- основа хорового пения — пение а капелла;
- художественная правда в музыке;
- виртуозная техника.

— Расскажите, пожалуйста, о дирижерской технике Семёна Абрамовича. Чем она отличалась от других дирижеров?

— Семён Абрамович всегда говорил, дирижерская техника должна быть реальной. Она должна точно соответствовать исполнительской необходимости. Дирижерская техника выражает и изображает. Выражает характер музыки. Это все видят. Но, кроме того, дирижерская техника еще и изображает. Она изображает исполнительский прием, характер ведения смычка, характер звуковедения, характер прикосновения, то есть атаку звука. При этом дири-

жерская техника по Казачкову абсолютна. Она одинаково служит и симфоническому, и оперному, и хоровому дирижеру. И имеет лишь ту специфику, которая связана с дыханием. Если хоровой дирижер обладает техникой, то он может выйти и к симфоническому оркестру. При условии, что, конечно, знает природу дыхания того инструмента, которым управляет. Н. Рахлин, например, отлично владел тромбоном, скрипкой. И в «Прощальной симфонии» Гайдна последним со сцены уходил не первый скрипач, а сам Рахлин, который брал скрипку у концертмейстера скрипок. Он владел смычком, знал дыхание медных инструментов. Потому мог управлять, мог изобразить нужный для игры прием. И я сам был свидетелем того, как студент-духовик, который не мог сыграть сложный сольный эпизод, вдруг под рукой Рахлина играл все то, что нужно. Это и есть «реальная» техника, о которой говорит Казачков, техника управления дыханием. И все, что связано с техническими приемами, у Казачкова, прежде всего, основано на управлении дыханием.

Известны общие принципы обучения дирижера. Прежде всего, это принцип «графической ясности». Музыканты должны естественно «извлекать» из жестов дирижера сильную и слабые доли, должны видеть в трехдольном размере — трехдольный размер, а не какой-то иной. В дирижерском жесте должно быть все точно: и атака звука, и штрихи. Так называемые «точки», о которых много говорят дирижеры, тоже бывают разными — «точка-удар», «точка-касание», «точка-нажим». Но сейчас я говорю о частностях в качестве примера. А если говорить о дирижерской технике вообще, то это целые книги у Казачкова.

Семён Абрамович много внимания уделял вопросам техники. Он был яростным противником надуманных вещей в дирижировании, каких-либо клише в жестах, когда один прием становился «на все случаи жизни». Потому что техника подвижна, как и сама музыка. Но, при этом, именно технике уделялось большое внимание. В молодости он сам много занимался мануальной техникой. И своих учеников (особенно в 50-е — 60-е годы) заставлял много заниматься техническими упражнениями. Характер этих упражнений

также изложен в книгах. Но любой технический прием должен быть направлен на реальное исполнение, это не должно быть формальное движение руками.

— Расскажите, пожалуйста, когда, на ваш взгляд, можно ли говорить о существовании казанской школы дирижирования?

— Сам Казачков говорит, что «школа» — это не есть нечто костное. Это развивающееся явление. То, что не стоит на месте, как не стоит на месте сама музыка. Можно сказать, что «школа Казачкова» формировалась на протяжении нескольких десятилетий его деятельности. Сам он многое пересматривал, менял, отказался от многих штампов в той же самой технике. Например, когда-то он учил своих студентов, чтобы все точки сетки находились на одной плоскости. Конечно, это правило на начальном этапе очень важно, если говорить о графичности жеста. Но с точки зрения стиля, это правило может быть иным. В книгах К. Птицы есть схема, где точки расположены не на одной плоскости. И, в конце концов, Семён Абрамович, уважающий Клавдия Борисовича, согласился, что в разных стилях может быть по-разному. Венская классическая школа требует определенного чувства сильной и слабой доли. Часто, когда мы дирижируем произведением композиторов венской школы, точка удара сильной доли может быть ниже точки слабой доли. Но это только частный пример. Принципиальные положения школы у него не менялись. Я думаю, что говоря о казанской школе хорового дирижирования, нужно сказать, что она должна еще проявить свою жизнеспособность, на что потребуется время. Школа — это не только когда есть ее основатель. Вот пройдет время, и основные признаки этой школы будут ощутимы и будут развиваться; когда спустя полвека люди смогут сказать, что был Казачков, что он создал нечто, что и сейчас живет, развивается, — тогда мы сможем сказать, что школа Казачкова состоялась по-настоящему. Полагаю, он бы со мной сейчас согласился. Тем более, что уверен в том, что школа будет развиваться. Ведь ее признаки, ее основы настолько важны, что она не может не развиваться. Конечно, развитие бывает неравномерным. И может случиться

время, не хочу сказать «бесталанных» продолжателей Казачкова, но людей, которые не смогут достойно, на высоком уровне воплощать в своем творчестве его принципы. Такое, к сожалению, тоже бывает. Но я убежден, что рано или поздно появятся люди, которые будут ощущать необходимость вернуться к тому, о чем писал Казачков, и развивать заложенное им. Я недавно в очередной раз прочел его статью 25-летней давности. И поразился, насколько она актуальна для нашего времени в исполнительском плане. Просто как будто статья написана сегодня. И если то, о чем он пишет, в конце концов, найдет применение и получит развитие в дальнейшей исполнительской практике в нашей стране, то, конечно, школа будет развиваться.

— Как, на ваш взгляд, школа развивается сегодня?

— «Школа Казачкова» может жить только на реальном хоровом исполнительстве. И его ученики, работающие на кафедре, как правило, все работают с хорами. Некоторые, в силу возраста, уже отошли от хора, но, в любом случае, это педагоги-практики. Я думаю, основа школы — практическая работа с хором. Если ее не будет, то все разговоры о школе отпадут. И залог успеха развития школы в том, будут ли работать наши выпускники с хорами.

В консерватории основа развития школы — хоровой класс. Если хоровой класс существует, если в нем сохраняются традиции художественного направления, сохраняется технология работы, необходимая для воплощения этих художественных идей, значит, «школа Казачкова» живет. Под технологией я имею в виду, прежде всего, характер вокала — звук. Потому что Семён Абрамович считал, что основной «строительный материал» в музыке — звук. И когда мы сегодня с хором консерватории выезжаем в соседние республики, где много наших выпускников, и они узнают звук «прежнего» хора, это меня, конечно, радует. Они узнают ту красоту певческого материала, из которого создается художественное произведение. Это значит, что звуковое, художественное «лицо» хора мы пока сохраняем. Я лично для себя вижу задачу продолжения данной линии. Это совпадает с моими творческими убеждениями. И я буду содействовать этому в меру своих сил, сколько смогу. Как

будет развиваться хор дальше, трудно сказать. Но мы делаем все, чтобы передать своим ученикам заложенное Казачковым.

Казачков очень не любил делать записи своих выступлений, боясь, что может в истории сохраниться какое-нибудь неудачное выступление. Он говорил: «Вдруг это останется в истории. Я проклинаяю это выступление, а люди будут слушать и думать: «вот, оказывается, как “пел” Казачков». И поэтому многих его записей нет. Много прекрасных концертов осталось незаписанными — только в воспоминаниях. Я когда-то предлагал ему сделать серию записей его вокальных распевов. У него ведь были потрясающие распевки для хора. Они были всегда разными, поскольку Семён Абрамович всякий раз что-то искал: к данному концерту, или к данному «состоянию» своего хора. Вместе с тем, он боялся, что впоследствии может что-то отвергнуть из того, что останется в записи. Причем, я ему предлагал делать записи репетиций в течение полугода, чтобы он потом сам отбросил ненужное. Но он и этого не захотел делать. Не хотел, чтобы в истории остались его ошибки. А мне кажется, это как раз было бы интересно.

Февраль 2013 года

— Какие концерты С. А. Казачкова были, на ваш взгляд, наиболее памятными?

— Особенно памятными и для Казачкова, и для студентов, безусловно, были концерты в Таллинне. Таллинн для него был очень важным моментом в жизни. После Таллиннского концерта он утвердился в себе как художник, как дирижер, поверил в правильность избранного направления. Он очень волновался перед этой поездкой, поскольку считал хоровое искусство Прибалтийских стран (в то время Прибалтийских республик) весьма высоким. И та высокая оценка, которую ему дала музыкальная общественность Таллинна, для него была чрезвычайно важна. Ведь для художника важно получить признание, чтобы уверовать в свои силы. Иногда художник не догадывается, в чем его сильная сторона. Он ищет, а потом вдруг обнаруживает интерес к

подбору репертуара, к поискам трактовок определенных произведений, вообще, к прикосновению к собственному «хоровому инструменту». Он вдруг понимает это и, окрыленный, начинает работать. В этом смысле, Таллинн для Семёна Абрамовича имел большое значение.

Безусловно, такое же большое значение для него имели концерты в Малом зале Московской консерватории. На одном из них мне посчастливилось быть ведущим. Я сидел в зале, но сбоку, за хором. И я не только слышал, как звучит хор, но и видел реакцию зала. Я, например, никогда не забуду реакцию Хазанова, который слушал, раскрыв рот.

Концерт в Малом зале тоже был определенной вершиной — вершиной самоутверждения. Казачков укрепил себя, поверил в себя в Таллинне, а затем укрепился в вере и в Москве. Ну, и, конечно, концерты в Рахманиновском зале были для него «святыми» концертами. Таким же концертом по значимости был первый концерт в Петербургской капелле. Выйдя за кулисы после концерта, он сказал мне: «Ну, теперь и умирать можно!». Сцена Ленинградской капеллы и Глазуновский зал Ленинградской консерватории (где позже состоялся концерт хора), так же как и Рахманиновский зал Московской консерватории, были для него «святой» сценой.

Что касается концерта в Доме союза композиторов, где исполнялись «Мунажаты», то важным для него было показать шарифуллинскую партитуру. Ведь он работал над ней с большим азартом, так как всегда любил татарскую народную «интонацию». Он, безумно, искренне был увлечен и татарскими народными песнями. И то, что в татарской хоровой музыке наступил прорыв (благодаря творчеству Ш. Шарифуллина), для него было очень важно. Он с большим удовольствием пел «Мунажаты» и в Казани, и в Москве (в Доме Союза композиторов).

— Расскажите, пожалуйста, как происходило формирование кафедры?

— Кафедра складывалась постепенно. Вначале состав кафедры был совсем небольшим, поскольку приемы были маленькими. Многие из тех, кто учился в первые годы существования консерватории, пришли после войны.

Это были взрослые люди и хорошие музыканты, из-за войны не получившие образование, а затем ставшие интенсивно учиться и работать. Мы, когда пришли в консерваторию, были «салагами». Рядом с нами учились люди лет на 10–15 старше нас. Для многих из нас они были «учителями жизни». И когда некоторые из них оставались на кафедре — это было естественно. Но, кроме того, на кафедре были преподаватели, имевшие московское образование: Ильина Ирина Михайловна, Ивакин и другие. Но они не задерживались долго в консерватории. И не потому, что не складывались отношения на кафедре. Просто не все стремились остаться в Казани. Однако И. М. Ильина работала до конца. Другие педагоги, получившие возможность остаться на кафедре, были одними из первых выпускников консерватории. В частности, Р. К. Волкова, которая затем ушла работать на радио. Немного проработал Л. Усцов. Но он, к сожалению, рано умер. Впоследствии кафедра, естественно, обростала выпускниками самого С. А. Казачкова. Не потому, что тот хотел собрать вокруг себя только своих учеников. К слову сказать, у него даже с собственными учениками подчас складывались непростые отношения. Он был всегда требователен и к себе, и к коллегам. Для него не существовало разницы — приехал ли педагог откуда-нибудь или это его собственный ученик. Он мог расстаться и с тем, и с другим. Но, конечно, Семён Абрамович стремился к тому, чтобы на кафедре царил единomyслие. В общем-то, все понимали, что он «на две головы» выше остальных в профессиональном отношении. Поэтому каких-то откровенных конфликтов на кафедре не было. Педагоги всегда уважали его мнение, многие преклонялись перед ним.

— Расскажите, пожалуйста, каким образом Семён Абрамович формировал концертные и учебные программы?

— Он «заболевал» какой-нибудь творческой идеей. Но «идею» всегда соизмерял с возможностями хора. Он часто упоминал о партитурах, которые хотел бы взять для работы с хором. Но укомплектованность хорового коллектива оставляла желать лучшего. Поэтому не все, что ему хотелось бы разучить с хором, получало реализацию. Так, он очень хотел исполнить «Про-

метея» Танеева, но смог осуществить свою мечту далеко не сразу. Многое он включал в программу с учетом того, что можно было бы взять и в класс по специальности. Потому практически все партитуры, исполняемые с хором, он «проверял» в учебной лаборатории. И многое в звучании находил в классе по специальности, в процессе занятий со студентами. Происходил процесс обоюдного обучения. Ученик видел работу Казачкова в хоре, а Семён Абрамович, в свою очередь, пытаясь объяснить какие-то моменты в партитуре и дирижировании студенту, шлифовал, таким образом, свою хоровую программу.

Безусловно, Семён Абрамович учитывал, что в течение пяти лет необходимо «выдать» хору и студентам произведения разных стилей, разных жанров и временных эпох. Кроме того, он учитывал и памятные даты. Например, если была дата, связанная с юбилеем Пушкина, которого он безумно любил, то, конечно, формировалась программа на его стихи. Подобные программы складывались из произведений Чайковского, Рахманинова и других композиторов. Но политические юбилеи он не любил.

Биография В. Г. Лукьянова

Родился в 1937 году. В 1951 году поступил в Казанское музыкальное училище в класс С. А. Казачкова. В 1955 году поступил в консерваторию, так же в класс С. А. Казачкова. Фактически, я у него учился 9 лет, а потом учился всю жизнь, пока работал вместе с ним на кафедре. В 60-м году работал с детским хором Специальной музыкальной школы при консерватории. С 1960 по 2002 год работал в Центре Детского творчества им. Алиша, где у меня был детский хор. Оставил я эту работу не потому, что разлюбил, а потому что кружковая работа к тому времени изжила себя. В декабре 1989 года Семён Абрамович передал мне кафедру. Но с хором он продолжал работать сам. И передал мне хор только в 1997 году. В 1962 году я делал программу к юбилею Советского Союза, работал с хором в течение полугода. Иногда он доверял мне какие-то программы. Например, программу к поездке в Германию в

1991 году. Тогда ездила группа хора (14–16 человек). В 1993 году я готовил сочинение «Алеллуйя» С. Губайдуллиной. Это сочинение мы возили в Екатеринбург, а затем в Санкт-Петербург и Москву. В какие-то годы я у него работал хормейстером. Но окончательно он передал мне хор, как уже говорил, в 1997 году. Хотя в 1999 году, в свой юбилей (90 лет), он подготовил программу в начале года. И 25 октября, в свое девяностолетие, он в последний раз выступил с хором.

**3. 2. Интервью с Л. А. Дразниной,
главным хормейстером Казанского театра оперы и балета
им. М. Джалиля
(январь 2009 года)**

— Кем для вас был Казачков, какую роль он сыграл в Вашей жизни?

— Мои первые впечатления были впечатлениями слушателя. Это было, когда я училась в школе. В то время мы каждый год ходили на отчетные концерты консерватории. Впечатления были потрясающие. Мне казалось, что это недостижимая высота. При личном знакомстве я увидела, что это, конечно, гигант. Это — человек обширных знаний, но, как всякий интеллигент, человек очень доступный, располагающий к себе и создающий вокруг себя (несмотря на свой суровый нрав) очень доброжелательную обстановку. Как педагог он всегда был со мной таким. Я считаю, что это одна из самых выдающихся личностей, с которой мне довелось повстречаться. Это — человек неординарный во всех отношениях. Его личная жизнь была для нас, студентов, какой-то особенной, служила примером для подражания. Он был образчиком чистого отношения ко всему — к жизни, к семье, к быту, к искусству. Для нас он был абсолютно непререкаемым авторитетом, как педагог. Это — педагог, к которому все стремились. Было большим счастьем заслужить его похвалу или, хотя бы, какое-то одобрение. И, конечно, все свои дела, неболь-

шие достижения мы мерили в соответствии с тем, что скажет Семён Абрамович.

Сам Семён Абрамович был чрезвычайно строг. Ко мне, в частности, даже тогда, когда я уже была педагогом. Он мне не прощал никаких ошибок, не делал никаких скидок, ругал за любые педагогические оплошности. Я только сейчас понимаю, насколько это было правильно для такого человека, как я. Это дало мне возможность получить хоть какое-то мастерство в профессии.

Мне кажется, что уровень педагога можно оценить и такими вещами: если ученики хотят быть похожими на своего педагога, хотят работать так же, значит, это очень хороший учитель.

— Какие произведения были любимыми у Семёна Абрамовича?

— Танеев был одним из его любимых композиторов. «Развалину башни», «Адели» — эти произведения он делал потрясающе. Хоры Калининкова. Такой трактовки «Жаворонка» я не слышала ни у кого. Он хорошо делал спиричуэлс. Но самое сильное впечатление на меня произвел «Пушкинский венок» Свиридова. Ну и, конечно, «Реквием» Моцарта. Все, что я прожила с Семёном Абрамовичем в его программах, оставило неизгладимое впечатление на всю последующую жизнь.

— В те годы, когда вы учились, Семён Абрамович исполнял «Анчар» Аренского. Расскажите, как это было?

— То была пушкинская программа. Он собрал произведения на стихи Пушкина. Во-первых, сама по себе программа была весьма интересной. Вообще, Семён Абрамович интересно компоновал программу. Всегда во главу угла была поставлена какая-нибудь идея, которой он следовал. В данном случае — это стихи Пушкина. Я бы сказала, что «Анчар» был одним из самых запоминающихся, знаковых произведений в трактовке Семёна Абрамовича по аскетичности, по проникновению в смысл стихотворения. Помню, он менял кульминацию: у Аренского *ff* на протяжении всей кульминации, а он

начинал с *pp* и постепенно доходил до *ff*. Производило это ошеломляющий эффект².

— Расскажите о последних годах жизни Семёна Абрамовича.

— Я его узнала, когда он был уже семидесятилетним человеком. На протяжении жизни он очень менялся. Как исполнитель и педагог всегда был склонен к осмыслению того, что делал. Всегда писал какие-то статьи, работы. Но, думается, тогда он был наиболее силен именно как исполнитель. После того, как он отошел от исполнительской деятельности, стал много работать как ученый, литератор. В свои девяносто пять лет поражал как педагог. Он ведь плохо видел, плохо слышал, очень плохо ходил. Но при этом подмечал достоинства и недостатки каждого студента. В свои девяносто пять показывал трех своих студентов. Это было полное попадание в психологию мальчиков (я их знала, поскольку они были выпускниками нашего училища). Он точно знал, как следует «вести» каждого из них. Ребята показывали поразительные результаты. Вообще, студенты Семёна Абрамовича всегда были на голову выше остальных. Мы всегда ждали их выступлений и всегда сверяли свой педагогический «барометр» по его.

3. 3. Интервью с профессором кафедры хорового дирижирования,

В. К. Макаровым

(январь 2009 года)

— Какие впечатления у вас остались от первого знакомства с Семёном Абрамовичем?

— Мужу — 52 года. Лысый, крепкий, очень симпатичный, с острыми глазами. Мне очень понравился его вельветовый пиджак. Приехал я к нему за тридевять земель, из Красноярска. Я тогда уже о нем был наслышан и целенаправленно ехал поступать в класс Казачкова.

² На самом деле, первым такую корректировку в нотный текст ввел Н. М. Данилин. Однако неизвестно, знал ли об этом С. А. Казачков.

Приехав, наткнулся на то, что вся моя подготовка, несмотря на то, что у меня был очень хороший учитель в музыкальном училище, далека от совершенства, мягко говоря. Что такое хоровая партитура в игре на рояле — я понял, занимаясь с Семёном Абрамовичем.

Он был великим фантазером. Как-то я дирижировал двумя частями из «Патетической» оратории Свиридова. Он мне вдруг говорит: «А можете представить сценическое действие?». Через некоторое время я ему принес эскизы на всю «Патетическую» ораторию. И, конечно, все было не так, как он себе представлял: не то освещение, другая сцена. Но, благодаря проведенным «эскизам», то были первые мои выступления, когда я понял, что во мне «дремлет» дирижер.

«Дирижер» и «хормейстер» вроде бы синонимы. Но это не одно и то же. В дирижировании есть нечто, притягивающее всех музыкантов. С сильной дирижерской волей я впервые столкнулся у Казачкова. Первое впечатление — очень хорошее. Значительно лучше, чем первое впечатление от его работы с хором. Тогда мне он показался нудным, излишне придирчивым. И так было почти полгода. Хор, в котором я пел прежде (в училище), казался мне более интересным, подвижным, что ли. Со временем эти ощущения ушли, и я начал понимать, что такое хор Казачкова. В первую очередь, — это качество звука. Все остальное — ансамбль, строй и прочие вещи — само собой. Но звук! Особенный, какой только возможен в хоре Казачкова. Выражение музыкального звучания через звук! Еще у него было одно качество — «слово» было не просто дикцией. Его «слово» несло на себе такую же смысловую нагрузку, что и музыкальный материал.

— Расскажите о ситуациях, не связанных с музыкой. Каким он был в жизни?

— Семён Абрамович очень любил анекдоты. Будучи студентом, я часто попадал впросак. Мне казалось, что он начисто лишен чувства юмора. Я на хоре часто шутил, и всем было смешно. Лишь он оставался невозмутимым и смотрел на меня, будто не понимая моего юмора. Потом, когда я уже стал ра-

ботать на кафедре, выяснилось, что он обожает всевозможные смешные истории. Он меня часто провоцировал на эти рассказы и анекдоты. Часто говорил: «Слава, что-то Вы мне давно ничего не рассказывали». Дважды брал меня с собой в командировки — на экзамены. Семён, всегда безоговорочный лидер, бескомпромиссный, вдруг становился послушным ребенком. Я вдруг ощущал себя старше его, командовал куда идти, что делать, что есть. Один раз я с ним ходил за грибами. Он был большой охотник до грибов.

Еще он мог много фантазировать. Например, набросать проект нового здания для факультета, или общежития...

— Какую концертную деятельность вел коллектив в годы вашего учения?

— Как правило, в апреле проходил один отчетный концерт с программой, которую хор готовил целый сезон. До этого была целая серия концертов (12-ти и более) в школах, в высших учебных заведениях Казани. На этих выступлениях «обкатывалась» программа. Иногда эти концерты доверялись студентам. Потом эта практика угасла в силу многих причин, не связанных с Казачковым.

На отчетные концерты съезжались люди из других городов — бывшие ученики, которые привозили своих учеников. Публика была самая разная: студенты и преподаватели других вузов — университета, Казанского авиационного института, медицинского. Я знаю, что на концерты приходили люди совершенно другой социальной среды, просто знакомые Казачковым, и им было интересно, чем тот занимается. Например, слесарь, чинивший ему что-то в доме. Принимались концерты очень здорово.

Особая статья — выездные концерты в города Поволжья и, конечно, — в Москву и Ленинград. Особенно остались в памяти московские концерты. Первая поездка в Москву состоялась в 1967 году. Тогда мы выступали в Малом зале консерватории. Зал был не до конца заполнен, коллектив наш не был широко известен. Но после перерыва, во втором отделении (видимо, быстро распространился слух), яблоку в зале негде было упасть, и казалось,

рухнет балкон. Нас тогда трижды «заставили» спеть татарскую песню. Эти поездки были очень интересными. Программа для них подбиралась особенно тщательно. В другой раз привозили танеевскую программу: кантату «Иоанн Дамаскин», «Прометей» и другие сочинения. Самая первая гастрольная поездка — в Таллин³.

У Казачкова была привычка всех хоровиков: приезжающих в Казань приглашать на факультет и предлагать им продирижировать хором. Я никогда не забуду реакцию В. Г. Соколова. Запомнил его глаза. Мне тогда показалось, что он никогда в жизни не подходил к подобному «инструменту». Хор сделал все, о чем он просил. И В. Г. Соколов долго молчал, после того, как мы спели. Во всяком случае, такого он не ожидал.

Может быть, не очень корректно сравнение Казачкова и Тосканини, но для меня эти два имени переплелись. Строгой и аскетичной манерой дирижирования. Семён Абрамович был очень требователен к другим, но и себя никогда не щадил.

— Какие произведения были любимыми у Семёна Абрамовича? Кто из композиторов?

— Моцарт, Танеев, Рахманинов. Композиторы, к которым он возвращался бесконечно. Например, кантату «Весна» Рахманинова на моей памяти он исполнял трижды. Трижды исполнялись женские хоры Рахманинова. Также он часто дирижировал хорами Калининкова. Вообще, русскую музыку пел много. Но и западную также.

Замечательно получалась у него старинная музыка. Никакого ощущения «архивности» не возникало, когда он пел Палестрину. Из современников пел Свиридова, Щедрина. Помню, какое было потрясение всей культурной жизни города, когда впервые исполнялся цикл на стихи Твардовского (то был новый цикл, и в Казани его еще почти никто не знал). Из Щедрина еще исполнял «Строфы из «Евгения Онегина» и «Запечатленный ангел». Просто потряса-

³ Современное написание — Таллинн.

юще! Не успел, правда, спеть Шнитке. А как он делал кантату «Весна»!.. В последний раз дирижировал ею в девяносто лет!

— Были ли у него концерты с симфоническим оркестром?

— С симфоническим оркестром он исполнил «Реквием» Моцарта, когда ему было восемьдесят лет. Это была его давняя мечта.

— Расскажите, пожалуйста, о последних годах его жизни? Когда он перестал руководить хором?

— Мысли о том, чтобы передать хор в более молодые руки, у него были уже после того, как «отдирижировал» Моцарта в восемьдесят лет. У нас с ним на эту тему были разговоры. Но он не мог отказаться от хора, даже когда его силы и здоровье уже не позволяли работать как прежде. Хор он никому не мог доверить. На одну программу — пожалуй, и опять возвращался к дирижированию хором. Или, если поручал кому-либо хор в первом семестре, то во втором семестре непременно прибирал его к своим рукам. Вопрос о приемнике был для него изначально решен. Тогда уже заведовал кафедрой Лукьянов. У Казачкова учились многие. Но настоящим, «духовным» его учеником был Лукьянов. Он, наверное, больше других понял основное «направление» Казачкова. И только в 1997 году Казачков отдал ему хор.

Но Лукьянову больше всех и доставалось от Казачкова. Его он не щадил, хотя далеко не всегда был прав. Он вообще мог обидеть кого угодно. До последнего он время от времени приходил работать с хором. Но в девяносто лет с хором практически расстался. Но судьбой хора занимался до последнего дыхания. На работу приходил значительно чаще, чем следовало бы. Любил позвать кого-то из педагогов к себе в класс. Ушел из консерватории Казачков за год до смерти — в девяносто пять лет.

3. 4. Интервью с заведующей кафедрой музыкального театра Казанской консерватории А. И. Заппаровой (ноябрь 2010 года)

— Расскажите, пожалуйста, о сотрудничестве С. А. Казачкова с татарскими композиторами.

— Будучи подлинным художником, Семён Абрамович с большим интересом относился к национальной культуре Республики, в которой жил и работал. Есть такое понятие, как региональный компонент — если я живу в Татарстане, то обязан исполнять музыку татарских композиторов. В таких случаях исполнение получается «дежурным». У него же был совершенно иной подход. Во-первых, ему очень нравились народные песни — чувашские, марийские. А к татарским песням он относился особенно трепетно, с большой любовью, хотя и избирательно. Потому что, живя в Республике, знал, что здесь есть и настоящее отношение к традициям, истокам татарского мелоса, но есть и суррогатное, полупрофессиональное, эстрадное что ли. Он вел нещадную борьбу с пошлостью, с людьми, которые кощунственно относились к народному мелосу.

Когда у нас был круглый стол по вопросам национального хорового образования, он, будучи 92-летним старцем, пришел на форум и очень долго и с большим жаром говорил. В татарском языке есть слово «васыять» — завещание. Вот это было его «васыять». Он очень боялся, что настоящая татарская музыка исчезнет... И ни Ключарев, ни Музаффаров не будут нужны. Он очень переживал, что все превращается в низкопробное подобие искусству.

Вспоминая студенческие годы, могу сказать, что не было ни одного сочинения татарского композитора, которое не прошло бы апробацию у Казачкова. Вся хоровая музыка, что сочинялась в Татарстане, им подробно изучалась. Он внимательно просматривал все новинки. Огромную дань любви и уважения отдавал сочинениям Ключарева. Может быть, в нем он видел родственную душу, ведь Ключарев не был татарин. Но с такой любовью и нежностью делал аранжировки татарских песен, что лучше него для хора не

написал ни один татарский композитор. И Семён Абрамович всегда включал в свои программы сочинения Ключарева. Это и «Зельхижа», и «Энгерменгер», и многие другие.

Семён Абрамович весьма внимательно выслушивал мнение ребят-татар из хора, консультировался с нами, как произносить правильно слова, на какие слоги падают акценты и тому подобное. Он тщательно изучал переводы — дословный, литературный, чтобы один соответствовал другому. Даже иногда спрашивал у нас, молодых дирижеров, разрешения: «А можно ли вот здесь сократить»? Или что-нибудь в этом роде. Думаю, та плеяда хоровых дирижеров, которая участвовала в подобных обсуждениях, в своем сердце и сознании вынесла из стен консерватории трепетное отношение к татарской песне как к музыке, равной европейской. Да и сам Семён Абрамович столь же тщательно подходил к изучению сочинений татарских композиторов, как если бы то были сочинения Моцарта, Бетховена, Баха.

Я знаю, что он очень любил А. Ключарева. Очень хорошо отзывался о творчестве М. Музаффарова. Помню один интересный случай. В тот год у него не было в репертуаре произведений М. Музаффарова. Ведь программа обычно составлялась сразу на целый год. В таких случаях не знаешь, какие правительственные мероприятия могут случиться в течение года, а Семён Абрамович вообще не был политизированным человеком, никогда ничего специально к какому-то конкретному мероприятию не учил с хором. А в тот год проходил первый «Всемирный конгресс татар». И проходил у нас, в старом концертном зале консерватории. Хору консерватории нужно было спеть на открытии конгресса. Что было делать? В репертуаре русская и западная классика — так получилось. Я как раз тогда закончила консерваторию и ушла в декретный отпуск. До этого, все четыре года, была у него солисткой при исполнении всех татарских песен. А другую солистку он не успел подготовить. Пришла в тот год хорошая первокурсница, но был еще только сентябрь или октябрь-месяц, и она не была готова. Семён Абрамович попросил срочно найти меня. Я в это время лежала в больнице. Мне приходит записка:

«Алечка, пожалуйста, нужно спеть две татарские песни. Ноты прикладываю». И ноты — «Сиблэ чечек» («Осыпаются цветы») и «Жилек жыганда» («По ягоды») М. Музаффарова. Я, естественно, согласилась. За две репетиции мы выучили песни. И когда спели их на концерте, восторг публики был небывалый. А ведь на этот конгресс приехали самые выдающиеся татары со всего мира. И хотя он не любил выступать на правительственных мероприятиях, после концерта он ко мне подошел, пожал руку и сказал: «На таких мероприятиях стоит выступать!». Хотя, по существу, это не было правительственное мероприятие. Там были люди, такие же, как он — мастера, каждый в своем деле. И они были тронуты его пониманием татарской национальной культуры. Подытоживая все, что касается его отношения к татарской народной песне, могу сказать, что композиторами, обработки которых Семён Абрамович исполнял особенно охотно, — А. Ключарев, М. Музаффаров, Дж. Файзи. Так же очень часто исполнял обработки А. Абдуллина. Асгат Камильевич работал у нас на кафедре и, будучи сам хоровым дирижером, делал тонкие обработки, используя все преимущества и возможности хора.

Хочется поведать о его отношениях с Ш. Шарифуллиным. Это был удивительный тандем молодого и талантливого композитора с уже сложившимся хоровым мастером, который протянул ему руку помощи. Вообще, на мой взгляд, у нас в Татарстане есть огромная проблема, которая заключается в том, что нет такой творческой «лаборатории», где молодые композиторы сразу могли бы услышать то, что сочинили. Государственный ансамбль Песни и Танца может петь только сочинения облегченной формы, в лучшем случае — обработки народных песен на 3–4 голоса. Шамиль Шарифуллин сразу писал хоровые, симфонические партитуры. Хор им воспринимался как оркестр. У него есть 9–11-голосные партитуры со сложнейшими переменными метрами. Он ведь начал творить, когда был снят запрет на духовную музыку мусульман. И в своем творчестве Шарифуллин стал возрождать архаические пласты древней мусульманской музыки. Ездил по деревням и откапывал потрясающие песнопения, которые никто никогда не задействовал в своих сочинениях.

В основном, все композиторы брали лирические или шуточные песнопения. А вот духовный пласт — баиты, мунажаты, книжные распевы — никто не записывал. Молодой композитор начал эти заниматься. Удивительным образом это совпало политически, «духовно» с тем временем, когда «вожжи» были отпущены. Шамиль Камильевич не только собрал песнопения, но еще и хотел возвысить их до концертной сцены, ввести их в ранг «высокой классики». И когда он написал духовный концерт для хора «Мунажаты», то единственным коллективом, который мог их «поднять», был не Государственный Ансамбль, не хор Театра оперы и балета (хотя это были профессиональные коллективы), а хор студентов консерватории. И первый, к кому обратился Шарифуллин за советами, был Семён Абрамович Казачков.

Другой бы, может, сказал: «Извини, это не мое произведение». Но Семён Абрамович не только не оттолкнул молодого композитора, но и очень помог ему, объяснил, как сделать произведение для хора более грамотным, показал ему некоторые хоровые особенности (тесситурные, фразировочные и так далее). Начался длительный процесс их совместной работы. Каждую часть концерта Ш. Шарифуллин приносил на проверку Казачкову, хор ее тут же исполнял, и затем они вместе корректировали звучание. Когда все было готово, мы повезли «Мунажаты» в Москву. И, конечно, они произвели там фурор. Никто не ожидал, что сочинение может звучать наравне с Рахманиновым, Кастальским и другими русскими композиторами. И оно столь же глубоко, столь же прекрасно и возвышенно, но только на необычном языке, решено необычными средствами выразительности. Семён Абрамович сумел сохранить национальный колорит, «мон» (характер исполнения в татарском пении). Потому, Семён Абрамович является в какой-то степени соавтором сочинения. Ведь если бы не он, «Мунажаты» могли бы остаться где-то в папках, в стопках рукописей, и еще неизвестно, обратились ли бы к ним дирижеры в наши дни.

Когда возникает такой творческий союз, как у Казачкова с Шарифуллиным — это великое счастье для обоих. И, конечно, Шамилю Шарифуллину

неслыханно повезло с такой «творческой лабораторией», с таким интерпретатором, исполнителем, каким был Семён Абрамович. Здесь нужно еще прибавить, что Шамиль Камильевич был весьма тонким, ранимым художником и скромным человеком, который никогда себя не продвигал. Возможно, его творчество еще предстоит открыть, изучить. Например, я знаю, у него есть очень красивый балет, кантата; есть еще какая-то сюита для хора на тему племен майя, которую он не успел исполнить с Семёном Абрамовичем. И до сих пор за их исполнение никто не взялся. А хоровой концерт «Мунажаты» стал, благодаря Семёну Абрамовичу, классикой татарской музыки. Им дирижируют и в классах по специальности, и в хоровом классе. Многие казанские коллективы поют отдельные части из него. Кроме «Мунажатов» Семён Абрамович исполнял еще один концерт Шарифуллина — «Авыл кийлере» («Деревенские напевы»). Концерт этот основан на народных плясовых и игровых напевах. Семён Абрамович любил и это проявление народного творчества. И вот его исполнение, его интерпретация сих напевов настолько у всех в памяти, что теперь даже никто и не представляет, как их можно по-другому петь. Это — эталон исполнения.

Он не следовал манере исполнения, что бытовала и продолжает бытовать на татарской эстраде. Я имею в виду то, что мы сейчас можем наблюдать на национальном телевидении. Семён Абрамович считал, что сам татарский народ свои песни исполняет весьма «примитивно». Ему казалось, татарская народная песня такая же, как итальянская, как французская, как русская... Ее надо исполнять более интеллигентно, «культурно» — не на потребу публике. Он любил говорить, что мы должны не заигрывать с народом, а воспитывать его. К любой музыке дирижер подходил серьезно, находил свой ключ к исполнению, свой стиль. Не только стиль исполнения (дирижерский), но и стиль звукоизвлечения. Поэтому хор Казанской консерватории всегда звучал по-разному. Если пели Моцарта, говорили, что поют «помоцартовски», а если татарские песни, то пели по-татарски.

У С. А. Казачкова сложились особые отношения с Н. Г. Жигановым. С одной стороны, это были бесконечные споры по поводу развития консерватории — с Жигановым как ректором, администратором. С другой же, отмечу его трепетное и уважительное отношение к творениям Жиганова как композитора. Он очень любил его оперу «Алтынчач», часто включал в программу «Хор узников» из оперы «Джалиль». Кроме того, много раз исполнял кантату «Республика моя». У других исполнителей эта кантата всегда звучала пафосно, «многоголосно», громко. А Семён Абрамович исполнял ее ласково, нежно. И Жиганов сам говорил: «Лучше тебя, Семён, ее никто не исполняет!». Я была дружна с женой Жиганова в последние годы его жизни. И она также говорила, что сейчас нет такого коллектива, который смог бы так спеть «Республика моя», как хор Казачков. Они могли спорить, обижаться друг на друга... Но то, что оба они «двигали», развивали татарскую культуру, не подлежит никакому сомнению. И я считаю, что во многом благодаря Семёну Абрамовичу, у татарского народа есть сейчас сочинения, могущие стоять наравне с классическими образцами хоровой музыки.

Вы знаете, приезжая на любой европейский конкурс, наши коллективы исполняют произведения татарских композиторов. И всегда берут призовые места. Эта музыка хорошо воспринимается людьми разных национальностей, разных религиозных конфессий. У нас всегда просят ноты этих произведений. И я еще раз повторюсь и скажу, что особая заслуга Казачкова в том, что он поднял национальную музыку на высокий художественный уровень, на «большую сцену». Конечно, он шел впереди своего времени, и это далеко не всем нравилось. Думается, в этом плане, правительство Республики ему не воздало должных почестей. Если бы он руководил каким-нибудь коллективом такого же уровня где-нибудь на Западе, его бы знал весь мир.

— Расскажите, пожалуйста, о наиболее запомнившихся вам концертах с Семёном Абрамовичем.

— Я хочу рассказать об исполнении «Реквиема» Моцарта. Наш хор часто выступал с симфоническим оркестром. Мы видели, как работает

Н. Рахлин, мы видели, как работает Ф. Мансуров. Но как работал Казачков с оркестром! Как он заставлял оркестрантов пропевать каждую партию, прежде чем ее сыграть! Они все играли на дыхании — каждый штрих! Музыка Моцарта ими пелась, они ею «дышали». Семён Абрамович на нас махнул рукой, сказал, чтобы мы все выучили сами. И занимался настолько плотно и долго оркестром, что всего себя истощил. Казалось, что не только кто-нибудь другой так тщательно никогда не работал, но и он сам никогда так не работал, как в тот раз. Мы даже начали бояться, не лебединая ли это его песня. Он ведь был уже в возрасте. Он дошел до такой вершины в своем творчестве, что ассоциировал звук не с людьми, его извлекающими, а с чем-то божественным. Добивался такого пиано, что певцы в хоре, просто «умирали» от напряжения.

Я тогда училась на четвертом курсе, а мой муж на втором. Он учился у Семёна Абрамовича. И вот, в день концерта, он позвонил моему супругу и сказал: «Приедь, пожалуйста, за мной, а то я боюсь, что не дойду». Жил он недалеко от консерватории и всегда ходил пешком. Даже когда ему уже было девяносто лет, он добирался до консерватории пешком самостоятельно. И поэтому его звонок нас изрядно напугал. Когда мой муж приехал за ним, жена его даже не хотела отпускать, потому что у него поднялась температура до 38. 8. Однако он, естественно, поехал в консерваторию. Напряжение на концерте было колоссальное. Нас тогда первый раз снимали, повсюду ездили камеры. Мы сильно волновались, и в большей степени, конечно, за него. Во время концерта, Семён Абрамович просто на глазах излечивался. А после концерта пошел домой пешком.

**3. 5. Интервью с профессором кафедры хорового дирижирования
Казанской консерватории А. В. Булдаковой
(июль 2011 года)**

— Расскажите, пожалуйста, о последних годах жизни Семёна Абрамовича.

— Мне очень сложно говорить о последних годах жизни Семёна Абрамовича, потому что он, что называется, пребывал в одиночестве. У него не было должной поддержки. Конечно, личностью он был известной, авторитет его был непререкаем, но в человеческом плане ему было очень тяжело. Трагизм положения заключался в том, что, судя по отдельным высказываниям, он не реализовал себя до конца. Ему очень хотелось дирижировать симфоническим оркестром. Превратности судьбы — его любимая дочь, талантливейший человек, умерла. Все радости, проблемы, переживания в семейном, профессиональном, общественном плане он всегда делил с ней. Она была его ближайшим другом, консультантом, а жена — Елена Зиновьевна — его телохранителем. Она ушла с работы и полностью посвятила себя служению мужу. Львиная доля его успеха — это ее заслуга. Эти два человека — жена и дочь — создавали определенную ауру, атмосферу, в которой он мог спокойно работать.

Один из его последних концертов был в зале Казанского университета. Он пел «Альпы», «Запечатленный ангел» Щедрина. Его концерты всегда проходили в теплой атмосфере, с большой признательностью, благодарностью.

— Какие произведения татарских композиторов он исполнял?

— Для Семёна Абрамовича цикл «Мунажаты» Шарифуллина — одно из любимейших сочинений. Шарифуллин сделал революцию в татарском хоровом творчестве. Я помню первое исполнение. Был камерный состав, мы выступали в Москве. Он считал это произведение высокой классикой татарской культуры.

В репертуаре хора всегда была «Тэфтиляу» Яхина. Он как-то попросил меня, когда я была хормейстером, сделать одно отделение из музыки татарских композиторов.

Приложение 3.

Материалы из архива Е. М. Беляевой (1989).

Автобиография С. А. Казачкова (расшифровка интервью).

Беседа Е. М. Беляевой

Я родился в 1909 году в селе Перевоз Черниговской губернии, ныне — Орловская область. Отец окончил четыре класса училища — вот и все образование. Профессии крепкой не имел. Мама была женщиной необразованной, простой. Домашняя хозяйка. И жилось ей трудно. Дедушка тоже был человеком простым. Семья кормилась тем, что клеили коробки для спичечной фабрики. В нашей семье было семь детей, и я был старшим. Чтобы прокормить семью, отцу приходилось за многое браться.

Я начал учиться еще до революции в реальном училище, но сознательно себя помню уже в советское время в городе Новозыбкове, где стал учиться в общеобразовательной школе. Со школой повезло. У меня были очень хорошие учителя, настоящие учителя — талантливые, прогрессивные. Особенно помню нашего учителя по обществоведению и педагогике (у нас была школа с педагогическим уклоном). Этого учителя звали Леонид Евгеньевич Раскин. Когда я позже переехал в Ленинград, я его там встретил уже в качестве профессора педагогического института им. Герцена. То был исключительный человек. Говорили, что он попал в Новозыбково в ссылку как бывший меньшевик. Но я его знал уже членом компартии.

Е. Б.: Вы говорите, что он работал в школе. Значит там преподавались такие предметы, как обществоведение и педагогика? В каких же классах?

С. К.: В седьмом или шестом, я сейчас уже не помню. Учась в школе, я много читал. Отец был глубоко религиозным человеком и остался таким до конца жизни. Под его влиянием я тоже был религиозен, искренне верил в бога.

Е. Б.: До каких лет?

С. К.: Примерно до пятого класса, а затем по примеру некоторых своих товарищей и прочитанной литературы стал убежденным атеистом. Я прочел всю детскую библиотеку, главным образом, приключения — Майн Рид, Фенимон Купер, Жюль Верн, Луи Буссенар.

Е. Б.: А библиотеки были?

С. К.: Да. Одну библиотеку я всю насквозь прочел. А еще там была прекрасная взрослая библиотека, куда записывали только с 16 лет, а я обнаружил, что мне нечего делать в детской библиотеке лет в 13–14. У меня был приятель, старше меня на три года (он, кстати, и сделал из меня атеиста). Так вот он посоветовал мне записаться в библиотеку на его фамилию, дав свое ученическое удостоверение. Что я и сделал. Чего я только не перечитал. Я увлекался и астрономией, и физикой. Пытался построить свою собственную электромашину, перепортил в связи с этим все стекла, которые были у отца в запасе для остекления окон. Потом принялся за домашние бутылки. Увлекался философией, читал классическую философию Канта. И все это поражало меня своей непонятной глубиной, до которой я никак не мог докопаться. Наконец, дошел до философии XIX века и взялся за Ницше и Шопенгауэра. И тут со мной приключилась нехорошая история: голова пошла кругом. Я почувствовал, что «загибаюсь». Мне было очень скверно. На мое счастье мне попала книжка «Диалектический материализм», напечатанная на зеленоватой бумаге. Я сейчас не помню имя автора, но, возможно, то была работа Бухарина. И когда я ее прочел, передо мной открылся совсем иной мир — ясный и понятный. Все встало на свое место. Я понял, что нужно делать. К тому времени я прочел и многое из художественной литературы: Гоголь, Тургенев, Толстой, Чехов и многое другое. Поэзией, правда, увлекался мало. Заинтересовался психологией. Помню, проштудировал книгу профессора Сикорского, известного Киевского психолога — популярное издание со многими рисунками и фотографиями. Я увлекся настолько, что подготовил и прочел в школе «доклад» на эту тему.

Школу закончил в 1927 году и устремился в Ленинград. Я давно хотел туда. У меня было два художественных увлечения: музыка и живопись. Музыкой я все время интересовался, пел в школьном хоре, которым руководил бухгалтер спичечной фабрики. Он немного играл на скрипке. Когда учитель выявил у меня баритон, я очень обрадовался и поспешил с гордостью сообщить об этом матери. А до этого мы с братом пели в синагогальном хоре и даже солировали там (это было тогда, когда я еще верил в бога). Когда я стал атеистом, я отказался ходить туда. Меня отец пару раз отлупил, но потом увидел, что это бесполезно, и отстал. В школьном хоре мы пели песни — «Слети к нам, тихий вечер», «Стрекоза и муравей» и другие. Был у нас оркестр народных инструментов, в котором я научился играть на мандолине, а потом и ноты освоил. Тогда это все было в школах распространено. Мы вообще многим увлекались: оркестр, хор, издавали музыкальный журнал, в котором я был редактором. Все было по нашей собственной инициативе, хотя, очевидно, учителя принимали в этом участие.

Когда я учился в седьмом классе, нам назначили нового заведующего — учителя истории, Андрея Игнатьевича Эльяшука. Помню его лицо — такое острое, с усиками. И вот на первом самодеятельном вечере в школе вдруг объявляют: «Сейчас выступит А. И. Эльяшук. Он исполнит на скрипке «Баркароллу» П. Чайковского». Это исполнение меня тогда потрясло. Я не стал дальше слушать концерт, разрыдался и выскочил из школы. Пришел к матери и сказал, что хочу учиться играть на скрипке. Но какая тут скрипка? Скрипки нет, нет учителей, нет и денег, чтобы купить инструмент. Мать все же начала одолевать отца, чтобы мне купили скрипку. Отец отказывался — с деньгами было туго. Потом, наконец, не выдержал и отпустил на это дело 20 миллионов! Тогда была инфляция, и деньги «керенки» ничего не стоили. На 20 миллионов можно было купить примерно пуд ржаной муки. Когда я завладел этими деньгами, я спросил у ребят на улице, не знают ли они, кто продает скрипку. А жили мы на окраине города. Ребята мне показали, где живет слепой старик, у которого была скрипка. Он забрал деньги и отдал мне

скрипку. В то время к соседскому мальчишке ходил учитель по скрипке. Мать улучила момент, когда он пришел к соседям, и пригласила его к нам. Он проверил мой слух, потом мы ему показали скрипку. Оказалось, что она не годится, так как у нее неправильная мензура грифа. На этом и закончилось мое обучение. Я продолжал играть на мандолине, разбирал сам по нотам и пел в хоре. Одновременно увлекался рисованием и живописью. Был у нас учитель рисования Михаил Филимонович — небольшого роста, с черными гусарскими усиками. По-моему, он окончил Московское художественное училище. Он отдавал этому делу всю душу. Я писал красками, ходил на этюды в лес. Однажды мне посчастливилось: я заимел ящик с французскими красками. Дело было так. В Ленинграде у нас был дядюшка, он считался богатым человеком, по сравнению с нами. Он приехал к нам в гости, и как-то мы с ним пошли гулять. Идем мимо писчебумажного магазина, а там, на витрине, лежит черный ящичек с французскими красками. Я давно его заприметил, и тут остановился, начал его рассматривать. Дядюшка поинтересовался, что мне тут нравится, и решил сделать мне подарок. Хотя это была и дорогая вещь, он все-таки купил мне краски. Их я потом привез в Ленинград. Они у меня долго были — до самой войны. Я ходил с ними на этюды, писал портреты.

Е. Б.: Что-нибудь сохранилось?

С. К.: Нет, с тех пор ничего не сохранилось. У меня остался только портрет Елены Зиновьевны, написанный в Ленинграде, когда мы с ней поженились. В этом городе я знал названия улиц, площадей, дворцов, музеев. С первого дня пребывания в Ленинграде я стал ходить пешком, как по знакомому городу, поскольку еще в Новозыбкове читал много литературы, связанной с Ленинградом.

Приехал я к своему дядюшке. У него была большая семья. Зарабатывал он, очевидно, прилично, но при такой семье я был, конечно, для него значительной обузой. Я это хорошо чувствовал и вообще хотел жить самостоятельно. Я пытался устроиться на работу, но мне это долго не удавалось, —

тогда была безработица в Ленинграде. Дядюшка познакомил меня с бухгалтером, который должен был уехать на работу в Медвежью Гору, под Мурманск. Он взял меня в качестве счетовода, хотя я в этом деле ничего не понимал. Приехав, мы остановились у одной крестьянки, которая кормила нас очень вкусными обедами и говорила, что служила поваром у самого генерала Немировича-Данченко — не у того ли, который руководил Художественным театром?

Счетовода из меня не получилось, и вскоре я оттуда уехал. Вернулся в Ленинград и начал работать на дровяном складе. Ночью охранял склад, а днем пилил, рубил дрова и доставлял их хозяевам. Работа была тяжелая, но я по тем временам хорошо зарабатывал. А вечерами ходил в студию АХРР — Ассоциацию Художников Революции России. Нечто вроде современного Союза художников. Помню, тогда там преподавали педагоги Савинский — соученик Репина, ученик Чистякова — Рылов, Чепцов и целый ряд других художников. Я занимался по рисунку у Савинского. Я уходил туда после закрытия склада в шесть часов, занимался до десяти. Возвращался на склад, открывал сторожку, разжигал печурку и ложился спать.

Наконец мне удалось устроиться чернорабочим на ткацкую фабрику «Работница». Сначала был учеником, потом — помощником мастера. В это время я сам построил ламповый приемник из покупных деталей и стал вечерами слушать музыку. Увлекался Бетховеном. Помню незабываемое впечатление от «Аппассионаты», которую исполнила по радио пианистка Наталья Серпугова. Пианистка была, видимо, малоизвестная. Она работала на радио в качестве иллюстратора. Передачи были тогда прямые. Но ее «Аппассионата» тогда потрясла меня и запомнилась на всю жизнь. По радио я прослушал все сонаты и симфонии Бетховена.

Однажды после работы в трамвае я увидел объявление о приеме рабочих на рабочее отделение в Музыкальный техникум им. М. П. Мусоргского на подготовительный курс. Я подал заявление в класс скрипки. Экзамен принимал тогда профессор Эйдлин, известный музыкант и педагог. Когда он

увидел меня с мандолиной, очень удивился. Затем поинтересовался, где моя скрипка. Затем я сыграл «Менуэт» Рамо и «Гавот» Люлли, после чего он проверил мой слух. Иван Михайлович Белоземцев, пианист, у которого я впоследствии занимался по фортепиано, спросил, какую музыку я люблю. «Бетховена», — ответил я. Белоземцев начал играть отрывки из бетховенских симфоний и спрашивать: «А это что?». Отвечать мне не составляло никакого труда, так как я все это знал наизусть. Члены комиссии переглянулись и попросили прийти меня на следующий день. Назавтра я пришел и узнал, что принят в класс скрипки к педагогу Брогу, который окончил консерваторию по классу скрипки и учился у А. Гаука как дирижер.

Видимо, скрипку и свою педагогическую работу он не любил. Он спросил у меня, где я учился. Когда я ответил, что нигде, то посоветовал взять этюды и еще что-нибудь. Но как играть, не объяснил. Я стал присматриваться к ребятам, у них спрашивать, чтобы поучиться. Успехи мои были далеко не блестящими, и был я в очень тяжелом настроении. Однажды весной, перед самыми экзаменами, спускаюсь я с верхнего этажа и вижу налево класс. Двери открыты, оттуда доносятся звуки рояля. Заглянул и вижу такую картину: вокруг рояля стоят несколько студентов и машут руками. Пианистка играет сонату Моцарта Ре мажор, и какой-то молодой человек их обучает. Я незаметно зашел, встал в уголок и стал слушать. Илья Александрович Мусин, а это был он, сейчас известный профессор консерватории, вызвал какого-то парня и предложил ему продирижировать. У того получалось плохо, и Илья Александрович говорит: «Вот смотрю я, зашел какой-то парень с улицы и уже правильно дирижирует, а ты не можешь!». Это он сказал про меня, поскольку не заметил, как начал дирижировать.

После окончания урока он меня подозвал и спросил, откуда я. Я объяснил, что занимаюсь по классу скрипки. Затем он спросил меня, не хочу ли я заниматься у него. Я ответил, что очень хочу. Со следующего года я стал заниматься у Ильи Александровича по классу дирижирования. Мои занятия по фортепиано сначала тоже пошли с трудом, потому что я совсем не умел иг-

рать. Меня назначили к пианисту Логовинскому (известный в Ленинграде музыкант). Я пришел к нему в класс и тоже встал вопрос: с чего начать? Педагог дал мне До мажорную сонату Моцарта. Но как же ее сыграть, как разучить? Это все мне давалось с трудом. Потом Логовинский перешел работать в консерваторию, и я поступил в класс И. М. Белоземцева, который меня экзаменовал.

Это был замечательный педагог, исключительно преданный своему делу. Он меня буквально выпестовал. По окончании техникума я играл 17-ю сонату Бетховена, Си-бемоль мажорную прелюдию и фугу Баха, Каприччиозо Мендельсона ми минор. Получил на госэкзамене «пятерку с плюсом» — я ведь был не пианист, занимался по, так называемому, общему или обязательному фортепиано. Белоземцев даже предложил мне поступать в консерваторию по двум специальностям.

Е. Б.: Вы много занимались?

С. К.: Много. Я помню, что занимался обычно по вечерам, придя с концерта какого-нибудь пианиста. Тогда мы слушали и Софроницкого, и молодого Гилельса, и многих замечательных иностранных пианистов. Я помню Артура Рубинштейна — молодого, с черной смоляной шевелюрой. Я приходил домой и, подражая им, пытался играть произведения из программ, которые они играли. Занимался в техникуме очень настойчиво все эти годы.

В консерваторию я поступил на дирижерско-хоровой факультет. По собственному желанию, потому что увлекся хором. Тогда еще в очень хорошем состоянии была Ленинградская хоровая капелла под управлением М. Г. Климова — известнейшего русского хорового и симфонического дирижера, замечательного музыканта. Выдержав экзамен в консерваторию, я был зачислен 5 сентября 1935 года в класс Михаила Георгиевича Климова. Я пришел на занятия по расписанию, но мне сказали, что Михаил Георгиевича временно не будет — он болен. Затем нам сказали, что он серьезно болен. И действительно, у него был инсульт, он слег надолго и уже не поднимался. Полтора года мы его ждали, нас перевели в класс другого педагога, малоиз-

вестного, малозначительного. У меня были с ним конфликты, я просто не ходил на уроки, а он за это на экзамене поставил мне «тройку». Я дирижировал тогда отличнейшим образом, ребята были восхищены и говорили после экзамена, что уж мне-то «пятерка» обеспечена. Но это не главное. Главное, что я не смог учиться у Климова.

Таким образом, прошло два года. На третьем курсе в Ленинград приехал профессор Московской Государственной консерватории Владимир Павлович Степанов. Его назначили главным хормейстером Мариинского театра. Параллельно он стал работать в консерватории. Меня, Авенира Михайлова (впоследствии заведующий дирижерской кафедрой Ленинградской консерватории), Николая Романовского (позже преподаватель кафедры, автор знаменитого «Хорового словаря»), Александра Мурина (народный артист и главный хормейстер Мариинского театра) назначили в класс В. П. Степанова. Это был очень хороший педагог, прекраснейший музыкант и хормейстер первостатейный. В свое время он окончил Синодальное училище. Я помню его уроки. Проходили они таким образом. Утром у него была репетиция в Мариинском театре, после чего он обедал. Потом приходил, садился в свое кресло (мы занимались в 19-м классе на 2-м этаже) и говорил: «Ну, Сеня, давай!». Сеня садился за рояль и играл партитуру, или вставал дирижировать. Когда я играл партитуру, он сквозь дрему безошибочно ловил все мои фальшивые ноты. Знал он хоровую литературу божественно. А когда я дирижировал, обычно говорил: «Ну, это у тебя здорово получается, только в этом месте я бы взял такой темп». Параллельно я ходил в класс симфонического дирижирования к Илье Александровичу Мусину. Он проходил со мной симфонические произведения.

Учеба в Ленинградской консерватории мне многое дала, за что я всю жизнь ей благодарен. Источниками, из которых я жадно черпал, были уроки Степанова и Мусина, репетиции оркестра Ленинградской филармонии под управлением гениальнейших дирижеров, которые приезжали тогда во множестве — Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Фриц Штидри, — всех не пере-

числить. Был такой совершенно изумительный дирижер — Вацлав Талих (чех). Я помню его исполнение Шестой симфонии Чайковского, когда из зала буквально выносили в нервном припадке слушателей. Я после этого никогда не слышал такой Шестой симфонии. Я проводил время на репетициях оркестра Ленинградской филармонии. Клемперер был музыкант огромнейшего масштаба, темперамента и мышления глубочайшего. Первый его концерт в Ленинграде начался при полупустом зале. Никто о нем ничего не знал, а во время перерыва все бросились к телефонам, и тут же все близко живущие музыканты примчались. Зал был полон, были овации, а на следующие его концерты уже невозможно было попасть. Его Бетховен — это сила, глубина, мощь. Он не только дирижировал, — даже репетировал наизусть. Музыкант с феноменальной памятью, который помнил не только весь нотный текст, но и все, что на строке напечатано. Если на странице было какое-то пятнышко, он его помнил. Воля необычайнейшая. Он был высокого роста, высокий лоб, глубоко запавшие глаза, из-за чего казалось, что очки, которые он носил, темные, хотя они были обыкновенные.

Посещение репетиций в филармонии — это, конечно, школа, которую ничем не заменишь. Все это впиталось и до сих пор мне помогает. В консерватории я слушал лекции Асафьева, Соллертинского. Соллертинский был изумительный лектор, с феноменальной памятью. Студенты испытывали его память. Был у нас студент композиторского факультета Мирзоян. Как-то в перерыве он подошел к Соллертинскому и спросил у него, кто такой композитор Мирзоян. Он, конечно, никого по фамилии не знал, — потоки были огромнейшие. Он нахмурился и говорит: «Не знаю, но наведу справки и вам скажу в следующий раз». В следующий раз Мирзоян приходит к нему, Соллертинский посмотрел на него и говорит: «Мирзоян, вы — болван!».

Само музыкальное окружение, которое было тогда в Ленинградской консерватории во главе с Шостаковичем, который преподавал композицию, Николаевым, преподававшим фортепиано, Ершовым, гениальнейшим певцом, известным еще до революции. Когда я учился, он уже был в годах. Его

жена, тоже певица, исполнительница вагнеровских ролей, Акимова Софья Владимировна преподавала сольное пение. Сольное пение преподавала также и Мария Исааковна Бриан. Это были две противоположные школы — вечные споры, дискуссии и между педагогами, и между учениками. Я приходил в оба класса, поскольку увлекался вокалом. И вдруг в один прекрасный момент мы узнаем, что одна из них отказалась от педагогической работы на три года и пошла учиться в класс к другой. Видите, какие нравы были тогда. Никаких интриг. Споры открытые. При всех. Это считалось естественным, нормальным явлением. Все это, конечно, отложилось и каким-то образом помогло мне в моей последующей работе.

Я считаю одним из важнейших источников своего формирования, как музыканта, целый ряд немзыкальных особенностей. В частности, Художественный театр и система Станиславского. Художественный театр тогда по традиции каждый раз в апреле приезжал в Ленинград со спектаклями. Я помню первый спектакль Художественного театра, который застал в Ленинграде. У меня был приятель из Новозыбкова, с которым мы жили в одной комнате, архитектор Саня Раскин. Мы жили тогда стесненно. Однажды я предложил ему сходить на «Вишневый сад» со Станиславским, который играл Гаева. Саня ответил, что нам на это нужно затратить целый рубль (тогда это были большие деньги), что мы еще увидим Художественный театр, что мы еще молодые. И предложил сходить в ресторан «Астория» съесть по свиной отбивной котлете (75 копеек). На серебряном блюде подавали огромную котлету с горошком, с поджаренной картошкой и так далее. Я не устоял. И мы не пошли на спектакль. В следующий год Художественный театр опять приехал, но Станиславский уже не играл...

Я видел и Москвина, и Хмелева, и Степанову, и Тарасову. Этот удивительный Лариосик в «Дни Турбиных» — Яшин, какой это был актер! Как там играл Хмелев! Тогда я работал в Московско-Нарвском доме культуры, руководил хором. Гастроли театра были в этом доме культуры, я имел бесплатный доступ, сидел в оркестровой яме и смотрел «Дни Турбиных» два раза

подряд. Если вы знаете эту пьесу, там есть такая сцена: тревожное состояние, белые должны уходить в Киев, ждут только приказа, красные наступают. Турбины — два брата. Николай сидит на софе с гитарой, наигрывает какой-то мотивчик и напевает. Наконец, он умолкает. Старший брат сидит и пишет какую-то реляцию. Гробовое молчание, мхатовская пауза. В первом спектакле это прошло обычно, а вот во втором... То ли за сценой что-то упало, то ли на сцене упал какой-то предмет, палка прислоненная, зонтик какой-нибудь. Раздался стук. Вы бы видели, как вздрогнул Хмелев! Это не было обыграно. Это была сама жизнь.

Е. Б.: Скажите, а что тогда было главным: жизненная правда или все-таки мастерство актера, его перевоплощение?

С. К.: А это не разделялось, потому что жизненная правда в художественном смысле (правда жизни и правда искусства — разные вещи) и та вера, которая была в Художественном театре и сообщалась зрителям, не могла быть воплощена без совершенно изумительного мастерства, которому Станиславский уделял огромное внимание.

В 1936 или 1937 году вышла книга Станиславского «Работа актера над собой». Я ее купил, прочел и, что называется, «влип» в эту книжку. После этого я ее много раз читал, штудировал и сейчас к ней обращаюсь. Она очень много мне дала, как музыканту. Я не знаю, что бы я делал, чем бы я был, если бы не знал эту книгу. Так что систему Станиславского я отношу к одному из источников формирования моей музыкальной личности.

Важным источником моего образования были, конечно, ленинградские музеи и, вообще, вся культурная жизнь Ленинграда — его театры, концерты и так далее. Русский Музей и Эрмитаж я изучил досконально, был там всегда и знал, в каком зале какая картина висит.

Читал я в это время значительно меньше, чем в детстве. Я вообще убежден, что, если в детстве, в школе человек не познакомился с самым значительным, что есть в художественной литературе, то потом ему уже очень трудно это сделать. И не только потому, что жизнь, семья и самостоятельная

работа уже не позволяют этого сделать, но, главным образом, потому, что то художественное восприятие, на которое человек способен в детстве, ничем нельзя заменить. Потом мы возвращаемся к прочитанным произведениям, узнаем много нового, чего не замечали раньше, но самый аромат произведения, его дух — можно почувствовать только в детстве.

Окончил я консерваторию в 1940-м году. Кроме Климова я не застал еще А. Глазунова, который в 1928 году уехал за границу и больше не возвращался. В мою бытность в консерватории директором был П. Серебряков. Это был замечательный пианист. Я помню, как он играл Первый концерт Чайковского. Пожалуй, это было самое интересное исполнение, которое я слышал.

На экзамене по специальности я получил «отлично». Председателем государственной комиссии был П. Чесноков. Экзамен был назначен на двенадцать часов в Малом зале консерватории. Мы распели хор, ждем прихода Чеснокова, которого поехал встречать профессор А. Егоров, наш заведующий кафедрой. Время идет, их нет. Наконец, возвращается Егоров, говорит, что не нашел Павла Григорьевича, наверное, не приехал. Поскольку собрался полный зал, решили дать концерт. Я был третьим, и только продирижировал свою программу, как входит Александр Александрович (Егоров) и говорит, что приехал Чесноков. Оказывается, они разошлись, и Павел Григорьевич с палочкой и маленьким чемоданчиком пошел по каким-то окольным улочкам и опоздал. И мы начали сначала. Таким образом, я и двое моих товарищей исполнили свою программу дважды.

Я дирижировал несколько хоров из оратории «Самсон» Генделя, дуэт Чайковского «Рассвет» в моей обработке для смешанного хора. Партию органа у меня исполнял Котляревский. Он потом был помощником директора Киевской консерватории. Благодаря ему я впоследствии попал в Казанскую консерваторию.

На комиссии по распределению мне сделали три предложения: аспирантуру в консерватории, педагогическую работу в Воронежском музыкаль-

ном училище. Но, ни одно предложение мне не подошло, я хотел работать с хором. Готов был поехать куда угодно, хоть на Северный полюс, лишь бы там был хор. П. Серебряков попросил меня прийти к нему на следующей день, так как у них не было подобных предложений, и пообещал связаться с министерством.

Назавтра выяснилось, что ничего нет. В это время по какому-то делу к Серебрякову пришел директор Альтерман. Он услышал наш разговор и предложил мне поехать в Чебоксары возглавить там хор. И добавил, что сейчас работает там, готовит декаду чувашского искусства в Москве. Там был хоровик, но он не справлялся. И мы с ним договорились. Таким образом, я попал в Чебоксары. Что было после, я вам расскажу в следующий раз.

На первых порах Назиб Гаязович Жиганов показался мне человеком, с которым можно будет создать хороший хор. К сожалению, я должен был сразу понять, что Жиганов-композитор и Жиганов-ректор — два разных человека. Мне было бы легче о нем сейчас говорить, будь он жив. Но его нет в живых, и меня, естественно, сдерживает известное изречение: «о мертвых — или ничего, или только хорошее». Я бы так и поступил, если бы речь шла о Жиганове как о человеке. Но когда мы анализируем деятельность людей большого творческого масштаба и большого общественного положения, то, к сожалению, не можем ограничиться впечатлениями о них только как о людях. У людей такого плана человек часто — одно, а общественный деятель — другое. Конкретный живой человек в этом смысле является неким символом общественной формации или общественной ситуации, какого-то периода истории. Таким символом в искусстве, в музыке в частности, является Жиганов. Пожалуй, наиболее яркий представитель среди всех ректоров Советского Союза.

Его можно сравнить с профессором Серебряковым — ректором Ленинградской консерватории. Между ними много общего. Я знаю А. Свешникова — ректора Московской консерватории (до него там был В. Шебалин — вообще особая фигура). Был пианист Брюшков — ректор Ленинградской кон-

серватории, знаю ректоров различных периферийных консерваторий. Ни один из них не мог сравниться с Назибом Гаязовичем по силе воздействия на коллектив, которым руководил.

Назиб Гаязович «держал» консерваторию в очень крепких, опытных административных руках. Его стиль руководства, как мне кажется (я вообще не претендую на абсолютную истину в этом вопросе, а только высказываю собственное мнение), заключалась в точном и беспрекословном служении административно-командной системе и в абсолютном выполнении всех указаний «свыше» без размышления. Он отлично понимал, как и каждый (собственно говоря, что было типично для всех руководителей), что от этого зависит его карьера. На избранном пути он мог позволить себе никаких вольностей. Если есть инструкции министерства, то они должны быть выполнены на все 100%, даже если сама инструкция неправильная, что он хорошо понимал. И в частной беседе, скажем, он так и говорил: «Инструкция, может быть, и несовершенная, но я ее буду выполнять; извольте ей подчиняться».

Все осложнялось и тем, что по натуре он был очень деспотичен. Да и педагогом он, по существу, не был. Преподавал инструментовку. Наверное, ему было чем поделиться со студентами. Но с позиций стратегии и тактики педагогического процесса, с точки зрения желания вникнуть в сам процесс, понять душу студента, студенческого коллектива, педагогического коллектива, осознать свою воспитательную функцию руководителя учреждения, — об этом он просто не задумывался.

Он никогда не бывал у меня на занятиях и на репетициях — никогда! Это его не интересовало. Насколько я помню, то же самое относилось, например, к пианистам. Он ходил иногда к вокалистам и струнникам. А судил о всех нас как о педагогах по тому, кто как выступал на собраниях. Для этого, во-первых, нужно было так выступать, чтобы его не раздражать, а во-вторых, надлежало иметь «хорошо подвешенный язык». И если талантливый человек был по какой-либо причине косноязычен или не мог хорошо высту-

пать на собраниях, либо позволял себе подчас не соглашаться с его мнением, то Жиганов считался его слабым педагогом.

Вот несколько характерных примеров. Еще в старом здании консерватории я занимался в седьмом классе. Однажды меня срочно вызывает с урока наш курьер: «Вас требует Назиб Гаязович». Я прихожу к нему взволнованный — меня вызвали с урока, значит, что-то случилось необычайное. Он меня спрашивает, сколько у нас стульев в классе. Я не знал их количества, и он был очень удивлен — как это я, заведующий кафедрой, не знаю, сколько стульев в классе. «Извольте посчитать — сказал он, — и вы отвечаете за каждый стул, находящийся в классе, а также за то, чтобы из Вашего класса не таскали стулья в другие классы». Я не стал с ними спорить, раскланялся и ушел.

Неоднократно в моих спорах и беседах с ним он говорил: «Учтите, я — это Советская власть!». Не он придумал эту формулу. Так говорил каждый «князь», посаженный административной командной системой на тот или иной пост. А значит, любое его распоряжение должно выполняться беспрекословно.

Мои стычки с ним доходили порой до драматического накала. Как мне потом рассказывал наш проректор В. Г. Апрезов, Жиганов неоднократно говорил ему, что надо «кончать» с Казачковым. Почему он со мной так и не покончил, не знаю. Мне кажется, все-таки, в душе он ценил меня. И не солгу, если скажу, что и я испытывал к нему какую-то чисто человеческую симпатию. Ведь он мог быть весьма обаятельным, высказывал весьма проницательные и умные вещи. Да и композитор был даровитый.

Кстати, о Жиганове-композиторе. Я считаю, что его дарование не развилось соответствующим образом. Он мог бы создать значительно более интересные вещи, судя по тому таланту, каким обладал. Ему помешала в этом та же административно-командная система, которой он служил. Начав писать оперу, конечно же, думал о творческой составляющей. Но очень сильно (это я знаю по его высказываниям во время бесед) его внимание занимало: «А как

воспримут это в обкоме? Надо сделать так, чтобы там сочинение понравилось».

Когда пишешь с оглядкой на цензуру даже статью в газету или журнал, — ничего путного ждать не приходится. А уж если с этих позиций ты творишь, то тут уже быть беде. Если, несмотря на это, у него есть много творческих удач, которым я искренне радуюсь и которые, безусловно, останутся в фонде татарской национальной музыкальной культуры, то лишний раз это доказывает, насколько сильным было его дарование. Опять же, я не пытаюсь изрекать абсолютную истину, хотя убежден, что его талант, в силу названных причин, не могло развиваться до настоящих высот, набрать настоящей силы. И это очень-очень жаль. Я не виню Назиба Гаязовича, в этом виновата наша эпоха, наше страшное время. Не он первый и не он последний из талантливых людей не смог как следует себя реализовать.

Однако может показаться, что я много внимания уделил нашему ректору. Ведь вы меня спрашиваете, как мне работалось в Казанской консерватории?

Говорить о моей работе мне трудно. Вы знаете, какими принципами я руководствуюсь, знаете, как я работаю с хором, как он звучит, знакомы с педагогами нашей кафедры. Кстати, формирование кафедры тоже проходило не безболезненно. Помню, как, будучи еще молодым педагогом, выпустив первых студентов, очень радовался этому. В этом выпуске была такая Раиса Волкова — человек активный, волевой, прекрасный организатор, но с весьма средними музыкальными данными. Я, увлеченный идеей развития татарских кадров, ходатайствовал перед Назибом Гаязовичем о включении ее в состав кафедры. Что было ошибкой с моей стороны. Она себя повела и в консерватории, и на кафедре в стиле все той же командно-административной системы. Но, самое главное, — не смогла добиться авторитета у учеников, по-настоящему развить их талант. Музыкантом, повторяю, она была посредственным, не умела как следует работать с хором. Возникла ситуация, когда я должен был ее критиковать. Тут отношения вовсе обострились. К тому

времени приехали два или три педагога из Московской консерватории, о включении которых в нашу кафедру я сам просил — обращался с просьбой в Московскую консерваторию. Эти товарищи тоже оказались людьми профессионально малосостоятельными. Началась, так сказать, конфронтация на почве подхода к делу. Они пытались навязать мне систему Московской консерватории, от которой я сам еле-еле «отбоярился». Начались многочисленные неприятности. И самое главное, они не смогли способствовать созданию на кафедре того живого духа неформального творчества, к которому стремились я и мои коллеги.

Е. Б.: Когда вы приехали в консерваторию, кто уже работал?

С. К.: Деканом был Садрижиганов, брат Назиба Гаязовича — симфонический и оперный дирижер. Человек невежественный, профессионально непригодный. С ним было очень трудно работать. И в один прекрасный день я пришел к Назибу Гаязовичу и сказал, что Садрижиганов не может преподавать у нас на факультете. Жиганов, надо отдать ему должное, отнесся к этому с пониманием, и вскоре Садрижиганов ушел с кафедры. Все эти трудности мешали добиться должного результата.

Вероятно, вам будет интересно узнать о моей творческой и профессиональной платформе, хотя на эту тему мне говорить особенно сложно. Сложно говорить по двум причинам. Прежде всего, потому что изнутри все, что делаешь, трудно осмыслить. Много я осознаю в своей деятельности и пытаюсь осознать, без этого нельзя руководить кафедрой и хором. И все же, когда я пытаюсь определить, к чему же я стремлюсь, то убеждаюсь, что в этом отношении ничего оригинального из себя представляю.

Вот недавно прочел в «Современной музыке» статью об одном хоровом дирижере. Его там всячески расхваливают, преподносят до небес. Если прочесть статью, можно подумать, что имеешь дело с гением. Там подробно говорится, как он работает, какие цели преследует, какими средствами пользуется. Но под любым из перечисленного я мог бы подписаться как человек, который хотел бы точно так же (я не говорю, умеет точно так же, я говорю —

хочет точно так же), достичь тех же целей. Но когда я слушаю хор под руководством этого дирижера, то чувствую, что не могу сказать, что удовлетворен. Не качеством исполнения, тут все в порядке. Я не могу быть удовлетворен интерпретацией, тем направлением, в котором он работает. Так к чему же я стремлюсь? Я хочу, чтобы хоровое пение было живым искусством, чтобы оно волновало людей. Чтобы услышав хор по радио или телевидению, люди не выключили бы их, а пристально и с большим вниманием слушали. К сожалению, этого почти никогда сейчас не происходит. Вот почему мне трудно об этом говорить. И все же, кое-что я попытаюсь вам объяснить, не претендуя на полноту.

Основа каждого музыкального исполнения, главный материал, из которого оно лепится, — звук. Какой он? У каждого из нас свое слышание звука. Невозможно словами описать, какой звук я слышу. Когда я говорю, что звук должен быть полетным, полным, темброво-чистым, красивым, я, опять же, говорю банальности. Этого хотят все. Но тот звук, который я слышу, я знаю, что не слышит никто. И не потому, что этот звук лучший, а потому, что он мой. Звук должен быть живым. Звук должен волновать. Феномен хора заключается в том, что из нескольких десятков певцов, не обладающих красивыми и интересными голосами, можно сделать один хоровой голос — красивый и интересный. Но как это сделать, я вам не могу сказать. Это работа мучительная, кропотливая, она основана на том, что слышит дирижер, как он умеет это сделать. Это — искусство.

Второй материал хора — слово. Опять же, слово должно быть живым, играющим всеми тембровыми и смысловыми красками. Речь идет не о значении слова. Значение у слова одно. Что такое душа, к примеру, понятно каждому. А смысл, который мы в это слово вкладываем, каждый раз другой. Слово должно прозвучать именно так, как нужно мне (я уже не говорю о том, что оно должно быть слышно, ибо все понимают значение дикции). И звук, которого мы добиваемся, и слово, которое слышим, не живут порознь. Они представляют собой единое целое, одно питает другое. Это первая задача.

Вторая задача современного хора, как мне видится, заключается в понимании хора как объективного, эпического «инструмента», «инструмента» для высказывания многих. Такое понимание таит в себе определенный смысл, так как в хоре соединяются эмоции многих в одну. И поскольку хор призван выражать чувства и мысли коллектива, массы, то в силу этого его голос приобретает несколько монументальный характер, объективно-сглаженный. В этом смысле возникает огромнейшая, принципиальная разница между хором и солистом. Когда мы слушаем солиста, понимаем, что имеем дело с каким-то уникальным выражением именно данного человека. Когда же слушаем хоровое исполнение, часто возникает ощущение, что все хоры звучат одинаково. Между прочим, это одна из особенностей современного хорового исполнения: не зная какой хор поет, нельзя отличить один коллектив от другого. Какая-то разница есть в уровне: один хор поет чище, другой — менее чисто; один ритмично, другой — менее ритмично; у одного голоса лучше, у другого — хуже. Но, в общем-то, все они одинаковые.

Е. Б.: Не есть ли это следствие той самой унификации, характерной для всех сторон нашей жизни, о которой вы говорили?

С. К.: Совершенно верно. Но повторяю, именно в хоре эта унификация проходит как-то сама собой, естественным образом, потому что хор склонен к некоторой нивелировке индивидуального начала. Но вместе с тем, я уверен, что хор может избежать этой опасности. И не только камерный хор, где каждый певец — яркая индивидуальность. Но и обыкновенный хор, если во главе стоит дирижер, могущий это сделать.

Е. Б.: Мне кажется, здесь есть параллель с симфоническим оркестром, который также может быть выразителем мыслей одного человека, стоящего во главе коллектива.

С. К.: Да, безусловно. Но дело в том, что в симфоническом оркестре нет той возможности красок, нюансов и деталей, которые так характерны для индивидуального, сольного исполнения. А в хоре это вещь вполне достижимая. Многие хоры обладают свойством детальнейшей нюансировки. Но этого

мало. Нужно, чтобы эта нюансировка была органичной, чтобы она выражала чувства и мысли, чтобы заставляла сердца трепетать, а не просто удивляться: «Ах, как здорово они поют».

Для меня образцом художника в вокальном искусстве (а хор, естественно, является вокальным искусством) стал, как и для многих нас, Ф. И. Шаляпин. Я очень многому у него учусь. Стараюсь, хотя это, конечно, трудно. Учеников у Шаляпина очень много. В России, пожалуй, не найдешь ни одного баса, который бы ему не подражал. Но ведь не подражанием определяется ценность шаляпинского опыта для нас. А чем-то другим. Это «другое» очень сложно определить. Во всяком случае, я пытаюсь черпать из этого богатейшего источника. К сожалению, в полной мере, это, конечно, невозможно.

Очень многому меня научил К. С. Станиславский и его театральная система, о чем я уже говорил. Вообще я исхожу из того, что хор — своеобразный музыкальный вокальный театр. Поющий хор, в процессе слушания которого люди не ощущают пение как действие завораживающее, полное неожиданностей, музыкально-драматических событий, — это мертвый хор. А вот как сделать, чтобы было иначе, опять же могу объяснить!

Е. Б.: Многие идут по более простому пути — вносят, например, в хоровое исполнение элементы движения.

С. К.: А это уже театральщина — ужасная вещь в музыке. Она убивает музыку. Вместо того, чтобы ее оживить.

Е. Б.: Как вы считаете, вообще такие элементы могут быть естественны в хоре, или они, напротив, чужеродны?

С. К.: Элементы движения? Я не исключаю их. Но полагаю, что они должны возникать органично, естественно, осуществляться с огромнейшим тактом талантливый руководителем, очень тонко. Я иногда чувствую, что в том или ином месте движение в хоре было бы очень даже кстати. Но, так как не умею этого сделать, подобно режиссеру, то и не пытаюсь. Упаси бог, я ведь только напорчу. Но особой необходимости в том я не ощущаю. Почему?

Потому что, хор стоит неподвижно только на первый взгляд. Но посмотрите на лица настоящего, одухотворенного хора. Вы прочтете на них то, что слышите. Это органичное целое. Добиться этого очень трудно. Я же не могу сказать певцам: «Здесь улыбнитесь, а там нахмурьте брови». Исключено. То была бы страшнейшая профанация, когда бы кто попытался так работать. Но своею искренностью дирижер должен привести хор в такое состояние, когда на их лицах начинает отображаться сама музыка.

Сегодня я нахожусь под весьма тяжелым впечатлением от хорового концерта, прослушанного по телевидению. Концерт состоялся под рубрикой «Хоровые встречи». Все проходило в Минске, столице республики, славящейся высоким уровнем своего самодеятельного искусства. Но какая это мертвячина! И это самодеятельные певцы — люди, которые должны петь в хоре из любви к делу? Пусть они где-то сфальшивят (хотя, конечно, это нежелательно). Но главное свойство самодеятельного певца — он должен петь искренно и осмысленно, ему это должно нравиться!

А репертуар? Эти квазипатриотические, квазинародные песни. Эти конвульсивно-кривляющиеся, зажатые дирижеры, не могущие даже пропеть фразу! Эта пустота в глазах детишек! Детский хор поет с пустыми глазами, как же это можно?

Интервью с В. Г. Соколовым. Беседа Е. М. Беляевой

(Москва, 1989 год)

Соколов В. Г. — профессор Московской консерватории, народный артист СССР:

Семён Абрамович Казачков — это выдающийся советский хоровой дирижер. Казачков — выдающийся педагог, который воспитывает у своих учеников не только технику хорового дирижирования, но и, что не менее важно, отношение к специальности, любовь к нашему большому и важному делу. Казачков — ученый, теоретик. Он интересуется многими теоретическими проблемами, написал книгу о дирижировании. Это общие фразы, но они су-

щественно характеризуют такое незаурядное явление в нашем искусстве, как Семён Абрамович Казачков.

Теперь более непосредственные впечатления. Я его узнал довольно давно. Он приезжал в Москву на конференции Всесоюзного хорового общества, и меня заинтересовал этот удивительно точный, конкретный и корректный человек. Мне кажется, что эта конкретность требований, конкретность формулировок очень полезна для нас, деятелей хорового искусства, в котором не так много математической точности. Пожалуй, можно назвать только П. Чеснокова, который в своей книге «Хор и управлении им» крайне точно прописал основные «положения» профессии. Он имел на то право. Хотя можно с ним соглашаться или нет — это отдельный вопрос. Есть книги А. Егорова, Г. Дмитревского, К. Пигрова, могу прибавить и свою книгу «Работа с хором». Все они передают вес «хорознанию», если можно так выразиться. Но роль профессора Казачкова особенная. Он в своей точной (я бы так сказал) и высоко педантичной требовательности утверждает хоровое искусство как искусство вообще, искусство, требующее огромной любви и уважения у тех, кто им занимается. И с этим можно только согласиться. Я знаю не так много учеников Казачкова, но для меня много говорит один пример — В. Лукьянов, который взращен Казачковым и который до сих пор говорит о Казачкове со священным трепетом. И хотя Лукьянов в своей работе применяет его методы, Казачков никогда не связывал своего ученика. У Лукьянова очень много своих собственных приемов и критериев, что позволяет ему достигать совершенно ангельского звучания в детском хоре.

Я слышал хор Казачкова два раза. Первый раз, когда был на гастролях с Государственным Московским хором в Казани. Это было давно, около двадцати лет тому назад. В свободное время я посетил по приглашению Казачкова хоровой класс, и меня поразила и восхитила эта точность во всем: точность интонирования, точность дирижирования, все условные соотношения звука и жеста у Казачкова регламентированы. Это необходимо для любого, даже очень талантливого хоровика. Затем он приезжал несколько раз в

Москву, показывал свое искусство. Очень удачным было его выступление в Рахманиновском зале консерватории.

Хочу сказать, что лично мне он очень симпатичен с его строгостью и приветливостью. Мне кажется, что ко мне он относится достаточно уважительно, чем я, честно говоря, горжусь. Я полагаю, его коллектив мог бы показываться гораздо чаще и в столице, и Ленинграде.

Интервью с Н. В. Романовским. Беседа Е. М. Беляевой
(Ленинград, 1989 год)

Романовский Н. В. — профессор Ленинградской консерватории:

Семёна Абрамовича Казачкова я знаю с 1931 года, когда мы с ним поступили в Ленинградский Центральный музыкальный техникум, теперь училище им. М. П. Мусоргского. На первом курсе у нас начались групповые занятия по дирижированию с И. А. Мусиным, ныне профессором, народным артистом РСФСР. С первых же занятий Семён Абрамович проявил интерес и способности к дирижированию. Мусин обратил на него внимание, много с ним занимался и даже в дальнейшем допустил Семёна Абрамовича дирижировать училищным симфоническим оркестром. В консерватории мы с ним учились у одного профессора — В. П. Степанова. Помню, что Казачков с большим увлечением провел государственный экзамен, подготовив фрагменты из оратории Генделя «Самсон». Встретились мы с ним на работе по руководству самодеятельным хором. Был такой колхозный хор в селе Яжелбицы Валдайского района — хороший самодеятельный хор, руководимый любителем. И вот одно лето я занимался с этим хором, готовил его к областной Ленинградской Олимпиаде. А на следующее лето с этим хором занимался Семён Абрамович. Помню, что он сразу же взял довольно сложное произведение — «Горы» в обработке Александрова (?). Совсем нелегкое произведение для малоподвижного самодеятельного, да к тому же крестьянского хора. Но Казачков взялся за него очень настойчиво и сумел, в конечном счете, подго-

товить это произведение и, что самое важное, увлечь им исполнителей, завоевав их доверие.

За годы работы в Казани Семёну Абрамовичу удалось путем огромной, настойчивой, систематической работы вырастить такой хор, который пользуется известностью у хоровиков всего Советского Союза. Можно без преувеличения сказать, что среди всех студенческих хоров консерваторий хор Казанской консерватории под управлением Казачкова — самый лучший, самый квалифицированный. Семён Абрамович правильно полагает, что хоровое искусство может воздействовать только тогда, когда достигает самых высших результатов исполнения, без всяких скидок. Прежде всего, обращает на себя внимание высокая техническая слаженность, прекрасный ансамбль, замечательный строй, великолепная дикция. И все это дополняется свежестью, колоритом звучания, осмысленностью и одухотворенностью.

**Интервью с В. А. Чернушенко. Беседа Е. М. Беляевой
(Ленинград, 1989 год)**

Чернушенко В. А. — профессор, народный артист РСФСР, СССР, руководитель Санкт-Петербургской академической капеллы:

Семён Абрамович — представитель того поколения мастеров, которые знают русскую хоровую традицию не понаслышке. Он застал еще то время, когда хоровое искусство было народным, массовым. Казачков в высшей степени образованный, интеллигентный человек, и я отношусь к нему с глубоким уважением. Он, в отличие от многих, очень сосредоточен и внутренне организован, обладает подлинным хормейстерским мастерством. Настоящий профессионал, понимающий природу вокала и умеющий сделать ансамбль. В то же время он умеет подчинить ремесленные компоненты художественной задаче. Его трактовки отличают законченность формы, чувство меры и безупречный вкус. Это тем более важно, что жизнь его сложилась так, что он работал с учебным коллективом, в котором эти компоненты наиболее важны, так как имеют долговременные последствия. В студентах, артистах хора вид-

ны его высочайшая нравственность, его отношение к жизни, мировоззрение, колоссальная принципиальность. Казачков относится к тем деятелям культуры, которых никакие воздействия не могли отлучить от подлинной русской культуры. Я его воспринимаю как миссионера этой культуры.

Думаю, сейчас такое время, когда необходимо напечатать его замечательную книгу («От урока к концерту» — Е. Б.), ведь уходит безвозвратно целый пласт русской хоровой культуры.

Интервью с И. А. Мусиным. Беседа Е. М. Беляевой (Ленинград, 1989 год)

Мусин И. А. — профессор Ленинградской консерватории, народный артист РСФСР:

Семёна Абрамовича я знал еще как ученика со времен его учебы в Музыкальном техникуме. Сегодняшние мои наблюдения базируются на знакомстве с его книгами, его исполнительской деятельностью, ежегодными встречами и беседами с ним на летнем отдыхе. Если говорить о книгах, то первая книга («Дирижерский аппарат и его постановка» — Е. Б.) отличается сосредоточенностью, точностью определений и является практическим руководством по дирижированию. Вторая книга («От урока к концерту» — Е. Б.) также очень интересна, содержательна и полезна, так как обобщает опыт практической работы с хором и теоретического его осмысления. Нет сомнения в том, что ее следует непременно издать.

Что касается наших личных бесед, то в них становится более понятно то, что не видно в концертном исполнении, становятся ясны методы работы. Ко всему этому нужно добавить, что Семён Абрамович очень интересный собеседник — организованный, точный, умный, содержательный. И у нас с ним самые дружеские отношения.

Самое же главное, что его выступление в консерватории было отмечено чрезвычайно высоко. Хор проявил очень хороший ансамбль, отличную интонацию, тонкую фразировку, одухотворенность исполнения и показал весьма

разнообразную программу. Казачкова как дирижера отличают скупые выражения, без малейшей аффектации жеста. Его работа с хором, состоящим из «невокалистов», к тому же, постоянно обновляющим свой состав, доказывает, что и здесь можно достичь подлинного совершенства.

**Интервью с А. С. Леманом. Беседа Е. М. Беляевой
(Москва, 1989 год)**

Леман А. С. — композитор, профессор Московской консерватории:

Я знал Семёна Абрамовича Казачкова еще до войны студентом Ленинградской консерватории. Он был образцовым студентом. Уже тогда его отличала очень высокая организация жизни.

После войны мы с М. А. Юдиным пригласили Казачкова в Казань. Семён Абрамович сразу обратил на себя внимание как организованный и дисциплинированный человек. Вторая сторона, — не менее яркая, — талант музыканта, артиста, очень устремленного человека. Сразу появился хор. Казачков ни одного дня не жил без хора, он был у него в голове и в душе, даже когда его не было.

Хоровой класс был тираническим. Казачков — тиран и тиран. Его репетиции — акт высочайшей подготовленности. Благодаря этому студенческий хор стал значительно выше своего предназначения. Учебный процесс сразу же соединился с интересной жизнью. Сложился триптих: Казачков — партитура — публика. Семён Абрамович никогда не был чужд творческому процессу, многие композиторы благодаря ему стали писать для хора. Могу сказать, что мои две оратории («Ленин» и «Атланты» — Е. Б.) были исполнены лучше всего хором Казачкова. Особенно запомнилось триумфальное исполнение оратории «Ленин» в присутствии Д. Д. Шостаковича, который был буквально потрясен хором Казачкова. Великолепным было исполнение Казачковым хором Свиридова и Щедрина. Я бы назвал его хор лабораторией современного хорового искусства.

Однако артистической деятельностью значение Казачкова не исчерпывается. Он еще и просветитель, чьи еженедельные концерты в общеобразовательных школах — уникальное явление в нашей стране. Он — учитель, психолог, умеющий смотреть и в будущее искусства, и в будущее своих учеников. В области методики он — безусловный новатор. Его можно назвать образцом педагога, так как он всегда учился больше своих учеников. Он не создает манекенов, хотя его учеников сразу можно узнать по основательности, прочности, профессионализму. Он великий практик и, в то же время, ученый, один из лучших в стране по систематизации практики. Великий труд осознан, и он старается передать накопленное другим поколениям. Его душа горяча, он любит жизнь, искусство, людей.

Интервью с В. М. Юнгом. Беседа Е. М. Беляевой

(Москва, 1989 год)

Юнг В. М. — виолончелист симфонического оркестра Московской филармонии:

Что касается контактов с Семёном Абрамовичем, то их, к сожалению, было немного. Близко мне с ним не довелось общаться, а очень бы хотелось. Но, судя даже по коротким встречам, я чрезвычайно высокого мнения не только о нем, как о специалисте-профессионале, но и как о культурном, высокообразованном в разных сферах искусства человеке. И я думаю, что этот фактор тоже очень важен: высокая общая культура особенно важна для человека, который учит, руководит коллективом. Ведь он должен не только учить каким-то профессиональным навыкам, но и давать нечто большее. Я думаю, что его взгляды на жизнь, искусство, музыку в той или иной мере высказываются в общении со студентами, воздействуют на них. Что же касается впечатлений от концертов Казачкова в Москве, то могу сказать, что Семён Абрамович как дирижер обладает свойством, которое дано не многим музыкантам, — умением захватить слушателя и держать его в напряжении весь концерт. Он умеет каким-то образом зажечь и увлечь свой коллектив. И вот эта

его внутренняя страсть, темперамент, творческий запал приводят к очень важному и сильному результату — состоянию полной отдачи хора и его самого, внутреннему напряжению, охватывающему публику.

Е. Б.: Вы можете объяснить, почему это происходит?

В. М.: Я думаю, что это связано с внутренним творческим состоянием человека, который стоит за пультом, его полной отдачей. А самое главное, конечно, — талант. Такие результаты могут быть только у очень большого таланта. Мне, как музыканту оркестра Московской филармонии, приходилось выступать со многими хоровыми коллективами, в том числе и довольно известными (Государственным академическим хором имени А. А. Юрлова, прибалтийскими хорами), так что была возможность сравнивать. И сравнение это в пользу хора Казачкова. Я думаю, здесь имеют значение не только профессиональные способности человека, но и человеческое нутро, цельность натуры, общая культура, взгляды, мировоззрение. Часто бывает так, что человек талантлив, но начинает расплываться. Желание славы, успеха заставляет его пользоваться какими-то, мягко говоря, не очень правильными приемами. А в результате талант начинает тускнеть, художник приносит в жертву что-то очень важное в себе, не замечая и не думая об этом. Компромиссы даже в сферах, далеких от искусства, неизбежно сказываются на творческом состоянии художника. Тем более, руководителя коллектива, который, чтобы увлечь, повести за собой учеников, должен вызывать уважение и любовь. Я не припомню других студенческих консерваторских коллективов, которые приезжали в Москву и вызывали такой интерес у публики и столь высокие оценки профессионалов.

**Интервью с О. П. Козловским. Беседа Е. М. Беляевой
(Ленинград, 1989 год)**

Козловский О. П. — профессор Ленинградской консерватории:

Мы с Семёном Абрамовичем учились в одно время на дирижерско-хоровом отделении Ленинградской консерватории. Я закончил вуз в 1939 го-

ду, он, кажется, на год позже. Во время обучения в консерватории (в классе по специальности у Е. Е. Егорова) часто встречались на квартире нашего общего друга К. А. Ольхова, ставшего впоследствии видным педагогом Ленинградской консерватории. Горячо спорили о музыке, о хоровом искусстве, обсуждали вопросы дирижерской специальности. Приятно вспомнить это замечательное время. Семён Абрамович никогда не «выходил из себя», высказывал свою позицию обоснованно и убедительно. Но кажется, волос на его голове и тогда было немного...

Затем годы войны и переезд Казачкова в Казань. Мы встретились вновь много лет спустя. Семён Абрамович приехал в Ленинград с хором Казанской консерватории. Выступление хора в знаменитом Малом зале имени А. К. Глазунова прошло с огромным успехом. Нас всех поразило превосходное звучание хора, стройность и уравновешенность хоровых партий, безупречный ритм и высокий уровень художественной интерпретации. Особенно запомнилась «Богородице Дево радуйся» из «Всенощного бдения» Рахманинова.

И вот, наконец, весной текущего года я побывал в Казани, встречался со студентами хорового отделения консерватории и, что самое главное, провел замечательный вечер в кругу семьи Семёна Абрамовича. Досыта наговорились, вспомнили студенческие годы, своих товарищей и друзей и, конечно, обсудили актуальные вопросы хорового искусства. Я был очень рад, что Семён Абрамович заинтересовался моей обработкой песни Шостаковича «Нас утро встречает прохладой». А несколько позже, из письма Казачкова, мне стало известно, что песня уже в работе и готовится к исполнению. Кстати сказать, я согласился со всеми предложениями Семёна Абрамовича, направленными на совершенствование некоторых деталей хорового письма в партитуре обработки. Постараюсь приехать в Москву на выступление хора и буду «болеть» за «Песню о встречном».

Впрочем, не сомневаюсь в том, что исполнение будет первоклассным. Знаю, что Казачков представил в издательство капитальную монографию по

проблематике, касающейся хорового исполнительства. Хотелось бы, чтобы эта работа поскорее вышла в свет. Что касается моих личных планов, связанных с творческой деятельностью моего старого друга, то, надеюсь, еще разок побывать в Казани и, может быть, привезу новую обработку специально для хора Семёна Абрамовича.

В Казачкове органично сочетается дар художника с талантом теоретика и педагога. Он мастер, потому что знает, чего он хочет достичь.

**Интервью с А. Г. Коганом. Беседа Е. М. Беляевой
(Москва, 1989 год)**

Коган А. Г. — сын Г. М. Когана (Москва):

Мое знакомство с Семёном Абрамовичем давнее, но не близкое. Первая встреча — на рубеже 1950–51 годов. Последняя, столь же эпизодическая, на концерте руководимого им хора в Москве. О своих впечатлениях от Казачкова-музыканта говорить здесь подробно не буду. Они восторженны, но не профессиональны. Осталось и до сих пор живет в душе впечатление чисто эмоциональное. Оно может быть выражено одним словом — потрясение. И благодарность, огромная благодарность за открытый мне, дилетанту, мир звуков, чувств, мир какой-то особой, всеохватывающей слитности. Слитности слушателей в едином порыве. Скажу еще о том впечатлении, которое произвел на меня Казачков-человек, о том следе, который он оставил в моей душе. Думаю, и в душе каждого, кто хоть раз имел с ним дело.

Первая встреча, первое восприятие. Я в Казани, куда приехал под Новый 1951 год, чтобы встретить его вместе с отцом, профессором Г. М. Коганом. Он преподавал тогда (наездами из Москвы) в Казанской консерватории и останавливался у М. Д. Берлин-Печниковой, одной из основательниц консерватории. В этом милом семействе я и познакомился с Семёном Абрамовичем. Первое впечатление: некрасивый, лысый (я тогда еще не был таковым), своеобразный. Уши торчат во все стороны, голова голая, как шар, и на этом фоне — живые, темные, пытливые, блестящие, как маслины, глаза (может быть,

они даже не таковы по цвету, но я говорю сейчас о впечатлении, о том, как запомнилось). И еще. Не могу вспомнить, о чем тогда говорили, помню лишь ощущение — сочетание ума, воли и доброты. Каждое из этих качеств в отдельности не редкость, но вместе они встречаются не так уж часто. Помню, каким неожиданным контрастом к облику Семёна Абрамовича показалась мне его жена Елена Зиновьевна. Мы, не сговариваясь между собой, звали ее Леночкой. Вот, подумалось мне, идеальное сочетание: твердый, нацеленный на дело как распрямляющаяся пружина, муж и мягкая жена. По неискоренимой привычке к ассоциациям (отчасти профессиональной, отчасти наследственной), я тут же мысленно уподобил ее одной из героинь кинофильма «Большой вальс» — Польди, жене композитора Иоганна Штрауса. Теперь, по прошествии времени, могу уверенно сказать, что не ошибся. Елена Зиновьевна действительно стала для Семёна Абрамовича настоящей, верной спутницей жизни, опорой и помощницей, в самые трудные дни, вносящей неизменные тепло и свет. Эти качества она передала и дочери Норе.

И все-таки это первое впечатление было весьма поверхностным. Гораздо ближе и, как мне кажется, глубже узнал я Семёна Абрамовича в тяжелые, можно сказать трагические для меня дни болезни моего отца осенью 1978 года во время его концертных выступлений (последних в жизни) в Казани. Он останавливался тогда у Казачкова, и именно туда приехал я за отцом, когда ему стало плохо во время концерта. Мне предстояло забрать его в Москву практически в нетранспортабельном состоянии, но Казачков на этом настаивал, и спорить было бесполезно — это могло лишь ухудшить состояние отца. Обстановка была действительно сложная и нервная. И вот тогда-то мне во весь рост раскрылся человеческий талант Семёна Абрамовича. Не только в том, как блестяще он организовало отправку Григория Михайловича из больницы, но и в том спокойствии, выдержке и, вместе с тем, твердости, которые он проявлял в те минуты, как бы успокаивая и «остужая» этим всех нас.

Тогда же я впервые разговорился с ним о «вечных» вопросах, о жизни и смерти. И был поражен тем, какая, оказывается, глубокая и мудрая философия жизни сложилась и, судя по всему, давно у Семёна Абрамовича. Философия человека, знающего конечность всякого (в том числе и собственного) существования, готового к этому и, однако, не впадающего от этого в пессимизм, обреченность, вселенскую скорбь, а мужественно, радостно продолжающего свое дело на земле. Не знал я, что Семён Абрамович столь тесно связан с миром природы, не только прогулками, но и внутренне, духовно. А вместе с тем, как тонко он умел чувствовать и людей совсем иного душевного склада, таких, как мой отец. Чувствовать, ценить и не навязывать им свой образ мышления, а понимать и признавать закономерность другого отношения к жизни. Выражаясь современным языком, Семён Абрамович уже и тогда был плюралистом. Не вдаваясь в дальнейшие подробности, хочу лишь повторить: мне было и осталось очень дорого сердечное участие Казачкова в разыгравшейся в те дни трагедии моей жизни — уходе отца.

В архиве Г. М. Когана хранятся бережно подобранные им самим письма Казачкова к нему, к сожалению, у меня нет ответных писем отца. Они, насколько мне известно, хранятся у Семёна Абрамовича. Думается, публикация их переписки, охватывающая наряду с личными и некоторые общие вопросы мироздания, стала бы заметной страницей духовных исканий не только в области искусства, политики, но и шире — в области жизни духа, извечной драмы художников — «заложников вечности» в плену времени (Пастернак). Может быть, когда-нибудь и для такого издания придет черед.

Интервью с Е. З. Азарх. Беседа Е. М. Беляевой

(Москва, 1989 год)

Азарх Е. З. — выпускница Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (Москва):

Семён Абрамович для меня — явление уникальное. Такого дирижера, такого музыканта у нас, по-моему, больше нет. Его умение охватывать целое, драматургию произведения, «лепить» музыку, находить краски сочетается с филигранной отделкой мельчайших деталей. Удивительно, как он слышит эти «мелочи», мимо которых «проскакивает» большинство музыкантов. Его поиски в сфере *p* мне представляются совершенно фантастическими. Нет хормейстера, который бы владел столькими оттенками *p*. Его богатство как музыканта в том, что он в музыке — мыслитель. Он не просто исполняет указанные темпы, нюансы, штрихи и так далее, он находит каждый раз свои, только ему присущие, исполнительские приемы. Он слышит то, чего многие не слышат, и знает, как этого добиться.

Е. Б.: Как вы думаете, откуда это? Исходит ли это от школы, которую он получил или от его собственного развития как музыканта?

Е. З.: Я думаю, что школа, конечно, имела большое значение. Она направила его в определенное русло. Хотя, думается, его собственная школа хормейстера является определяющей в становлении Семёна Абрамовича как музыканта. Он очень требователен к себе, даже беспощаден. Он посвятил свою жизнь музыке, не отвлекаясь ни на какие пустяки, легкие соблазны. Я помню концерт в Малом зале Московской консерватории, когда я еще сама пела в хоре. Так вот, студенты-консерваторцы бурно, и я бы сказала, неистово реагировали на каждое музыкальное произведение. Они так хлопали, исполняли какие-то танцы в негритянском стиле, что чуть не свалились с балкона. Я тогда подумала, что это — музыкант настоящий, бесспорный лидер в хоровом исполнительстве. Он очень тщательно, скрупулезно работает над звуком, и очень просто умеет увлечь этим, казалось бы, нелегким делом. У него очень богатый язык, и он всякий раз на каждой репетиции, занимаясь порой одним и тем же, находит разные слова для описания, какой ему нужен звук. И эту любовь к звуку он передал нам, своим ученикам. Ведь если послушать, к примеру, хор В. Г. Лукьянова, — это уже другой, детский звук, богатый, прекрасный, сочный. Это не подражание Казачкову, а совершенно

уникальное явление. Или, например, Т. С. Уваров, работающий в Ульяновске с училищным хором. Он — один из наиболее ярких и талантливых представителей класса Семёна Абрамовича.

**Интервью с В. Г. Лукьяновым. Беседа Е. М. Беляевой
(Казань, 1989 год)**

Лукьянов В. Г., заслуженный деятель искусств ТАССР, профессор Казанской консерватории:

Если сказать, что Семён Абрамович Казачков — отличный музыкант, дирижер и педагог, то это значит, еще ничего не сказать. Семён Абрамович — борец за все передовое, за все прогрессивное в искусстве и в педагогике, и в жизни вообще. Он — враг дилетантизма, мелкотемья. Он против модных увлечений в музыке, против музыкальных «однодневок». В то же время Семёна Абрамович жадно впитывает и горячо откликается на все свежее, молодое, новое. Если это «новое» является подлинным искусством. Если это «новое» отвечает интересам людей. Если это «новое» неразрывно связано с передовым искусством и одновременно открывает перспективы для дальнейшего развития.

Как человек, Семён Абрамович не любит лживых людей, не любит карьеристов, конъюнктурщиков, не любит и не уважает людей немужественных. Сам он всегда лез и лезет в бой, за что был «бит» не раз. Именно поэтому, думаю, он человек очень счастливый, ибо борьба и есть жизнь.

Е. Б.: Для меня нет сомнения в том, что Семён Абрамович — коренной представитель русской хоровой школы, всех ее лучших качеств. Как вы считаете, что в нем от этой школы, а что достигнутое трудом и развитием?

В. Л.: У Семёна Абрамовича были прекрасные учителя в Ленинградской консерватории, но самое главное то, что он умел находить себе учителей. Он сам жадно искал их, и не только в Ленинграде. Он взял самое передовое из Московской хоровой школы. Более того, он интересуется другими жанрами, не закрыт на хоровом жанре. Для него всегда была «пищей» сим-

фоническая и фортепианная музыка. Он учился у многих передовых симфонических дирижеров. Это помогло ему преодолеть «цеховую» узость хорового жанра, сделать его шире.

Е. Б.: Вы его ученик. Но вы самостоятельны в своем творчестве, самобытны, не похожи ни на кого другого. То же самое можно сказать и о других учениках Казачкова. Как это ему удается?

В. Л.: Одним из важнейших принципов Семёна Абрамовича, как педагога, является привитие своим ученикам профессионализма. Он не признает ничего неточного, дилетантского. При этом Семён Абрамович не боится, что ученик, добиваясь определенных профессиональных качеств, будет в чем-то походить на своего учителя. К сожалению, многие считают, что ученик не должен подражать своему учителю. Это неверно. Если ученик талантлив, если он приобрел школу, профессиональные навыки, он потом пойдет своим путем. И только тот ученик по-настоящему силен, кто приобрел хорошую профессиональную базу. Воспитание профессиональных навыков не противоречит самостоятельности мышления. В этом случае Семёна Абрамович очень демократичен. Он никогда не навязывает ученику принципы своего мышления. Если ученик мыслит иначе, он помогает ему раскрыть свой талант. Но если Семён Абрамович видит, что ученик идет не тем путем, он обязательно будет с ним спорить. Вообще, он заядлый спорщик. Если он услышал что-то, с чем можно поспорить, он обязательно будет спорить с учеником. Как раз в этих спорах и рождается свобода мышления.

Е. Б.: Как вы считаете, почему в годы застоя, в годы борьбы с Н. Г. Жигановым, и не только с ним, Казачков не только выжил, но и сумел создать свою школу, реализоваться как музыкант, педагог, сформировать кафедру?

В. Л.: Ему помогло чувство борьбы. Семён Абрамович во многом благодарен Жиганову за то, что он, являясь часто оппонентом в каких-то вопросах, в том числе и творческих, помогал Семёну Абрамовичу оттачивать мысль. Я Жиганова не отношу к чиновникам. Назиб Гаязович — яркая, силь-

ная и творческая личность. Хотя он был дитя своего времени. Но я думаю, что конфликтные ситуации между ними были, прежде всего, творческие. Все-таки это были разные творческие начала. Если говорить, о чисто административных делах, то, вероятно, за эти сорок лет что-то можно было сделать интереснее, но я отвожу это на второй план. Интересы Жиганова-композитора не касались хора, его это мало интересовало. Это не было в русле того времени. И он чувствовал в Казачкове противоположное самостоятельное направление.

Приложение 4.

Программы концертов (материалы архива О. Б. Майоровой)

ПРОГРАММА

КОНЦЕРТА ПОСВЯЩЕННОГО 24-й ГОДОВЩИНЕ СО ДНЯ СМЕРТИ В. И. ЛЕНИНА.

21 января 1948 года.

1-е отделение.

1. БЕТХОВЕН.—Соната эпоссоната (финал) — Любимая соната В. И. ЛЕНИНА. Исп. доцент Каз. Гос. Консерватории
Апресов В. Г.
2. „Замучен тяжелой неволей“—песня политкаторжан (любимая песня В. И. ЛЕНИНА).
БОРОДИН—Ария Игоря из оперы „Князь Игорь“ исп. солист
ТГГОиБ—Сидоров Н. А., партию ф-но — Львов А. С.
3. ПОГОДИН—„Человек с ружьем“—сцена в кабинете ЛЕНИНА.
Роль В. И. ЛЕНИНА исп. засл. артист Баш. АССР—
Шамуков А.
4. БАРБЮСА.—Отрывок из книги „СТАЛИН“—читает артист Казанского
Госуд. Большого Драм. театра—Мухтасилов М. М.
5. ИСМАГИЛОВ—„Генерал Шаймуратов“—
Ю. ШАПОРИН—„Закливание“—исп. артистка Баш. Госуд. театра
Оперы и Балета Абдуллина М. Ш. Партию ф-но
исп. Крылова Е. М.
6. ДЖАМБУЛ—„Великий Сталинский закон“—художеств. чтение.
Исп. студент Тат. театрального уч-ща Арсланов А. Г.
7. ХАБИБУЛЛИН—„Батыр егет“—(„Герой“) на слова А. Ерикеева.
МУЗАФАРОВ—„Туган ил“—(„Родина“) на слова Г. Кутуя.
Исп. артистка Татарской государственной филармонии
Саяхова Дж. Партию ф-но — Крылова.
8. „Ташманку“—Кумыкская народная лирическая песня в обработке
композитора Гасанова Г.
„Ее ведут на расстрел“ — муз. Кулиева. Исп. народная артистка Дагестанской АССР Роза Гурналашвили, в сопровождении почтового ансамбля в составе: заслуж. деятеля искусств Дагестанской АССР—Абрамянц, артиста Дагестанской Госфилармонии Аванесова и автора композитора Кулиева. Партию ф-но ведет композитор Гасанов Г.

9. ЮЛИН М. А.— „Рабочая песня“
 ЧАЙКОВСКИЙ П. И.— „Соловушка“
 „Ой, за горы каминной“ — украинская нар. песня. Исп. хоровая капелла
 Казанской Государственной Консерватории.
 Художественный руководитель доцент Казачков.

II-е отделение:

1. „Выше гор“ — Бурят-монгольская народная песня.
 „Победная песня“ —
 Исп. солист. бурят-монгольского государственного
 театра оперы и балета Линхобонн Л. партию ф-но
 засл. деятель искусств Бур. Монг. АССР
 — профессор — Берлинский М.
2. НОВИКОВ — „Славься Родина“ —
 ЮДИН — Песня Марфуги из оперы „Фарида“ исп. засл. артистка Тат.
 АССР — Забирова Х. партию ф-но засл. арт. ТАССР —
 Домблева Е. А.
3. ТАКТАШ — „Века и минуты“ — художественное чтение. Исп. Засл.
 артист ТАССР — Салимжанов Х.
4. „Песня матери“ — Якутская народная песня.
 „Песни о городе Якутске“ —
 Исп. засл. артистка Якутской АССР — Егорова А.
 партию ф-но Фридман.
5. „Биш Батыр“ — („Пять героев“) — Башкирская народная песня. Исп.
 народная артистка Баш. АССР — Валеева Б. партию
 ф-но Крылова Е.
6. Н. ЖИГАНОВ — „Битва“ — Музыкальная картина. Исп. симфонический
 оркестр ТГФ — дирижер — Заслужен. деятель искусств
 ТАССР Дж. Старжиганов.
- Н. ЖИГАНОВ — Ария Джика из оперы „Алтын Чеч“. Исп. заслу-
 жен. артист ТАССР — Ф. Насретдинов в сопровождении
 симфонического оркестра.
- Н. ЖИГАНОВ — ария Тугзаг — из оперы „Алтын Чеч“. Исп. заслужен.
 артистка ТАССР — М. Булатова в сопровождении сим-
 фонического оркестра.
- П. ЧАЙКОВСКИЙ — 2 часть 5-й симфонии — исп. симфонический
 оркестр ТГФ — Дирижер заслуж. деятель искусств
 ТАССР Дж. Старжиганов.

Программу ведет — РАХМАНКУЛОВ Ш.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Уважаемый товарищ

Дирекция Казанской Государственной Консерватории приглашает Вас на концерт студентов дирижерско-хорового факультета из произведений **А. В. АЛЕКСАНДРОВА** (70 лет со дня рождения). Концерт состоится 1-го апреля с. г.

Начало в 8 час. 30 мин. вечера.

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

Вступительные слова „Жизнь и творчество А. В. Александрова“
ст. преп. КГК — **М. Н. Александровская.**

1-е отделение

Песня о Сталине
„Полжская бурлацкая“ — солист студ. **М. Пантюшин.**
„Ой, при лужку, при луке“
(обработка русск. нар. песни)
Дирижирует ст. IV курса **В. Александрова.**
Класс и. о. доцента **С. А. Казачкова.**
„Горы“
(обработка русск. нар. песни)
Поэма об Украине — солист **Л. Ермошин.**
„Из-за лесу“.
Дирижирует ст. IV курса **Э. Браун.**
Класс и. о. доцента **С. А. Казачкова.**

II-е отделение

„Ах, не одна во поле дороженька“
(обработка русск. нар. песни)
„Святое левинское знамя“ — солисты студенты **Л. Ермошин, В. Тяхомиров.**
„Во поле березинька стояла“
(обработка русск. нар. песни) — солист **А. М. Банников.**
Дирижирует ст. IV курса **Н. Нагасова.**
Класс засл. артиста РСФСР доцента **И. Э. Шермана.**
Поморская песня
Песня о Донбассе
Песня о Советской Армии
Дирижирует ст. IV курса **О. Ярускина.**
Класс засл. артиста РСФСР доцента **И. Э. Шермана.**
Кантата о Сталине.
Дирижирует и. о. доцента **С. А. Казачков.**
Исполнители: хоровой класс и хоровая капелла Казанской гос. консерватории.
Концертмейстеры — **А. А. Бренниг, О. А. Бренниг.**

КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ

*Пригласительный
билет*

Казань, 1953 г.

ПФ 003647.

Татполиграф

001273

Надо всячески развивать хоровую культуру нашего народа, создавать и поддерживать хорошие ансамбли в школах и клубах, на предприятиях и в колхозах.

(Передовая заметка "Правда" от 13 декабря 1951 г.)

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Уважаемый товарищ

Горком ВЛКСМ и дирекция Казанской Государственной Консерватории приглашают Вас на отчетный концерт хоровой капеллы КГК, который состоится 10 февраля 1952 года в Диктовом зале Казанского Финансово-Экономического института (ул. Бутлерова, 4).

Начало в 8 часов вечера.

*Горком ВЛКСМ
Дирекция КГК*

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

I-е отделение

1. Бакиров "Два могучие орла"
2. Бакиров "Песня матери" (о мире)
3. Шебалин "Зимняя дорога"
4. Лестов "Ходили мы походами"
5. Музафаров "Зияйлюк"
обр. тат. нар. песни
- Солнства — Газизова
6. Ежек "Против ветра" (песня о мире)
7. Яхин "Клятва народов"

Дирижер Р. К. Волкова

II-е отделение

8. Лобачев "Ах, ты, зорька"
обр. русской нар. песни
9. Леонтович "Щедрик"
обр. украинск. нар. песни
10. Орлов "Вейся, вейся, капуста"
обр. русской нар. песни
11. Чайковский "Колыбельная" (В бурю)
12. Бетховен "Весенний призыв"
13. Туликов "Не бывает войне пожару"
14. Леман Кантата о Ленине.
15. Александров Кантата о Сталине.

Дирижер С. А. Казачков

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

**КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ**

**ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ
БИЛЕТ**

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Уважаемый товарищ

Дирекция Казанской государственной Консерватории приглашает Вас на отчетный концерт хорового класса дирижерско-хорового факультета, который состоится 25 декабря с. г.

Начало в 8 часов вечера.

II отделение

Танеев — Вечерняя песня.
А. Валиулли — Туй жыры.
Дириж. ст. IV к. АЛЬМЕЕВА С., класс ст. преп.
Казачкова С. А.

Алябьев — Пела, пела пташечка.
Шуман — Цыгане.
Дириж. ст. IV к. БУРИМОВА О., класс ст. преп.
Казачкова С. А.

Давиденко — На десятой версте,
Кукушечка (обр. моравской народн.
песни).
Дириж. ст. IV к. ГЕРАСИМОВ А., класс ст. преп.
Ильиной И. М.

Чесноков — Не цветочек в поле вянет.
Дунаевский — Улицы широкие.
Дириж. ст. IV к. ЛЕГКОТА А., класс ст. преп.
Ильиной И. М.
Солист Краснов Л.

Луизевский — Колыбельная.
Россини — Клевета.
Дириж. студ. IV к. УСЦОВ Л., класс ст. преп.
Казачкова С. А.

Руководитель хорового класса
С. А. КАЗАЧКОВ.

Педагоги хорового класса ст. преподаватели:
Р. К. ВОЛКОВА и И. М. ИЛЬИНА.
Концертмейстеры:
Е. Н. ВЕЛИЧКОВСКАЯ, Л. Н. МЕДЯНЦЕВА,
Л. А. МУХУТДИНОВА.

Программа
концерта ХОРОВОГО КЛАССА
Казанской государственной консерватории
25 декабря 1955 года.

I отделение

Музафаров — Сяблэ чэчэк (обр. тат. нар. песни).
Музафаров — Песня о Казани из кантаты „Путь
к счастью“

Бакпиров — Молодежная.
Дириж. студ. III к. АИТОВА Н., класс ст. преп.
Р. К. Волковой.

Солисты: Газизова Ф., Ишбуляков И.

Лядов — Ты не стой колодец (обр. русск. народн.
песни).
Островский — Наш подарок новостройкам — хор
из „Молодежной сюиты“.

Дириж. ст. III к. КАСАТКИНА С., класс ст. преп.
Р. К. Волковой.
Солист — Гулянов Г.

Свешников — Белая черемуха (обр. русск. народн.
песни).
Новиков — Нам не забыть.
Дириж. ст. III к. ШАБАЛИНА С., кл. ст. преп.
Р. К. Волковой.

Василенко — Как при вечере (обр. русск. народн.
песни).
Мейтус — Вечерняя песня.
Дириж. ст. III. ЕМЕЛЬЯНОВА З., кл. ст. преп.
Р. К. Волковой.

Министерство Культуры РСФСР
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ

Пригласительный

билет

г. Казань, 1955 г.

Уважаемый товарищ _____

Дирекция Казанской государственной Консерватории приглашает Вас на концерт хора дирижерско-хорового факультета, который состоится 8 мая с. г. в актовом зале Казанского государственного университета им. В. И. Ульянова-Ленина.

Начало в 8 часов вечера.

5. Вас. Бугай «Теща для зятюшки» — обр. русской народной песни.
Чесноков Зеленый шум.
Дириж. ст. III к. З. Емельянова, кл. Р. К. Волковой.

II. ОТДЕЛЕНИЕ

1. Рахманинов Огни погашены — хор из оп. «Алеко».
Александров «Во поле береза стояла» — обр. русской народной песни.
Дириж. ст. IV к. В. Попкова, кл. И. М. Ильиной.
2. Глюк Хор из оперы «Орфей».
Дунаевский Пути-дороги.
Дириж. ст. IV к. А. Попов, кл. Р. К. Волковой.
3. Захарян Жар-колечко — обр. армянской народной песни.
Сметана Хор из оперы «Проданная невеста».
Дириж. ст. IV к. Н. Рылов, кл. С. А. Казачкова.
4. Гендель Хор из оратории «Самсон».
Туляк (свадебный танец) — эстонская народная песня.
Дириж. ст. III к. Л. Усцов, кл. С. А. Казачкова.

Концертмейстеры: { О. А. Бренинг,
Л. Н. Медянцева,
Е. И. Рогожкина.

ПРОГРАММА

концерта хора дирижерско-хорового факультета
Казанской государственной Консерватории

8 мая 1955 года

I ОТДЕЛЕНИЕ

1. Гендель Хор народа из орат. «Самсон».
Свешников «Дороженька» — обр. русской народной песни.
Дириж. ст. III к. С. Альмева, кл. С. А. Казачкова.
2. Бурлашов «На высокой горе» — обр. таджикской народной песни.
Юдин Рабочая песня.
Дириж. ст. III к. О. Буримова, кл. С. А. Казачкова.
3. Свешников Гибель «Варяга» — обр. русской народной песни.
Чайковский Проводы масляницы* из музыки к пьесе Островского «Снегурочка».
Дириж. ст. IV к. Е. Вертилевская, кл. С. А. Казачкова.
4. Туляков Могучий Днепр.
«Вот так» — молдавская нар. песня.
Дириж. ст. III к. А. Герасимов, кл. И. М. Ильиной.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Пригласительный билет

г. КАЗАНЬ, 1955 г.

Уважаемые товарищи _____

Приглашаем Вас на концерт ХОРА КАЗАНСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Художественный руководитель
профессор

С.А. КАЗАЧКОВ

педагоги-хормейстеры: от преподавателя А.В.БУЛ-
даева, и.о.доцента В.Г.ЛУКЬЯНОВ; от преподава-
теля В.Н.МАКАРОВ

Солоист - Э.А.ТРЕСКИН

Концертмейстер - О.А.БРЕНИНГ

Программа концерта:

1 отделение

- Гендель - "В тот мир, где сонмы звезд горят".
Моцарт - 2 хора из оперы "Идоменее"
Гайдн - "Против несокомерия"
Дебюсси - "Ночь"
Пуленк - "Покинутая деревня" из кантаты "Засуха"
"Прекрасная и похожая"
Хиндемит - 3 хора на стихи Р.Рильке: "Лань"; "Лебедь";
"Все пролетает".
Барток - 4 словацкие песни: "Свадебная", "Сенокос";
"Медзиброд", "Плясовая"
Темпсон - Аллилуйя
Гершвин - Хор из оперы "Порги и Бесс".

II отделение

- Лиганев - "Народу русскому, привет"
Ключарев - "Карьят батир" - Обработка татарской на-
родной песни;
"Пар ат" -"
Яхин - "Тэфтилеу" -"
Стравинский - 4 русские народные песни: "Как у Спаса
в Чигисах"; "Осень"; "Лука"; "Пушице"
Р.Корсаков - "Как по мостикам, по калиновым"
Рахманинов - "Весна" - кантата.

1 отделение

- Лютер — Хорал
 О. Лассо — „Тик-так“
 Моцарт — Два хора из оперы
 „Идоменей“
 Шуберт — „Лесной царь“
 Шуман — „Сон“
 Григ — „Избушка“
 Барток — Четыре словацкие песни
 Кодай — „Ел цыган соленый сыр“
 Дебюсси — „Ночь“
 Бизе — Марш и хор из оперы
 „Кармен“ (4 акт)

2 отделение

- Скрябин — Слава искусству
 (из 1-й симфонии)
 Танеев — „Развалину башни“
 Чесноков — „Теплится зорька“
 Коловский — „Торил Ванюшка
 дорожку“
 обр. русск. нар. песни.
 Р-Корсаков — „Звонче жаворонка
 пенье“
 „Октава“
 Мусоргский — „Полководец“
 Рахманинов — „Островок“
 Бородин — Половецкие пляски
 из оп. „Князь Игорь“

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
 КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
 КОНСЕРВАТОРИЯ

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

19 апреля 1975 года
 Актовый зал консерватории

Х О Р

Казанской консерватории

Художественный руководитель
 профессор

С. А. КАЗАЧКОВ

Педагога-хормейстеры:

**А. В. Булдакова, В. Г. Лукьянов
 В. К. Макаров.**

Концертмейстеры:

О. Бренинг и О. Бурова.

Начало в 19 ч 30 мин.

I ОТДЕЛЕНИЕ

О. ЛАССО Кучка из мессы № 52
„Я так любил“
Эхо

Д. ШОСТАКОВИЧ — Десять поэм на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия.

1. Смелей, друзья, сл. Л. Радина
2. Один из многих, сл. Е. Тарасова
3. На улице! сл. неизвестного автора
4. При встрече во время пересылки, сл. А. Гмырева
5. Казненным, сл. А. Гмырева
6. Девятое января, сл. А. Коца
7. Смолкли залпы запоздалые, сл. Е. Тарасова
8. Они победили, сл. А. Гмырева
9. Майская песнь, сл. А. Коца
10. Песня (из Уота Уитмена), сл. В. Тан-Богораза

II ОТДЕЛЕНИЕ

Ш. ШАРИФУЛЛИН — МУНАЖАТЫ (старинные народные песнопения)

1. Бу дэнья (Этот мир), сл. народные
2. Курсэга (О хитрости и лукавстве), сл. Г. Тукая
3. Зар (Жалоба), сл. народные
4. Була бер кэн (Будет день), сл. народные
5. Эфсен (Заклинание)
6. Елау (Плач), сл. народные
7. Васыять (Завет), сл. Г. Тукая

Г. СВИРИДОВ — КУРСКИЕ ПЕСНИ (сл. народные)

1. Зеленый дубок
2. Ты воспой, воспой жаворопочек...
3. В городе звоны звонят
4. Ой, горе, горе, да лебедоньку моему
5. Да кушля(ы) Ванька...
6. Соловей мой смутный
7. За рекою, за быстрою...

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
—КАЗАНСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

5 и 12 апреля, 1977 года

Актовый зал консерватории

ХОР студентов
консерватории

Художественный руководитель
профессор

С. А. КАЗАЧКОВ

Педагоги-хормейстеры — **А. В. БУЛДАКОВА**
Н. Г. ДЖУРАЕВА,
В. Г. ЛУКЬЯНОВ,
Л. Г. КАЗБЕРОВ,

концертмейстер — **О. А. БРЕНИНГ**

Начало в 19 час. 30 мин.

Министерство культуры РСФСР
Казанская государственная консерватория
Хоровое общество Татарской АССР

К 100-летию Русского хорового общества

**К О Н Ц Е Р Т
Х О Р А С Т У Д Е Н Т О В
КАЗАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Малый зал Московской консерватории
17 апреля 1979 года.

П Р О Г Р А М М А

Уважаемый товарищ!

Приглашаем Вас на концерт хора студентов Казанской
государственной консерватории, который состоится
17 апреля в 19 час. 30 мин.
в Малом зале Московской консерватории

Художественный руководитель хора —
профессор С. А. Казачков

Концертмейстеры — О. А. Брейниг, О. А. Былинская

I отделение

- И. Стравинский** — Месса (в 5 частях).
- Д. Шостакович** — «Ельник мой, ельник», обработка русской народной песни, исполняет женский хор.
- Д. Кашин** — «Заря ль моя, зоренька».
- Н. Леонтович** — «Гравзайчика», обработка украинской народной песни.
- Р. Яхин** — «Тафтиляу», обработка татарской народной песни.
- Ш. Шарифуллин** — Деревенский напев (Авыл кее), обработка татарской народной песни.
- Н. Римский-Корсаков** — Проводы масленицы из оперы «Снегурочка».

II отделение

- С. Барбер** — Адажио.
- Г. Гендель** — «Пал черный мрак».
- Ф. Шуберт** — Пять песен в переложении для хора:
 «Приют»,
 «Сын муз»,
 «Липа»,
 «Форель»,
 «Лесной царь»
 (партия фортепиано в переложении для двух роялей О. А. Бреннинг).
- И. Брамс** — «Горбатый уличный скрипач».
- Ф. Лист** — Хор тритонов из музыки к «Прометею».

ПРОГРАММА

КОНЦЕРТА ВЕДУЩИХ ХОРОВЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ТАТАРИИ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ПЛЕНУМЕ ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА ТАТАРИИ, ПОСВЯЩЕННОМ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ РУССКОГО ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА

Актовый зал КГК

21/V-79г.

Казань, май 1979 год

ХОР ДВОРЦА ПИОНЕРОВ им. А. АЛИША.

Руководитель — Заслуженный деятель искусств
ТАССР Лукьянов В. Г.

✓ И. Дунаевский «Скворцы прилетели»

✓ М. Яруллин «Канкай углы Бахтияр» *концертмейстер
О. Маликова*

МУЖСКОЙ ХОР КАН

Руководитель — Макаров В. К.

Н. Жиганов хор из 4 картины оперы «Муса
Джалиль»

Шереметьев на стихи Пушкина «Я Вас люблю»

НАРОДНЫЙ ЖЕНСКИЙ ХОР КАН

Руководитель — Торлупа Г. В.

Оффенбах «Баркаролла»

П. Чайковский «Без поры да без времени»

НАРОДНЫЙ ХОР ДЕТСКОГО ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ
им. А. ГАЙДАРА

Руководитель — Сизова Н. Ф.

Р. Бойко «Ленин и весна»

А. Пахмутова «Беловежская пуша»

ЖЕНСКИЙ ХОР МУЗЫКАЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА КИИИ

Руководитель — Борец Т. П.

Тат. нар. песня на стихи Г. Тукая «Туган тел»

В. Рубин «По букварю»

НАРОДНЫЙ ТАТАРСКИЙ ХОР ДК им. ГОРЬКОГО

Руководитель — Садыков О. Г.

Б. Мулюков «Нурлы Казан»

Баш. нар. песня «Алты егет»

ХОР МАЛЬЧИКОВ ДМШЗ

Руководитель — Ульянов В. П.

Ц. Кюн «Всюду снег»

А. Гречанинов «Звоны»

ХОР ФИЛИАЛА МОСКОВСКОГО ЭНЕРГЕТИЧЕСКОГО
ИНСТИТУТА

Руководитель — Булдаков А. В.

Н. С. Бах «Хорал»

Дж. Файзи «Колыбельная» — солистка Н. Ва-
лимова.

НАРОДНЫЙ КОЛЛЕКТИВ ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА КГУ

Руководитель — заслуженный работник культуры
ТАССР Леванов В. П.

Рус. рев. песня «Варшавянка»

А. Петров «Гимн Ленину»

НАРОДНЫЙ ТАТАРСКИЙ ХОР КГУ

Руководитель — Рахимуллин И. А.

Тат. нар. песня «Туган ил» обр. М. Яруллина

Р. Яхин «Жырланмаган эле безнең жыр»

ХОР КАЗАНСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Руководитель — Заслуженный деятель искусств
РСФСР и ТАССР Кутдусов Д. А.

Тат. нар. песня «Син сазыңны уйнадың» — солист
народный артист Э. Залаяетдинов.

✓ М. Глинка Заключительный хор из оперы «Рус-
лан и Людмила» *концертмейстер
О. Маликова*

ХОР КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Руководитель — Заслуженный деятель искусств
ТАССР профессор Казачков С. А.

Д. Кашин — «Заря ль моя, зоренька»

Ш. Шарифуллин «Авыл көе» (Деревен. напев)

Н. Римский-Корсаков Проводы масленицы
из оперы «Снегурочка».

*Навстречу 60-летию образования
СССР*

**ПРОГРАММА
КОНЦЕРТА ПАТРИОТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

На VIII отчетно-выборной конференции
Хорового общества ТАССР



ноябрь 1982 г.
г. Казань

29 ноября

1. Хор Дворца пионеров им. А. Алиша — художественный
руководитель — Засл. деят. искусств ТАССР ЛУКЪЯ-
НОВ В. Г.

Ю. Чичков «Имя Ленина с нами»

И. О. Дунаевский «Эх, хорошо!»

Г. Струве «Родина» солист нар. арт. ТАССР Ю. Бори-
сенко.

2. Народный коллектив — хор студентов КФМЭИ

Руководитель — БУЛДАКОВА А. В.

Н. Жиганов «Народу русскому привет!»

Русская нар. песня «Как по лугу, по лужочку»

3. Хор студентов КМУ им. Верховного Совета ТАССР

Руководитель — ФОМИНА Е. С.

М. Глинка «Патриотическая песня»

Тат. нар. песня «Сарман» в обр. Р. Заляутдинова

Г. Свиридов «Поет зима» из поэмы «Памяти С. Есенина»

4. Хор хоровой студии «Пионерия Татарии» Кировского ДП

Художественный руководитель — Зас. работник культу-
ры ТАССР — СИЗОВА Н. Ф.

Г. Струве «Матерям погибших героев»

Финская нар. песня «У озера» в обр. Г. Струве

5. Женский хор 1 курса муз. фака КГПИ

Руководитель — БАКИЕВА И. В.

А. Ключарев «Пара коней» в обр. В. Лукьянова

Азербайджанская нар. п. «Колыбельная» в обр. Р. Рус-
тамова

Грузинская нар. п. «Мчит Арагва вдаль» в обработке
О. Тактакишвили

6. Народный коллектив — мужской хор ЮАН
 Руководитель — МАКАРОВ В. Ю.
 С. Прокофьев «Гимн Москве» по мотивам оперы «Война и мир»
 Русская народная песня «Говорила калинушка»
7. Женский хор III курса муз. пед. фака КГПИ
 Руководитель — СОКОЛОВА Н. В.
 Ш. Ахметов «Ночной Урал»
 В. Гаврилин «Перезвоны»
 Русская нар. песня «Уж вы, ветры мои»
8. Народный коллектив — татарский хор КГУ
 Художественный руководитель — РАХИМУЛЛИН И. А.
 А. Ключарев «Родной мой край, Татарстан»
 Татарская народная песня «Встает заря»
 Татарская народная песня «Весна придет»
9. Народный коллектив — женский хор КАН
 Руководитель — ТОРЛУПА Г. В.
 Глиэр «Из моря смотрит островок»
 Русская народная песня «Во лужях»
 Л. Сивухин «Покуда кровь моя бурлит»
10. Народный коллектив — татарский хор ДК им. Горького
 Руководитель — Засл. работник культ. ТАССР —
 САДЫКОВ А. Г.
 Р. Яхин «Ленин, Ленин»
 Р. Яхин «Песня Победы»
 Башкир. нар. песня «Прекрасные девушки»
11. Казанская певческая капелла мальчиков
 Руководитель — УЛЬЯНОВ В. П.
 Л. Хайрутдинова из кантаты «Всегда готовы» «Веселое путешествие» и «Комиссары»
 С. Рахманинов «Задремали волны»

12. Хор казанской государственной консерватории

Руководитель—Засл. деят. искусств РСФСР и ТАССР
профессор С. А. КАЗАЧКОВ

Хормейстер — В. Г. ЛУКЬЯНОВ

А. Александров «Святое ленинское знамя»

Г. Свиридов «Здесь будет город-сад»

А. Арутюнян «Торжество труда»

Начало в 16 часов

Антверпен зал КГК

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ВСЕРОССИЙСКОЕ ХОРОВОЕ ОБЩЕСТВО
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ОРДЕНА ЛЕНИНА КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Малый зал им. А. К. ГЛАЗУНОВА

**к 25-летию
Всероссийского хорового общества
25 апреля 1984 года**

**ХОР
студентов Казанской консерватории**

ПРИГЛАШЕНИЕ

П Р О Г Р А М М А

1 ОТДЕЛЕНИЕ

- С. Рахманинов** — Концерт для хора
В. Моцарт — Месса До-мажор

Солисты: Н. Савельева, И. Канифатова, А. Булдакова, М. Таминдарова, М. Яхъяев, Р. Хамзин и Вл. Макаров

2 ОТДЕЛЕНИЕ

- С. Рахманинов** — Три русские песни
 (партия оркестра в переложении для двух фортепиано О. А. Бреннинг)
- Вик. Калинников** — «Ой, честь ли то молодцу» — стихи А. Толстого
 — Жаворонок — стихи В. Жуковского
- С. Танеев** — «Развалину башни...» — стихи Я. Полонского
- Р. Щедрин** — «Пора, мой друг, пора» — стихи А. Пушкина
- Р. Щедрин** — Четыре хора на строфы из гомына в стихах «Евгений Онегин» А. Пушкина
 1. «Вот по Тверской»
 2. «Теперь у нас дороги»
 3. «Мои богини»
 4. «Зачем же так неблагоприятно»
- Р. Щедрин** — Русские деревни
- Ш. Шарифуллин** — Кайтарма

Художественный руководитель и дирижер
 заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР
 профессор **С. А. Казачков**

Хормейстер заслуженный деятель искусств ТАССР
 доцент **В. Г. Лукьянов**

Педагог по хорошему соль-феджио
 кандидат искусствоведения **И. Е. Тихонова**

Концертмейстеры: **О. А. Бреннинг** и **О. В. Майорова**

Начало в 19.00

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ВСЕРОССИЙСКОЕ ХОРОВОЕ ОБЩЕСТВО
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ**

**к 25-летию
Всероссийского хорового общества**

**ХОР
студентов Казанской консерватории**

П Р О Г Р А М М А

Апрель, 1984 года

- 4 апреля** — Актный зал Казанской консерватории
Начало в 19 часов.
- 23 апреля** — Зал им. С. В. Рахманинова Московской консерватории имени П. И. Чайковского
Начало в 19 часов.
- 25 апреля** — Зал Ленинградской Академической капеллы им. М. И. Глинки
Начало в 19 часов.

I ОТДЕЛЕНИЕ

- С. Рахманинов** — Концерт для хора
С. Рахманинов — Три русские песни
В. Моцарт — Месса До мажор

II ОТДЕЛЕНИЕ

- Р. Шедрич** — Строфы «Евгения Онегина»
Четыре хора на стихи А. С. Пушкина
«Вот по Тверской»
«Теперь у нас дороги»
«Мои богини»
«Зачем же так неблагоприятно»

- Р. Щедрин** — «Пора, мой друг, пора», стихи
А. С. Пушкина
- Р. Щедрин** — «Русские деревни», сл. И. Хара-
барова
- Г. Свиридов** — Ночные запевки
- Вик. Калинин** — «Ой, честь ли то молодцу»,
ст. А. Толстого
- Вик. Калинин** — «Солнце, солнце встает»,
ст. А. Федорова
- Вик. Калинин** — «Жаворонок», ст. В. Жуковского
- С. Танеев** — «Развалину башни...», ст. Я. По-
лонского

**Художественный руководитель
и дирижер**

**Засл. деят. иск. РСФСР и ТАССР
профессор С. А. Казачков**

**Хормейстер Засл. деят. иск. ТАССР
доцент В. Г. Лукьянов**

**Педагог по хоровому сольфеджио
кандидат искусствоведения
И. Е. Тихонова**

Концертмейстер О. А. Бренниг

**Солисты: Н. Д. Савельева
А. В. Булдакова
М. Г. Яхъяев
Р. Н. Хамзин**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ВСЕРОССИЙСКОЕ ХОРОВОЕ ОБЩЕСТВО
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ

Х О Р
студентов Казанской консерватории

ПРОГРАММА

Март — Апрель
1985 г.

- 25 марта* – В Фонд мира
Актонный зал Казанской консерватории
Начало в 19 часов
- 2 апреля* – Актонный зал Казанской консерватории
Начало в 19 часов
- 14 апреля* – Зал им. С. В. Рихманнинова Московской
консерватории им. П. И. Чайковского
Начало в 19 часов

I отделение

- Д. Палестрина* – Мотет
- И. Бах* – Два хора из кантаты № 131
- Г. Гендель* – Хор из оратории „Самсон“
- В. Моцарт* – Хор из оперы „Идоменей“
- Ф. Мендельсон* – Песня охотника
- Г. Свиридов* – Пять песен на стихи Р. Бернга
(переложение для хора Б. Трубина)
- Осень
 - Финдлей
 - Прощание
 - Возвращение солдата
 - Честная бедность

II отделение

Д. Кашин — Рус. нар. песня „Заря ль моя, зоренька“

А. Лядов — Рус. нар. песня „Гуленьки“

А. Кючарев — Тат. нар. песня „Пара коней“ ст. Г. Тукая

Р. Яхин — Тат. нар. песня „Тэфтиляу“ ст. Г. Тукая

Ш. Шарифуллин — Домбулдай

В. Калинин — Элегия, ст. А. Пушкина

С. Тансеев — Адели, ст. А. Пушкина

М. Березовский — Концерт для хора

С. Рахманинов — Шесть хоров для женского хора

— „Слава народу“

— Ночка

— Сосна

— „Задремали волны“

— Неволя

— Ангел

Художественный руководитель и дирижер —
засл. деят. иск. РСФСР и ТАССР,
профессор **С. А. Казачков**

Хормейстер — засл. деят. иск. ТАССР
доцент **В. Г. Лукьянов**

Концертмейстер — **О. А. Бренинг**

1 отделение

- | | |
|------------------------------|--|
| А. Габриелли
(1510-1586) | - Kyrie из "Missa brevis" |
| К. Монтеверди
(1567-1643) | - "Lasciate mi morire" |
| Б. Донато
(1530-1603) | - Гальярда |
| О. Гиббонс
(1583-1615) | - Серебряный лебедь |
| Г. Гасслер
(1564-1612) | - "Дружно танцуем" |
| И. Гайда
(1732-1809) | - Sanctus из "Нельсон-мессы" |
| И. Брамс
(1833-1897) | - Немецкий реквием
2 часть |
| Ф. Шуберт
(1797-1828) | - Хор охотников из музыки
к пьесе "Розамунда" |

2 отделение

- | | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| М. Мусоргский
(1839-1881) | - Пролог из оперы
"Борис Годунов" |
| С. Рахманинов
(1873-1943) | - Шесть хоров для женских
голосов |

Художественный руководитель и дирижер
заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР,
профессор СЕМЕН КАЗАЧКОВ

Хормейстеры

Миляуша ТАМИНДАРОВА

Рафаэль ХАМЗИН

Педагог по постановке голоса

Любовь ДРАЗНИНА

Концертмейстер – Ольга БРЕНИНГ

Солисты:

Солист Московской филармонии
дипломант международного конкурса
Николай Мясоедов

Солист Московской филармонии
Виктор Параскева

Артист хора Платон Рычков

КОНЦЕРТЫ СОСТОЯТСЯ

в Казани

25 марта, 1 и 8 апреля

в актовом зале консерватории;

в Ижевске

13 апреля

во Дворце культуры машиностроителей;

в Воткинске

14 апреля

во Дворце культуры „Юбилейный”

Начало концертов

в 19 час. 30 мин.

1-е отделение

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

- „Заря ль моя зоренька“ — обр. Д. Кашина
- „Заплетися плетень“ — обр. п. Римского-Корсакова
- „Со вьюном я хожу“ —
- „У ворот, ворот“ — обр. А. Кастальского
- „Ах, не одна во поле дороженька“ — обр. А. Александрова
- „Вейся, вейся капустака“ — обр. В. Орлова
- „В сыром бору тропина“ — обр. В. Соколова
- „А баю, баю...“ — обр. А. Лядова
- солистка
Зиля Сунгатуллина
- „В темном лесе...“ — обр. А. Свешникова
- „Через речку, речку“ — обр. С. Рахманинова
- „Ах ты, Ванька“ — „
- „Белилицы, румяницы“ — „
- „Как меня младу“ — обр. Д. Шостаковича

2-е отделение

АРИИ И ХОРЫ ИЗ ОПЕРЫ М. И. ГЛИНКИ „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

- „Дела давно минувших
дней“ — хор и солист
Валерий Царев
- „Песня Баяна“ — солист Валерий Царев
- „Светлому князю
здравье и слава“ — хор
- Каватина Людмилы
с хором — солистка Эльвира
Хабибуллина
- „Лель таинственный“ — хор
- Персидский хор — солистка Алевтина
Булдакова
- „Погибнет, погибнет“ — хор
- „Ах ты свет, Людмила“ — хор и солисты
Юрий Галявинский
„Не проснется птичка
утром“ Ренат Башаров
- „Слава великим богам“ — хор

Приложение 6.

Вырезки из газет (рецензии на концерты хора студентов Казанской консерватории под управлением С. А. Казачкова, тексты

С. А. Казачкова)

«Вечерняя Казань» 23 мая 1984г.

Творчество

Отшумели аплодисменты, восторженные возгласы «браво» после выступления в Москве хора студентов Казанской консерватории. Но разве смолкли соборно-величавые звуки рахманиновского «Старинного расппева»? Разве отзвучало невеселое щедринское недоумение: «Мои богини! Что вы? Где вы!» Разве погасло прозрачное свечение моцартовской до мажорной Мессы?..

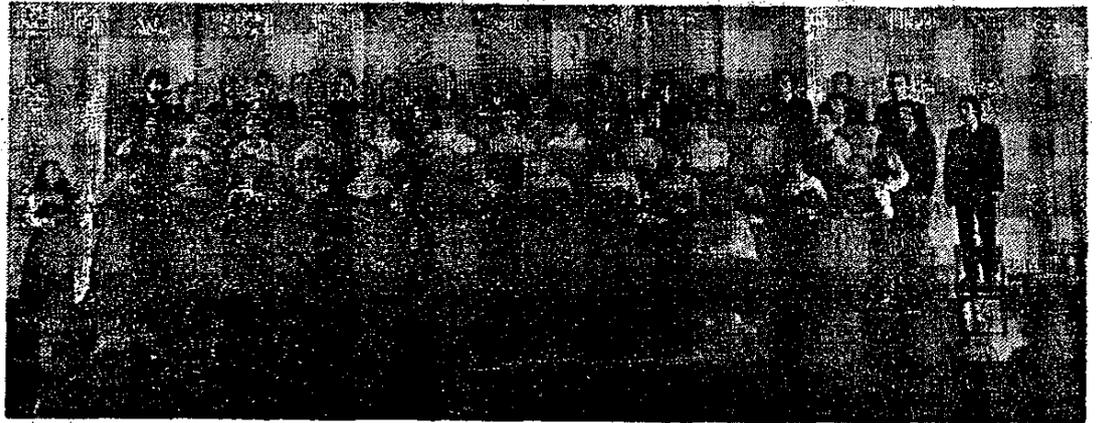
Московский зал им. С. В. Рахманинова располагает и магическим превращением музыки. Воздух в нем легкий, как летнее утро. Овальное окно с двух сторон так наполняет зал светом, что он как бы плывет в белом-мареве.

Судьба этого зала удивительна. До революции он принадлежал Синодальному училищу. Построенный почти столет назад, к началу двадцатого столетия стал одним из музыкальных центров Москвы. На его сцене звучала вокальная, камерная, фортепьянная музыка, но преимущественно отдавалась хоровой. Традиции русского хорового исполнительства во многом связаны с историей этого зала и хора Синодального училища.

На его сцене выступали многие выдающиеся музыканты, такие как Шалапин, Нежданова, Собиннов, Ауэр. Но не случайно зал назвали именем С. В. Рахманинова, страстного поклонника хоровой музыки, автора многих замечательных произведений для хора. Удивительная акустика рахманиновского зала словно предназначена для хорового пения. Одна из легенд утверждает, что уникальная акустика зала обеспечивается благодаря обилию горшкам, сделанным в его стены.

И вот знаменитый зал был предоставлен на два вечера казанским хористам.

...Репетиция. С волнени-



Музыки звучанье

С большим успехом прошли в Москве концерты хора студентов Казанской консерватории под управлением С. А. Казачкова.

ем вглядываются студента в лицо своего бесшумного художественного руководителя, заслуженного деятеля искусства РСФСР и ТАССР, профессора С. А. Казачкова. Как пройдет концерт в этом зале, овеянном музыкальными триумфами великих музыкантов? Придет ли взыскательный московский слушатель? Ведь одновременно в соседнем, Большом зале консерватории будет петь хор Западного Берлина...

Но дирижер будто и не замечает взволнованного состояния хористов. Он спокоен, предельно деловит. В сотый, тысячный раз выверяется фразировка, уточняются интонация, ансамбль. Позади многомесячный труд, успешные концертные выступления в Казани. Кажется, можно было бы и передохнуть, ведь ве-чером ответственнейший концерт. Но дирижер продолжает работать.

На репетициях С. А. Казачкова понимаешь, что исполнительское искусство — это непрекращающееся совершенствование. Может, поэтому хор и звучит всякий раз неожиданно, по-новому.

Понятно изумление одного из поклонников казанского хора, приехавшего в Москву специально на концерт: «Слушаю эту программу в четвертый раз и не могу понять — опять Щедрин звучал по-другому. Прямо чудеса!».

Г. Н. Петелина, сотрудник Министерства культуры РСФСР: «Это в своем роде уникальный коллектив. Высочайшая хоровая культура, чистота интонации, поразительный ансамбль. И это на протяжении десятков лет! Ведь в хоре доют не профессионалы, обладающие поставленным голосом, а студенты!».

С чего начинается хор? Обратимся к словарю В. Даля: «Хор — собрание подобранных музыкантов для совместной музыки». Итак, вроде бы просто — подобрать музыкантов для совместной музыки. Когда по инициативе Н. Жиганова, М. Юдия и А. Лемана в Казанскую консерваторию был приглашен молодой ленинградский дирижер-хоровик С. А. Казачков, в Казани не было ни одного академического хорового коллектива. Пройдут годы,

и хор студентов Казанской консерватории, основанный С. А. Казачковым, станет гордостью не только консерватории Казани, Татарии, но и страны.

С. А. Казачков: «Организовать и вырастить хор — значит найти и вырастить себя, свое направление и стиль, идею — эстетические убеждения и мастерство».

В. А. Соколов, народный артист СССР, профессор Московской консерватории: «Я давно знаю профессора С. А. Казачкова как большого мастера хорового дела и настоящего учителя в самом высоком смысле этого слова. Нынешний московский концерт подтвердил высочайшую репутацию казанского хора. И строй, и техника, и ансамблевый баланс были отличными, но нигде не выпирали, не прекалировались над музыкой. И еще, может быть, самое ценное в казачковском хоре — искренняя задушевность исполнения, теплота и целеполагательность».

Человечность исполнения. Да, пожалуй, это

отличительное качество хора Казанской консерватории. Вслушавшись в суровые озарения моцартовской Мессы, в цокающее остинато Шедрина «Вот по Тверской, вот по Тверской...», позволяющее почти физически ощутить ход времени. А обжигающая призывность танебеской «Развалину башни, жилище орла...!» Наконец, рахманиновские «Три русские народные песни», ставшие кульминацией концерта, покорившие всепроникающей простотой и человечностью исполнения, когда забывалась та граница, что отделяет зал от сцены, и возникало чудо совместной музыки.

История хоровой культуры нашей республики ее расцвет неотделимы от деятельности С. А. Казачкова и руководимого им почти сорок лет хора студентов Казанской консерватории. Сотни концертных программ, премьер, выступлений на различных площадках республики, начиная от заводского цеха КамАЗа до актового зала консерватории, успешные выступления в Москве, Ленинграде, дру-

гих городах...

Сегодня в республике существует Хоровое общество, десятки хоровых коллективов, кафедра хорового дирижирования Казанской консерватории — творческий и научный центр хорового искусства Поволжья. Но, может быть, главное — это десятки новых произведений для хора композиторов Татарии, появившихся благодаря активной творческой деятельности этого и других коллективов.

А начиналось все со студенческого хора.

А. С. Леман, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории: «Мне довелось наблюдать рождение профессиональной хоровой культуры в послевоенной Татарии. Помню первые шаги хора Казанской консерватории под руководством С. А. Казачкова, помню чудо еженедельных воскресных концертов, прекрасные интерпретации классических шедевров и произведений современных композиторов, в том числе татарских. Рад, что сегодня мы вправе говорить о существовании не просто отдельных интересных коллективов, но о традициях казанской хоровой школы, авторитет которой высок и общепризнан у нас в стране».

Московские слушатели долго не отпускали хористов, аплодируя хормейстеру коллектива заслуженному деятелю искусства ТАССР доценту В. Лукьянову, педагогу по хоровому сольфеджио кандидату искусства сочинения И. Тихонову, концертмейстерам О. Бренинг и О. Майоровой, солистам, всем участникам хора.

Много теплых слов было сказано в адрес хора и на встрече коллектива с ведущими педагогами Московской консерватории после концерта. С. ГУРАРИЙ.

Фото А. Додосова.



Этот концерт обноружил высокий профессиональный и художественный уровень хора. Подтверждением тому были и горячие овации слушателей, и общая атмосфера праздника, воцарившаяся в переполненном зале. Но хочется сказать, что значение того концерта не может ограничиться прослушавшим его слушателем в тот вечер. Думается, нужно взглянуть глубже: сколько лет работы по воспитанию этого коллектива можно отнести к конкретным достижениям в современном хоровом искусстве.

Здесь, безусловно, в первую очередь следует назвать его создателя — художественного руководителя — заслуженного деятеля искусств РСФСР и ТАССР профессора С. Казанкова, отдавшего более сорока лет жизни кафедре хорового дирижирования Казанской консерватории. Известный в среде музыкантов своими интересными книгами, многочисленными выступлениями, он может счи-

НЕПОВТОРИМОЕ ЗВУЧАНИЕ

Надавно в Москве состоялся отчетный концерт студенческого хора Казанской государственной консерватории. Своими впечатлениями делится преподаватель Ульяновского музыкального училища И. КУРУШИНА.

Нельзя считать не менее важным своим созданием хор. Несмотря на постоянную смену состава, неизбежную в ходе учебного процесса, коллектив многие годы показывает высокое мастерство, позволяющее ему выдерживать сравнение с лучшими профессиональными ансамблями страны. Необычайная серьезность и требовательность в постановке сложных творческих задач и отнюдь не ученическое, а высокое художественное их решение составляют неповторимое своеобразие, даже уникальность этого хора.

Это, как в капле воды, было видно в программе концерта. Включая в себя лучшие образцы зарубежной, русской и советской классики, произведения композиторов Татарии,

обработки русских и татарских народных песен, она показала значительную широту и амплитуду творческих интересов и исполнительских возможностей хора.

Ощущение открытости возникло у слушателей при исполнении пяти песен Г. Свиридова на стихи Р. Бернса (переложение для смешанного хора Б. Трубина). Театральная рельефность и пластичность музыкальных образов, естественность в передаче стиля выдающегося советского композитора позволяют отнести эти песни к числу лучших номеров концерта.

С большой любовью поет хор произведения композиторов Советской Татарии. Хор «Домпудай» молодого композитора Ш. Шарифуллина стал остроумным и увлекательным осмысле-

нием современных ритмов на национальной ледовой основе. Татарская народная песня «Пара коней» (в обработке А. Ключарева) привлекла слушателей живой красочностью и энергией.

Подлинным успехом увенчалось исполнение русских народных песен «Заря-ль моя, зоренька» (обработка Д. Кашица) и колыбельной «Уленьки» (обработка А. Лядова). Невозможно было не заметить глубокого родства творческих установок хора с богатейшими традиционными установками культуры.

Вот тут хотелось бы сказать о том, что чрезвычайно важной и обязательной чертой дирижера С. Казанкова мне представляется органичное сочетание эмоциональной непосредственности в выражении

чувств с тщательной продуманностью общего замысла, с мастерским построением музыкальных форм. Яркое проявилось в концерте и другое ценное качество дирижера — характеризующее его как глубокого и мыслящего музыканта — стремление проникнуть в самую суть музыкального содержания и воссоздать, по-настоящему, как было задумано композитором.

Неоценимое значение для хора имеет творческое содружество с концертмейстером О. Бренниг, которая показывает пианистическую культуру высокого класса — многогамбровое ощущение фортепиано, красивый звук, дающий почти вокальную мягкость и интонационные богатства. Точное слышание хора, ее ансамблевый дар ярко проявились в исполнении хором И. С. Баха, Г. Генделя, Г. Свиридова и особенно С. Рахманинова, где партии фортепиано и хора в художественном плане оказались равнозначными.

Безусловно, внес свою лепту в общий результат и хормейстер, доцент консерватории В. Лукьянов, ведущий большую работу с коллективом.

Как ни велико сожаление, приходится признать, что в последние годы число бескорыстных преданных своему делу музыкантов заметно уменьшается, появились имитаторы, замещающие «неудобное» творческое волнение на внешне благополучный профессионализм. На фоне этой печальной картины тем более притягательным и ценным становится каждое подлинное художественное явление. Именно такое хор из Казани.

На снимке: концерт студенческого хора Казанской государственной консерватории.

Фото В. Зотова.

ПУСТЬ ПОЮТ РОДНИКИ

Известно, в хоре дети учатся петь. Это само по себе немало, хотя лишь единицы становятся впоследствии профессиональными певцами. Но главное — хор развивает у детей чувство красоты, делает их отзывчивой, одухотворенной, благородней. Однако его воспитательная сила может достичь своей цели лишь при условии, что хор будет правильно направлен.

Об этом невольно задумываешься, когда слушаешь выступления детского хора Казанского Дворца пионеров под управлением В. Г. Лукьянова. С первыми же звуками музыки в зале возникает ощущение родниковой чистоты и свежести, и оно крепнет с каждой новой исполненной песней. То, что делает этот хор, одухотворено искренней верой в красоту, правду искусства.

За этим — талант педагога, его самозабвенный и мастерский труд, и такой же труд самих детей, в который они вовлекаются непосредственно и горячо, как в жизненно важное дело. Именно в процессе творческого и упорного труда, вкус к которому здесь прививается на всю жизнь, рождаются художественные достоинства высокого профессионального уровня: чистейший, родниковый детский звук, стройность ансамбля и та естественная правдивость фразировки, когда песня воспринимается как живая речь.

Вот почему концерты пионерского хора под управлением В. Г. Лукьянова становятся праздником, запомни-

вающимся надолго, где бы ни выступали ребята — в Брежневке, Нижнекамске, Альметьевске, Елабуге, в Москве, Ленинграде, других городах страны, в пионерских лагерях «Артек» и «Орленок». Всюду хор вызывает восторг и удивление искусством, трогательно необычным.

Именно так, восторженно и удивленно, реагировали на песню хора слушавшие его индустриальные туристы из США, Канады, Австралии, Франции, не предполагавшие, что обыкновенные советские школьники могут петь как артисты, что в обычном пионерском лагере, где они отдыхают и дают концерты, могут звучать произведения Баха, Моцарта, Перголези, Брамса, Мендельсона, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, исполненные с таким мастерством и вдохновением.

Недавно питомцы В. Г. Лукьянова пели в прославленном зале Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки. И здесь слушатели были растроганы и покорены, а сами «артисты» после концерта плакали от пережитого, на всю жизнь запявшего им в память события.

Добиться всего этого одним мастерством и талантом руководителя невозможно.

От него требуется еще бескорыстная любовь к музыке и детям, ему нужно самому иметь чистое сердце ребенка и музыкальную душу борца. Борьба за истинное направление в искусстве — порой трудная борьба: с равнодушием, дурным вкусом. Увы! Еще приходится слышать детские хоры, где форсируются и тем самым портятся голоса, где дети поют не для приобщения к искусству и творческому труду, а для «галочки» в отчете. Чему может научить такое пение — ясно. А ведь страдают дети, страдает дело их нравственного, эстетического воспитания.

Участники хора Дворца пионеров им. А. Алшпа растут и воспитываются как истинные борцы за советскую музыкальную культуру, как ее активные пропагандисты. Через хор за двадцать шесть лет прошли сотни ребят. Многие из них уже сами стали родителями. Сейчас в хоре поют их дети. И вновь, и вновь звучат чистые голоса юных певцов, вселяя в нас радость и уверенность в счастливом будущем.

С. КАЗАЧКОВ

Заведующий кафедрой хорового дирижирования Казанской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР и ТАССР, профессор.

В газете «Советская Татария» от 30.12.1988 года помещена статья Г. Кантора «Гибкий академизм», где поднимается важнейший вопрос о состоянии высшего музыкального образования, справедливо отмечается его низкий уровень, не без основания говорится, что оно оторвано от задач реальной жизни, не отвечает ее потребностям. С этой прелебодой, изложенной в начале статьи, согласится каждый, кто знаком с проблемой. Однако дальнейший анализ автора статьи, практически выводя и предложения, которые он делает, вызывают возражения.

В статье отмечается, что консерватории страны страдают «элитарным академизмом», а институты культуры и музыкальные факультеты педагогических институтов — «прагматическим академизмом». В этом якобы причина низкого уровня их работы.

Ах, если бы это было так! В этом случае достаточно сменить руководство, укрепить педагогический состав кафедр и возникнет новое, более прогрессивное направление. К сожалению, причины неудовлетворительной работы наших музыкальных вузов более серьезны, глубины и не могут быть устранены путем объединения вузов под общей вывеской «институт искусств», как это предлагает Г. Кантор.

Чего нам сейчас не хватает, так это прежде всего профессионализма, компетентных учителей и одаренных, способных к развитию учеников. Эти недостатки, в свою очередь, являются следствием глубоких социальных причин.

Кто идет сегодня учиться в музыкальные училища и вузы?

Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что профессиональный музыкант, работающий в области массовой музыкальной культуры (учитель музыки в общеобразовательной или музыкальной школе, руко-

водитель самодеятельного хора, пианист-концертмейстер в клубе и т. д.), проучившись 16—17 лет (научальное, среднее и высшее музыкальное образование), получает зарплату от 80 до 120 рублей. На эти средства он должен содержать семью и, по роду своей деятельности, покупать книги, ноты, выписывать газеты и журналы, посещать концерты, спектакли, выставки и т. д. и т. п.

На получение квартиры

реализован за счет одаренных и хорошо подготовленных абитуриентов. Приходится принимать всех, кто заглядывает, лишь бы учился. Результат — известен. Многие выпускники музыкальных вузов не могут, да и не хотят работать по специальности, уходят в сферу обслуживания. Где можно больше зарабатывать.

В консерваториях уровень учащихся не столько выше. Туда идут лучшие из имеющегося контингента. Что же касается институтов культу-

ры, не оправдывающие, в силу тех или иных объективных причин, своего назначения и производимых затрат. На эту болезненную операцию трудно решиться, невзирая на местные амбиции, ведомственные и частные интересы, сложность трудоустройства освобожденных преподавателей, которых, кстати, очень ждут в общеобразовательных школах и клубах.

План приема в музыкальные учебные заведения не должен быть жестко регла-

нирован, а подбор — трактоваться как провинность. Принимать нужно столько, сколько есть в наличии одаренных абитуриентов, способных к профессиональному обучению. У нас нет и никогда не будет переизбытка талантов, да и люди скромного дарования, хорошо обученные, всегда нужны. Тревожит другое: переизбыток плохих обученных, случайных людей, которые не нужны даже там, где потребность в работниках культуры исключительно остра.

В связи с реформой музыкального образования нужно исключить из учебных планов дисциплины, порожденные ведомственно-карьерским мышлением «по принципу: «а что бы еще такое придумать, что полезно знать работнику культуры?». Многие, очень многие нам всем полезно было бы знать, но лишь тогда, когда обеспечена возможность фундаментального изучения своей специальности.

Необходимость преподава-

ния истории, философии, эстетики, литературы, педагогики, психологии в разумных пределах общей нагрузки — бесспорно. Но когда студенты музыкальных факультетов сотни часов изучают «санитарное дело», «электронно-вычислительную технику» и т. п. (почему бы заодно не преподавать «мониторинг», «жизнь восточного Востока» и другие предметы, которые могут пригодиться в деревне?); когда в институтах культуры изучают так называемую «теорию культуры-просветительской работы» (стоит вспомнить, какова ее практика, сложившаяся в годы пресловутого застоя, чтобы понять, какая это «теория»); когда в связи с этим студенты не успевают заняться своей специальностью, т. е. музыкой (а это, как известно, дело весьма трудоемкое, требующее ежедневного многочасового тренажа), не говоря уж о том, чтобы просто подумать, осмыслить свое место и роль в окружающем мире; когда преподавание зачастую ведется схоластически, а материал, зазубриваемый накануне экзамена, тут же забывается; когда все это наблюдается не в отдельных учебных углах, а почти повсюду в течение десятков лет, — так вот когда оживешь мысленным взором всю эту безрадостную панораму музыкального образования, то невольно возникает тревога за будущее нашей общенародной культуры.

Решив названные проблемы, мы создадим возможность каждому учебному заведению доказать свое право на существование, и лишь тогда появится смысл обсуждать вопрос о слиянии вузов разных профилей. А пока укрупнение будет способствовать лишь укрупнению проблем и учебного брака.

Музыкальному образованию нужна коренная реформа, а не смена вывески.

С. КАЗАЧКОВ.
Профессор, зав. кафедрой хорового дирижирования Казанской консерватории.

Дискуссия

Нужна реформа, а не смена вывески

молодой музыкант не может рассчитывать: деятели культуры практически не обеспечиваются жильем в плановом порядке. Путевками — тоже в последнюю очередь. Теперь судите сами: отдадите вы на этих условиях своего ребенка в музыкальное училище или постараетесь дать ему более «выгодную» специальность?

Приходится признать: в профессиональные музыкальные учебные заведения идут или редкие одиночки-энтузиасты, или ребята, не пригодные к другой профессии (слабые здоровьем, неспособные к техническим и естественным наукам).

А министерства тем временем «гонят» план приема. В 60—70-е годы были спешно открыты музыкальные учебные заведения в разных городах страны без наличия необходимой материальной базы и квалифицированных педагогов. План приема в эту неоправданно разросшуюся сеть учебных заведений не может быть

ры и музыкальных факультетов, то здесь положение просто отчаянное.

Теперь представим себе, что произойдет, если все это будет объединено под одной крышей.

На мой взгляд, такое приведет не к «гибкому академизму», а к еще более дремучему дилетантизму. Да и руководителя такого комбината, одинаково компетентного в музыке, театре и педагогике, в наших условиях найти невозможно. Им неизбежно окажется аппаратчик, администратор, что уже не раз бывало.

Каким же путем перестроивать профессиональное музыкальное образование?

Для этого нужно прежде всего изменить социальные условия, существующие в области культуры, резко поднять ее экономическую и правовую базу, сделать работника культуры полноправным и материально обеспеченным членом общества. Необходимо вместе с тем ликвидировать учебные

16 июня 1989 года

ТВОРЧЕСТВО

ВСЯ ЖИЗНЬ — В МУЗЫКЕ

Исполнилось 80 лет одному из самых замечательных музыкантов Казани, заслуженному деятелю искусства РСФСР и ТАССР, заведующему кафедрой хорового дирижирования консерватории, профессору Семену Абрамовичу КАЗАЧКОВУ.

Юбиляр отказался от официальных торжеств и славословий. Жизнь его до предела наполнена творческой работой. В конце апреля триумфальным концертом в Москве завершилась серия выступлений хора студентов нашей консерватории, которым он руководит. Май — выпускные экзамены.

С госэкзаменов и начался наш разговор с Казачковым.

— Семен Абрамович, это ваш сорок второй выпуск в Казанской консерватории — можно сказать, целая эпоха. Изменялось ли за это время ваше отношение к музыке?

— За шестьдесят лет работы свыше сорока отдано Казани, консерватории. А до этого был Ленинград, фронты Великой Отечественной, где тоже жила музыка. Словом, с 29-го года я

работал в консерватории всю жизнь и должен сказать, чтобы не вводить никого в заблуждение, что мои впечатления не менялись не только в связи с развитием музыки, но и с возрастом.

Что характерно для моих ранних впечатлений, оставшихся неизменными до сей поры, — это ощущение музыки как искусства возвышенного, проникающего в самые тайники человеческого существа. Я и сегодня не изменил своим пристрастиям. Начав с Бетховена, который

Может ли художник не меняться, не сомневаться, не отказываться от своих заблуждений? А свои ведь свойственны каждому творческому человеку. Да и вообще любая идеология грозит догматизмом...

— Видите ли, постоянное мое художественных пристрастий не объясняется инерцией. Время от времени, под влиянием общественного вкуса и появляющихся новых музыкальных стилей, я сознательно подвергаю пересмотру свои позиции. И все же считаю, что разум в этих вопросах не является главным и существенным судьей. Тага людей к искусству и их художественные вкусы лежат в глубине подсознания и плохо поддаются анализу и объяснению. Тот же, кто пытается руководствоваться рассудком в этих делах, терпит惨不忍睹ные результаты.

— И это говорит педагог, профессор музыкального вуза, который по роду своей деятельности должен формировать музыкальные вкусы учеников, широкой публики. Нет ли здесь противоречия?

— Такая позиция не мешает мне понимать, что у людей могут быть совершенно разные вкусы и пристрастия. А молодые музыканты, мои ученики, имеют на это полное право. В своей работе заведующего кафедрой, педагога я принципиально придерживаюсь плюрализма, творческой свободы и не



ванна оперирует свое время. Да и в психологическом плане мне, например, трудно предсказать, что, выходя на сцену, я говорю языком музыки за многих. Я говорю за себя. И потом, эти прелестные «миниги» — это ведь не однородная масса...
— Вот именно. Формулируя свои взгляды, я говорю не то, что хочу именно, я констатирую то, что существует в жизни реально. Я жил в эпоху, когда понятие народа было неким монолитом, для которого, казалось, мы и творим. Но именно последние десятилетия обнару-

ет на телеэкранах и концертных площадках.

— То есть наличие дефицита культуры в нашем обществе. Десятилетиями говорили о приобщении к музыкальной классике, пугали куполом «тлетворных влияний Запада». Между тем на «звонящем» Западе нарастает мощный бум классической музыки, а мы вновь лишь сатуем и призываем.

— Дефицит культуры возник не случайно. Кто-то имеет ряд причин социально-политического, нравственного, профессионального порядка. Повинно и наше серьезное искусство, что

престижа. Помпезности, официоз, профессиональный стандарт, показуха — все эти болезни прошлых десятилетий чрезвычайно ослабили наше искусство. Поэтому нечего удивляться, что люди, особенно молодежь, оказались в плену искусства прошлого, но раскованного, ярко возбуждающего физиологически, уводящего от глубоких социальных и общественных проблем в иллюзорный мир дешевой, хотя и острой ошущений.

— Вы, вероятно, имеете в виду рок-музыку.

нии глубоко и творчески убедительно, на должном профессиональном уровне. А нам выдают музыкальный суррогат и требуют его гитаризованки. Это, вероятно, выгодно функционерам от искусства. В такой продукция легче разобратся, чем в сложных процессах серьезного музыкального творчества.

Административная система и не думает сдвигать свои позиции, основанные на директивных принципах. Мы музыканты, все еще под пятой Минкульта, который держит нас хваткой бульдога, опутав бесчисленными инструкциями. И все же положение не представляется мрачным и безысходным. Все, что мы видим отрицательного в нашем деле, как бы широко оно ни распространялось, не может заслонить факта существования многочисленных родников, из которых порой подспудно бьет струя истинного искусства.

— Семен, вы уже более полувека трудитесь на ниве музыкального образования и просветительства. Результаты вашего личного вклада общезвестны: это становление хоровой культуры в республиках Поволжья, это уникальный хор студентов Казанской консерватории, это ваши книги и статьи, это десятки ваших учеников, ныне знаменитых всей стране, сотни рядовых подвижников музыкальной культуры. И тем не менее сегодня мы говорим о кризисе музыкального образования, концертной деятельности, исполнительства.

Каким вам представляется будущее? Может быть, у вас есть какая-нибудь «сумасшедшая» идея по реформе и преобразованию всей нашей музыкальной жизни?

— Начинать следует с системы образования. В перестройку я вижу в том, чтобы разрушить существующую унификацию музыкальных учебных заведений и дать возможность талантливым руководителям-энтузиастам строить и развивать иные, непохожие друг на друга учебные заведения нового типа. У каждого должна быть лишь одна общая обязанность: готовить высококвалифицированных музыкантов.

Ну, а если применительно к Казанской консерватории? Здесь я лично вижу не претендуя

на всеобщность, такую модель, которую можно определить как учебно-концертный комплекс. В нем должны быть объединены музыкальная школа-десятилетка, вуз, концертные коллективы: хор, оркестр, оперная студия... Это даст возможность естественного и органичного сочетания обучения и художественной практики. Нам не нужны в Казани учебные заведения, которые не имеют возможности готовить высокопрофессиональных специалистов, типа института культуры и музфака пединститута.

Предвижу аргумент: выпускники этих вузов нужны селу. Позволю себе не согласиться — и на селе не нужны полуграмотные музыканты. Ведь это ведет к дальнейшему падению культуры. Впрочем, не секрет, что многие поступают и в институт культуры, и на музфак не потому, что хотят стать профессионалами, а просто для того, чтобы иметь диплом. Не редкий случай. Может быть, потому студенты этих вузов практически не посещают концерты классической музыки.

— Мы все следим за работой Съезда народных депутатов. К сожалению, среди сотен выступавших лишь единицы затрагивали проблемы культуры.

— Еще силен принцип остаточности по отношению к культуре. Да и диапазон назревших болевых проблем в экономике, политико-социальном плане очень велик.

Знаете, настоящий хор — это ансамбль. Очень хотелось, чтобы Съезд оказался настоящим хором, где разные голоса и стремления были бы подчинены единой художественной задаче и сливались в конечном счете в ансамбль. А ансамбль в переводе с французского — согласие...

— В заключение хотелось бы от имени читателей «Вечерки» поздравить вас, Семен Александрович, с юбилеем и пожелать вам крепкого здоровья и творческих успехов.

— Спасибо.

Беседа вел
Семен ГУРАРИЙ.

Фото В. Зотова.

Приложение 6.

Ноты

Сиблә гәгәк

Тат. нар. песня

Обр. М. Музафарова

Вступление
 Медленно

С. А.
Т. Б.

Куплет - 1, 2
 Solo

1. Гөл бак-га - - га ке - рәм - сәң,
 2. Гөл бак-га - - га кер - дем мин

Piu mosso

1. Гөл бакгага керәмсенлә, гөл гәгәген өзәмсәң,
 2. Гөл бакгага кердем минлә, гөл гәгәген өздем мин,

Өзелгән гөл гәгәге күк айрылуны сизәмсәң.
 Өзелгән гөл гәгәге күк айрылуны сиздем мин.

Трипев. Медленно

Соло

Сиблэ гэгэжк жыл-лэрмэй ис - кэн - гэ

С. Өзлэ ү-зэжк ис-лэремэ төш-кэн - гэ.

А. Өз - лэ төш-кэн - гэ.

Т. Өзлэ ү-зэжк ис-лэремэ төш-кэн - гэ.

Б. Өз - лэ төш-кэн - гэ.

ӘЛЛУКИ

Г. Тукай сүзләре

А. Ключарев эшкәртүендә

Andante

Солнстка

p

И - шет тем мин ки -
 Ту - зәл - *p* мә - дем, бар -

S

p И - шет тем мин
 Ту - зәл - мә - дем,

A

p

T

p

B

чә дым

бе - рәү жыр - лау - жыр - чы -

ки - чә бардым

бе - рәү жырлау

бе - рәү жырлау

ки - чә ки - чә

бе - рәү

бе - рәү

ки - чә

ки - чә

луй, га, чын без нең-чә ма-
Ди-дем: Кар-дәш, бу

бе-рәү жыр-луй
Жырлау-чы-га,
чын без нең-чә
дидем: Кардәш,

бе-рәү жыр-луй чын без нең-чә
чын без нең-чә

түр көй мил-ли көй, эл-
көй, нин-ди көй, эл-
ма-тур, бу көй мил-ли нин-ди көй, эл-
ма-тур, мил-ли көй, эл-

ма-тур, бу көй мил-ли нин-ди көй, эл-
ма-тур, мил-ли көй, эл-

LU ————— KI, BЭЛ — ЛУ —
 LU ————— KI, BЭЛ — ЛУ —
 LU ————— KI, BЭЛ — ЛУ —

KI, ЧЫН БЕЗ НЕЦ — ЧӨ МА —
 Ди- ДЕМ: Кар- ДӘШ, БУ
 KI, ЧЫН БЕЗ НЕЦ — ЧӨ МА —
 Ди- ДЕМ: Кар- ДӘШ, БУ
 KI, ЧЫН БЕЗ НЕЦ — ЧӨ

mf
тур, мил — ли
көй НИН — ДИ
mf
тур, мил — ли
mf көй НИН — ДИ
mf
МА — тур мил — ли

p
көй. чын без нең — ча МА —
көй?"
көй. (закр. ртом)
көй?"
көй. (закр. ртом)
p

тур, мил — ли кей.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

The image shows a musical score for a voice and piano piece. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Russian: "тур, мил — ли кей." The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment is spread across the four lower staves. The score is marked with *pp* (pianissimo) in several places. There are various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

ПАР АТ
ПАРА КОНЕЙ
Татарская народная песня

Слова Г. ТУКАЯ

Обработка А. Ключарева

Allegro

С. А. Т. Б.

ля ля

С.

ля ля simile

9.

13. Соло (тенор)

Жик-те-реп пар ат, Ка-зан-га туп-ту-ры кит-тем ка-рап;

ля simile

17.

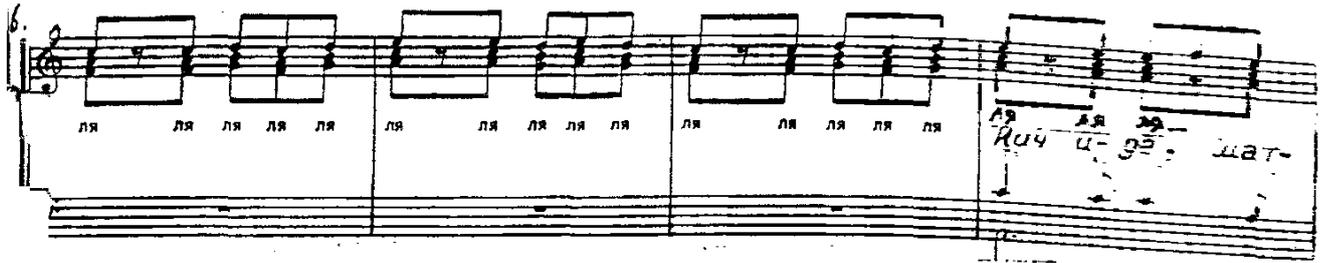
чап-ты-ра атлар-ны ку-чер, сукналар та тарткалар, *mf*

чап-ты-ра ат *mf*

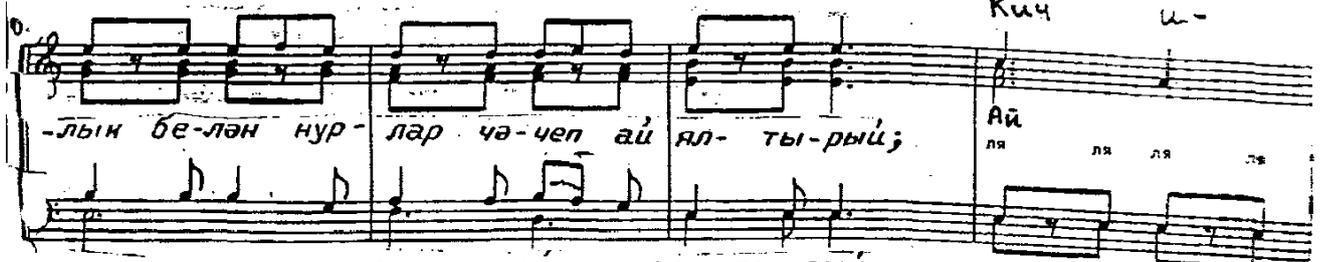
1941

12. 

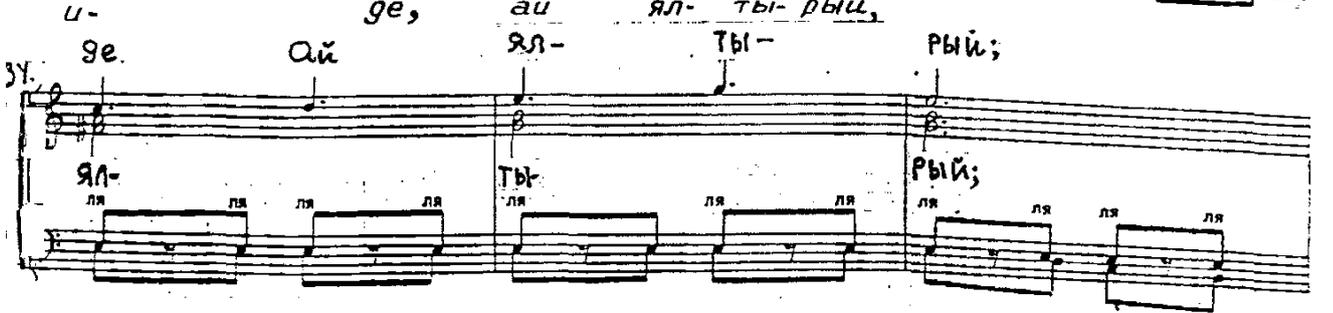
лар-ны ку-чер, сук-ка-лап та тарт-ка-лап.

13. 

ля
Кич и-ге, шат-

14. 

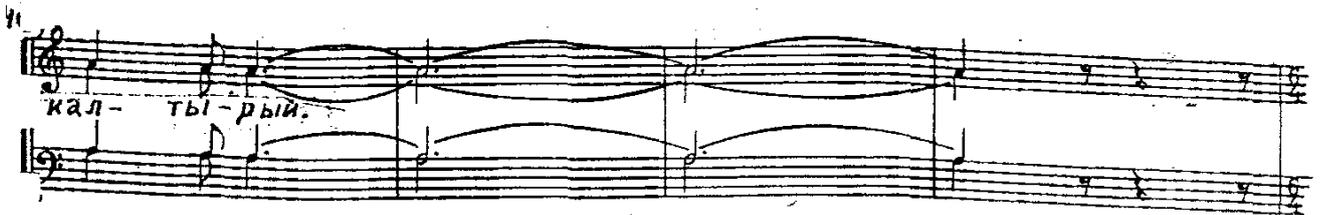
-лым бе-лән нур-лар ча-чеп ай ял-ты-рый;
Кич
Кич и-

15. 

и-ге, ай ял-ты-рый,
Ай
ля ля ля ля
де. ай ял-ты-рый;
Ял-ты-рый;
ля ля ля ля ля ля ля ля

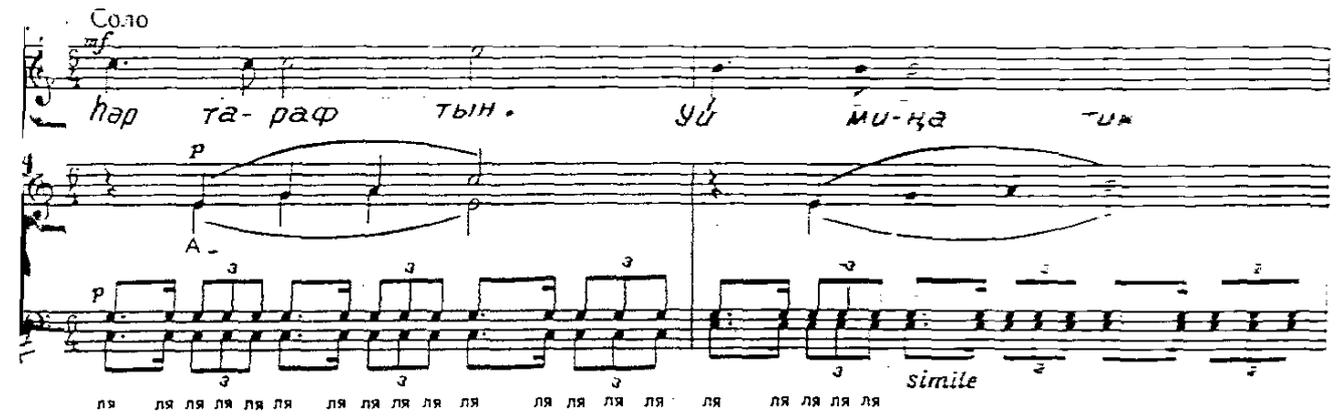
16. 

ис-кән әк-рен жыл бе-лән яф-рак, а-гач-лар

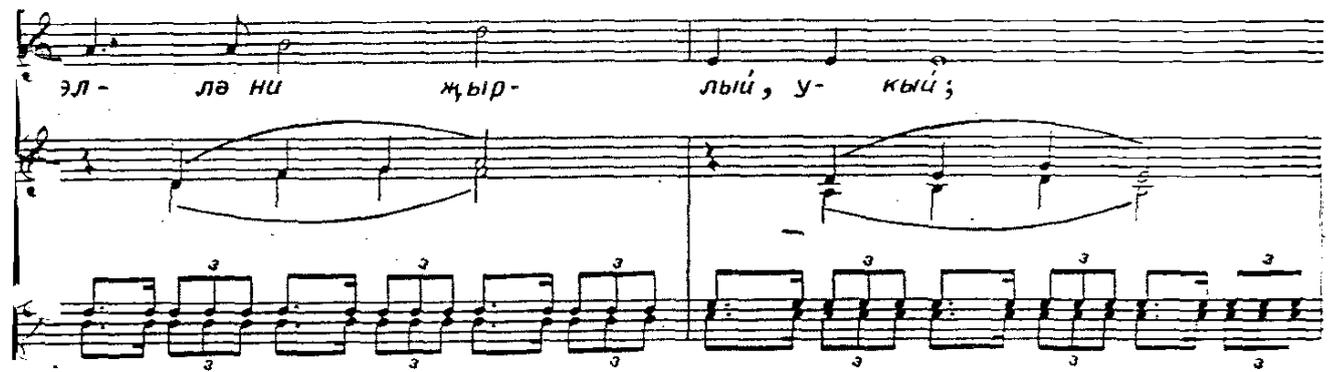
17. 

кал-ты-рый.

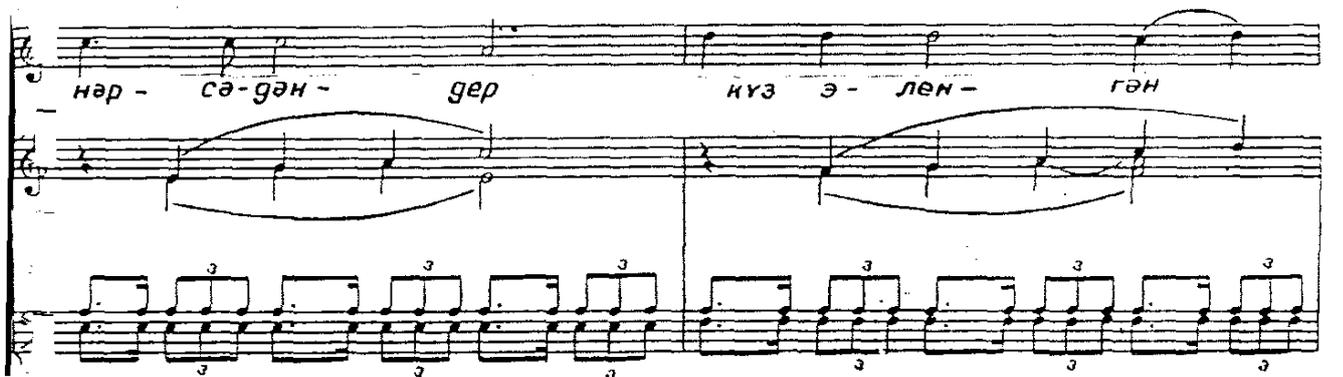
Соло
mf
Һәр та-раф тын. Уй ми-ңа ти
p
А.
simile
ля ля



эл-ләни жыр-лыи, у-кый;

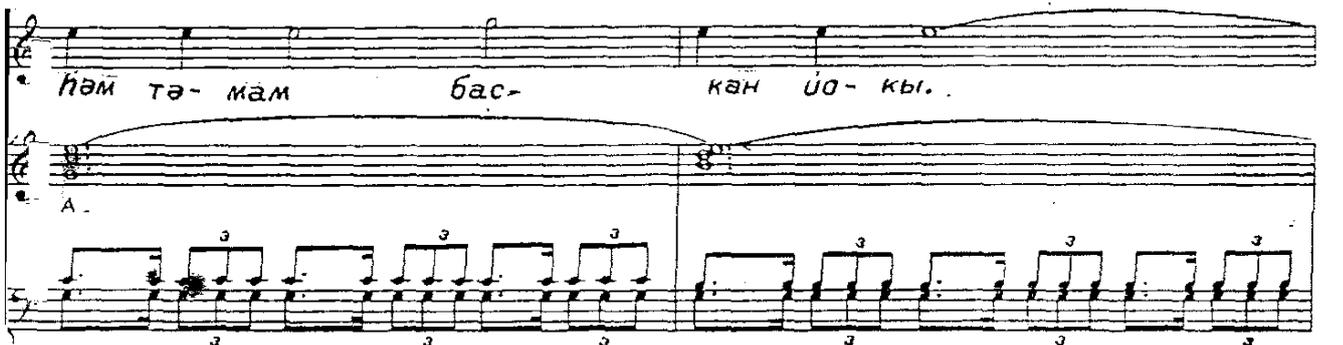


һәр-сә-дән-дәр күз э-лен-гән



Һәм тө-мам бас-кан уо-кы.

А.



күз э-лен-гән бас-кан ио-кы.

нәр-сә-дән-дәр һәм тәмам...

бер та-выш ил-де ко-лак-ка, яң-гы-ра-ды бер за-ман: «Тор-»

«Тор, шә-керт!»

тор, шә-керт! Жит-тек Казанга, ал ды-быз- да бит Казан! »

Життек Казан- га,

бу та-выш бик ач-ты күң-лем, шат-лыгымнан жан яна: ,дү-дә, чап, ку-

чер, ка-занга атларың ку:

Хоровой концерт «Мунаджаты»

музыка К. Шарифуллина

БУ ДӨНЬЯ

ЭТОТ МИР

Халык сүзләре

Слова народные

Moderato pacatamente ♩=168

S. —————

A. —————

T. —————

B. *pp* Бу дөнь_я. Бу дөнь_я. Бу дөнь_я. *p* Га_ жәп хәй_ ран и_ кән дөнь_я.

7

S. —————

A. Бу дөнь_я. *tr* и_ кән дөнь_я. *p* Бу дөнь_я, *pp* бу дөнь_я. *p* Бу дөнь_я_ ны

T. Бу дөнь_я. хәй_ ран Бу дөнь_я, бу дөнь_я.

B. Бу дөнь_я. *tr* Га_ жәп Бу дөнь_я, бу дөнь_я.

13

S. кы_ лам сәй_ ран, үз_ ү_ зе_ мә ка_ лам хәй_ ран, га_ жәп хәй_ ран и_ кән дөнь_я,

A. —————

T. —————

B. —————

Ү зем а сыл, гом рем вей ран. *pp* Га жөп хэй ран и кәндөнь я, ү зем а сыл,
 Га жөп хэй ран, *pp*
 Га жөп хэй ран, *pp*
 Га жөп хэй ран, *pp*

24

гом рем вей ран. *pp* Кай да бар сам, шаг лы гым юк,
 Ай... *tr* О...
 Га жөп хэй ран и кәндөнь я. *p* О... *p*

30

сы нык тыр бу га рип күң лем. Фө кыйрь ле гем, за риф лы гым, бө хет сез ле
 О... га рип күң лем. Фө кыйрь ле гем, за риф лы гым, бө хет сез ле

35

гем не си зэм, фө кыйрь ле гем, за риф лы гым,
 га жөп хэй ран. О...
 гем не си зэм, га жөп хэй ран. О... О...
 га жөп хэй ран. О...

бө хөг сез ле гем не си зэм.

Га жөп хөй ран,

43

Га жөп хөй ран, га жөп хөй ран и көп дөнь я!

га жөп хөй ран, га жөп хөй ран и көп дөнь я!

га жөп хөй ран и көп дөнь я!

га жөп хөй ран и көп дөнь я!

49

Бу дөнь я! тау ба шы на, ба са ал мыйм бу ак та шы на.

Бу дөнь я! тау ба шы на, ба са ал мыйм бу ак та шы на.

Бу дөнь я! Ме нәр и дем тау ба шы на, ба са ал мыйм бу ак та шы на.

54 Бу дөнь я! Ме нәр и дем тау ба шы на, ба са ал мыйм бу ак та шы на.

Гө на Һым күп, сө бө бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Гө на Һым күп,

Гө на Һым күп, сө бө бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Гө на Һым күп,

Гө на Һым күп, сө бө бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Гө на Һым күп,

Гө на Һым күп, сө бө бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Гө на Һым күп,

59

сә бә бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Ни чек? Ни чек? Ни чек ба рыйм?

сә бә бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на? Ни чек? Ни чек ба рыйм?

сә бә бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на?

сә бә бем юк, ни чек ба рыйм Хак кар шы на?

64

Га жәп хөй ран. Га жәп хөй ран и кән дөнь я.

Га жәп хөй ран и кән дөнь я. Га жәп хөй ран и кән дөнь я. О...

70

О... Будөнь я хөй ран дөнь я, бу дөнь я. Га жәп хөй ран бу дөнь я, бу дөнь я, бу дөнь я,

77

Ү кән мө сәм, ү ке нер мән би ча ра кыйд ган ба шы ма. Рәх мөг нө зө ре нө сал гыл

О... О... О...

83

кү_ зем_ дин ак_ кан я_ ше_ мө. Рәх_ мөт нә_ зә_ ре_ нә сал_ гыл

87

кү_ зем_ дин ак_ кан я_ ше_ мө, ак_ кан я_ ше_ мө.
ак_ кан я_ ше_ мө.

Бу дөнъяны кылам сәйран,
Үз-үземә калам хәйран,
Гажәп хәйран икән дөнъя,
Үзем асыл, гомрем вәйран.

Кайда барсам, шатлыгым юк,
Сыныктыр бу гарип күңлем.
Фәкыйрьлегем, зарифлыгым,
Бәхетсезлегемне сизәм.

Менәр идем тау башына,
Баса алмыйм бу ак ташына.
Гөнаһым күп, сәбәбем юк,
Ничек барыйм Хак каршына?

Үкенмәсәм, үкәнермен
Бичара кыйлган башыма.
Рәхмәт нәзәренә салгыл
Күземдин аккан яшемә.

Я этот мир превратил в легкое времяпровождение,
Сам себе остаюсь удивленный,
Удивительно поразительным оказывается этот мир,
Сам я прекрасен, а жизнь моя разбита.

Куда бы ни шел — нет радости,
Наверное, сломлена душа моя.
Нищету свою, убогость свою,
Несчастливость свою ощущаю.

Взобрался бы я на вершину высокой горы,
Не могу я переступить через этот белый камень.
Грехов моих много, и нет для них причины.
Как я предстану перед Истиной?

Если не покаюсь, то раскаюсь о
Бедной голове своей, содеявшей все это.
Милость свою обрати
На текущие из глаз моих слезы.

Подстр. пер. Ш.Шарифуллина

БУЛА БЕР КӨН

БУДЕТ ДЕНЬ

Халык сүзләре

Слова народные

Andante sostenuto con espressivo

3. *p* Бу дөнь_ я бер ге_ нә сә_ гать, га_ лим_ нәр яз_ ды_ лар ө_ бий_ ат.

5. Ә, йа сол_ тан вә йа сә_ бе_ хан, бә_ на да әй_ лә шә_ фа_ гать.

9. *p* Ү_ тө ел_ лар, и_ сәр жил тик, мө_ са_ фир_ дер бар_ ча кол_ лар. Ва_ кыт жит_ көч,
 Ү_ тө ел_ лар, и_ сәр жил тик, о...
 Ү_ тө ел_ лар, и_ сәр жил тик, о...
 Ү_ тө ел_ лар, и_ сәр жил тик,

14. кы_ зыл гөл_ ләр бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн. Бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн.
 о... бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн. Бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн.
 о... бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн. Бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн.
 су_ ла бер көн, су_ ла бер көн. Бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн.

Бу_ла! Су_ла бер көн. Бу_ла! Кы_зыл,
 Бу_ла! Су_ла бер көн. Бу_ла! Кы_зыл
 Бу_ла! Су_ла бер көн. Кы_зыл
 Бу_ла! Бу_ла! Су_ла бер көн. Кы_

24

кы_зыл гөл_ләр бу_ла бер көн.
 гөл_ләр бу_ла бер көн. Бу_
 гөл_ләр бу_ла бер көн. Ә_жәл ба_гы_лы кө_не жи_тәр.
 зыл гөл_ләр бу_ла бер көн. Бу_ла!

29

Бу_ла, ә_жәл ба_гы_лы кө_не жи_тәр. Бу_ла,
 ла, ә_жәл ба_гы_лы кө_не жи_тәр. Бу_ла,
 Гом_рем и_сә_еп ки_ү_тәр. Бу_дөнь_я_га кил_мә_гән син бу_ла бер көн,
 Ә_жәл, ә_жәл бу_

34

бу_ла бер көн, бу_ла бер көн.
бу_ла, бу_ла, бу_ла.
бу_ла бер көн, бу_ла, бу_ла.
ла, бу_ла бер көн, бу_ла, бу_ла, бу_ла.

40

Кы_зыл гөл_ләр сул_ма_са и_де, чә_чә_ген кой_ма_са и_де!
А... а... Бер_се — ү_лем, а... а... а...

45

бср_се — фи_рак, ул и_ке бул_ма_са и_де!
а... Бу_

48

ла,
Бу_ ла бер көн, су_ ла бер көн.
су_ ла бер көн.
Су_ ла... *Attacca*

Бу дөнья бер генә сәгать,
Галимнәр яздылар әбийат.
Ә, йа солтан вә йа сөбехан,
Бәңа да әйлә шәфагать.

Үтә еллар, исәр жыл тик,
Мөсафирдер барча коллар.
Вақыт җиткәч, кызыл гөлләр
Була бер көн, сула бер көн.

Әжәл багылы көне җитәр,
Гомрең исәеп ки үтәр.
Бу дөньяга килмәгән син
Була бер көн, була бер көн.

Кызыл гөлләр сулмаса иде,
Чәчәген коймаса иде!
Берсе — үлем, берсе — фиррак,
Ул ике булмаса иде!

Жизнь в этом мире лишь один час,
Хотя по книгам мудрецов —
она вечность.

О мой царь, о преславный,
Окажи и мне Свою милость.

Пройдут года, словно ветром их унесет,
Мы все рабы твои —
лишь путешественники.

Наступает время, и алые цветы
В один день живут, а в другой увядают.

Наступит день твоей смерти,
И жизнь твоя пролетит как мгновение.
И в этот мир ты уже не придешь.
Будет такой день, будет такой день.

Алые цветы не увяли,
Лепестки цветов не осыпались!
Одно — смерть, другое — разлука,
Если б не было их обоих!

ВАСЫЯТЬ*Халык һәм Г.Тукай сүзләре***ЗАВЕТ***Слова народные и Г.Тукая***Allegro risoluto con rustico** (♩ = 48-50)

The musical score is for a four-part vocal setting. It consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 7/8. The tempo and style are 'Allegro risoluto con rustico' with a quarter note equal to 48-50 beats per minute. The lyrics are written under the vocal lines.

Soprano (S): Кай_ ва_ кыт ки_ лә кү_ нел_ гә: кай_ гы_ хәс_ рәт_ ләр бу_ ла, дөнь_ я а_ чык,

Alto (A): - - - - -

Tenor (T): Кай_ ва_ кыт ки_ лә кү_ нел_ гә: кай_ гы_ хәс_ рәт_ ләр бу_ ла, дөнь_ я а_ чык,

Bass (B): - - - - -

6

ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_ леп ка_ ра. Дөнь_ я а_ чык, ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_
 Дөнь_ я а_ чык, ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_
 ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_ леп ка_ ра. Дөнь_ я а_ чык, ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_
 Дөнь_ я а_ чык, ях_ шы йөз бе_ лән ге_ нә ки_

12

леп ка_ ра. А...
 леп ка_ ра. леп ка_ ра...
 леп ка_ ра. леп ка_ ра! Эй мө_ кат_ дөс! Күз я_ шен_ цәр
 леп ка_ ра. Ки_ леп ка_ ра! Ки_ леп ка_ ра... Ки_ леп ка_ ра... *sim.*

18

sim.
 тик бер_ ва_ кыт тук_ та_ мый, яр ба_ гал_ сам ү_ зә_ гем_ не, сак бу_ дөнь_ я

23

ут_ ла_ ры.
 ут_ ла_ ры. Яр ба_ гал_ сам ү_ зә_ гем_ не, сак бу_ дөнь_ я ут_ ла_ ры.
 ут_ ла_ ры. ут_ ла_ ры.

28

p Ла, ла, ла, ла, ла... *pp*

pp ла...

pp О - о - о - о - о ...

34

tr У_ те_ нә мес_ кен дә бул_ ган бар_ ча я_ выз_ лык_ ла_ ры,

39

у_ е_ ның дөнь_ я сә_ га_ дәт бер_ гә тул_ ган_ дыр ба_ ры. У_ е_ ның дөнь_

44

Тул_ ган_ дыр ба_ ры, ла, ла.

Тул_ ган_ дыр ба_ ры, ла, ла.

я сә_ га_ дәт бер_ гә тул_ ган_ дыр ба_ ры. У_ е_ ның.

У_ е_ ның.

49

f

Кад(е)_ ре_ нец дә, йа, ку_ лы_ нан бир_ мә нәф_ рәт ку_ лы_ на, сал бә_ ни үз

Кад(е)_ ре_ нец дә, йа, ку_ лы_ нан бир_ мә нәф_ рәт ку_ лы_ на, сал бә_ ни үз

Кад(е)_ ре_ нец дә, йа, ку_ лы_ нан бир_ мә нәф_ рәт ку_ лы_ на.

Кад(е)_ ре_ нец дә, йа, ку_ лы_ нан бир_ мә нәф_ рәт ку_ лы_ на.

54

рәх_ мә_ тен дә дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на. Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә

рәх_ мә_ тен дә дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на. Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә

Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә. Сал бә_ ни рәх_ мә_ тен

Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә. Сал бә_ ни рәх_ мә_ тен

59

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на.

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на.

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на.

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на. Сал бә_ ни!

Сал бә_ ни! Сал бә_ ни!

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на. Сал бә_ ни! Сал бә_ ни!

дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на. Сал бә_ ни! Сал бә_ ни!

65

Сөй го_ мер_ не,

Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на, ю_ лы_ на. А...

Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на, ю_ лы_ на. А...

Сал бә_ ни үз рәх_ мә_ тен дә дус_ ла_ рың_ ның ю_ лы_ на, ю_ лы_ на. А...

71

сөй ха_лык_ны, сөй хал_кың_ның дөнь_я_сын, без ү_лөр_без, бил_ге_ле, тик ү_ке_неч_кә

77

кал_ма_сын, без ү_лөр_без, бил_ге_ле, тик ү_ке_неч_кә кал_ма_сын.

ү_ке_неч_кә кал_ма_сын.

ү_ке_неч_кә кал_ма_сын.

кал_ма_сын.

82 *ff*

ff Киң кү_нел_ле бул э_чен_нән, мыс_кыл_и_шет_сән, вак_ди_ген. Тап_та_сын_нар,

ff Киң кү_нел_ле бул э_чен_нән, мыс_кыл_и_шет_сән, вак_ди_ген. Тап_та_сын_нар,

ff Киң кү_нел_ле бул э_чен_нән, мыс_кыл_и_шет_сән, вак_ди_ген. Тап_та_сын_нар,

ff Киң кү_нел_ле бул э_чен_нән. мыс_кыл_и_шет_сән. вак_ди_ген. Тап_та_сын_нар.

87

хур_ ла_ сын_ нар, тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын, тап_ та_ сын_ нар, хур_ ла_ сын_ нар,
 хур_ ла_ сын_ нар, тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын, тап_ та_ сын_ нар, хур_ ла_ сын_ нар,
 хур_ ла_ сын_ нар, тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын, тап_ та_ сын_ нар, хур_ ла_ сын_ нар,
 хур_ ла_ сын_ нар, тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын, тап_ та_ сын_ нар, хур_ ла_ сын_ нар,

92

тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын!
 тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын!
 тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын!
 тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Хур_ лан_ ма_ сын!

98

Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Жа_ ның! Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын!
 Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Жа_ ның! Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын!
 Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Жа_ ның! Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын!
 Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын! Жа_ ның! Тик жа_ ның хур_ лан_ ма_ сын!

Кайвакыт килә күңелгә: кайгы-хәсрәтләр була,
Дөнъя ачык, яхшы йөз белән генә килеп кара.

Әй мөкатдәс! Күз яшеннәр тик бервакыт туктамый,
Яр багалсам үзәгемне, сак бу дөнъя утлары.

Үтенә мескен дә булган барча явызлыклары,
Уеның дөнъя сәгадәт бергә тулгандыр бары.

Кадренең дә, йа, кулыннан бирмә нәфрәт кулына,
Сал бәни үз рәхмәтен дә дусларыңның юлына.

Сөй гомерне, сөй халыкны, сөй халкыңның дөнъясын,
Без үләрбез, билгеле, тик үкенечкә калмасын.

Киң күңелле бул әчеңнән, мыскыл ишетсәң, вак, диген.
Таптасыннар, хурласыннар, тик жаның хурланмасын!

Бывает иногда: приходят в душу горести-несчастья,
Но ты смотри на этот мир открытым, добрым взором.

О священный! Слезы из глаз моих льются беспрестанно,
Когда я окидываю мысленным взором Возлюбленного,
пылающего в огне этого мира.

Просят Тебя и тот, кто убог, и другие, совершившие злодеяния,
В мире вместе с игрой существует и блаженство, которое его наполняет.

Не отдавай из своих рук в руки ненависти
и презрения самое дорогое — свою душу,
Обрати свое милосердие и благодарность свою на путь друзей своих.

Люби жизнь, люби народ, люби мир своего народа.
То, что мы умрем, известно, но пусть для тебя это не будет сожалением.

Будь широк душой, изнутри, если услышишь хулу, скажи, это мелочь,
Пусть топчут, ругают тебя, но пусть душа твоя останется незапятнанной.

Подстр. пер. *Ш. Шарифуллина*

„АНЧАР.“

Слова А. С. ПУШКИНА.

Музыка А. С. АРЕНСКОГО.

Andante con moto.

SOPRANI. *p* Въпус - ты - нѣ чах-лой и ску - пой, На

ALTI. *p* Въпус - ты - нѣ чах-лой и ску - пой, На

TENORI. *p* Въпус - ты - нѣ чах-лой и ску - пой, На

BASSI. *p* Въпус - ты - нѣ чах-лой и ску - пой, На

f поч - въ зно-емъ рас - ка - лен - ной Ан - чарь, какъ грозный ча - со -

f поч - въ зно-емъ рас - ка - лен - ной Ан - чарь, какъ грозный ча - со -

dim вой, Сто - ить о - динъ во всей все - лен - ной.

dim вой, Сто - ить о - динъ во всей все - лен - ной.

dim вой, Сто - ить о - динъ во всей все - лен - ной.

dim При -

ро - да жаждущихъ степей Е - го въдень гнѣ - ва по - ро -
 ро - да жаждущихъ степей Е - го въдень гнѣ - ва по - ро -
 При - ро - да жаждущихъ степей Е - го въдень гнѣ - ва по - ро -
 При - ро - да жаждущихъ степей Е - го въдень

ди - ла И зе - лень мер - тву - ю вѣт - вей, И
 ди - ла И зе - лень мер - тву - ю вѣт - вей, И
 ди - ла И зе - лень мер - тву - ю вѣт - вей, И

кор - ви я - домъ на - по - и - ла. Къне - му и
 кор - ви я - домъ на - по - и - ла. Къне - му и
 Къне - му

пти - ца не ле - титъ, Къне - му и тигрь ней - деть;
 пти - ца не ле - титъ, Къне - му и тигрь ней - деть;
 и пти - ца не ле - титъ, Къне -

mf Къ не - му и пти - ца не ле - титъ, Къ не - му и

mf Къ не - му и пти - ца не ле - титъ, *p* Къ не - му и

му и *p* тигръ чей -

тигръ нейдетъ, Лишь ви - хоръ чер - ный на - ле титъ

тигръ нейдетъ, Лишь ви - хоръ чер - ный на - ле - титъ *p* И мчит - ся

детъ, *f* И мчит - ся прочь у - же тле - твор - ный.

p И мчит - ся прочь у - же тле - твор - ный.

прочь у - же тле - твор - ный.

p И мчит - ся прочь у - же тле - твор - ный.

Roso più vivo. *mf* Но че - ло - вѣ - ка че - ло -

mf Но че - ло - вѣ - ка че - ло - вѣ - ка

mf Но че - ло - вѣ - ка че - ло - вѣ - ка

mf Но че - ло - вѣ - ка че - ло - вѣ - ка

Послалъкъ Ан - ча - ру

mf Но че - ло - вѣ - ка че - ло - вѣ - ка

Послалъкъ Ан -

вѣкъ Послалъ къ Ан-ча-ру власт-нымъ взгля-домъ И

Послалъ къ Ан-ча-ру власт-нымъ взгля-домъ

власт-нымъ взгля-домъ, власт-нымъ взгля-домъ

ча-ру, по-слалъ къ Ан-ча-ру власт-нымъ взгля-домъ

тотъ по-слу-шно въпутъ по-текъ И

И тотъ по-слу-шно въпутъ по-текъ

И тотъ по-слу-шно въпутъ по-текъ И

И тотъ по-слу-шно въпутъ по-текъ

къут-ру воз-вратил-ся съ я-домъ. При-несъ онъ смер-тну-ю смо-

къут-ру воз-вратил-ся съ я-домъ. При-несъ онъ смер-тну-ю смо-

съ я-домъ.

лу И вѣтвь съ у-вяд-ши-ми лист-ка-ми,

лу И вѣтвь съ у-вяд-ши-ми лист-ка-ми,

При-несъ онъ смер-тну-ю смо-лу И

p И потъ по блѣ - дно - му че - лу Стру - ил - ся хладны - ми ру -
p И потъ по блѣ - дно - му че - лу Стру - ил - ся хладны - ми ру -
 вѣтвь съ у - вяд - ши - ми лист -

чья - ми. При - несъ и о - сла - бѣль и легъ Подъ
 чья - ми. При - несъ и о - сла - бѣль и легъ Подъ
 ка - ми. При - несъ и о - сла -

Adagio.

сво - домъ ша - ла - ша на лы - ки, *ff* И у - меръ бѣд - ный
 сво - домъ ша - ла - ша на лы - ки, *ff* И у - меръ бѣд - ный
 бѣль и легъ, *ff*

рабъ у ногъ Не - по - бѣ - ди - ма - го вла - ды - ки. *PA*
 рабъ у ногъ Не - по - бѣ - ди - ма - го вла - ды - ки. *PA*

