

Глава III.

А.С.КЛЮЧАРЕВ

(1906—1972)

А.С.Ключарев может считаться равноправным композитором двух братских народов – татарского и башкирского, так как внес в их музыкальное творчество равноценный вклад и как композитор, и как фольклорист. Деятельность композитора в качестве фольклориста, стимулом к которой явилось знакомство его с А.В.Затаевичем в начале жизненного пути, оказала на его оригинальную музыку сильнейшее воздействие, определив ее национальную принадлежность. Поэтому, говоря о связях творчества А.Ключарева с музыкальным фольклором, необходимо дать исчерпывающую оценку и его собирательской деятельности.

Интерес А.С.Ключарева к татарскому музыкальному фольклору возник под влиянием жизненных обстоятельств. Ему довелось в детстве услышать пение татарина-кучера Гали, и татарские песни навсегда пленили мальчика. И куда бы не забрасывала судьба А.Ключарева, он проявляет неизменный интерес к фольклору того народа, с которым соприкасается. Так, в свои двадцать лет А.Ключарев будучи руководителем театра в Йошкар-Оле, делает записи марийских народных песен, а когда служит в армии, находясь в Уфе, записывает около 100 башкирских народных песен. Переехав в Казань в 1937 г., он становится сотрудником Кабинета фольклора при Управлении по делам искусств Совета министров ТАССР. В результате деятельности вместе с А.С. Ключаревым и других сотрудников Кабинета – композитора В.И.Виноградова и поэта М.Садри в 1941 г. появляется сборник татарских народных песен, состоящий из 145 образцов.¹ В него вошли современные татарские народные песни и песни традиционные, а также записи инструментальной музыки. Из 120 песен число первых составило 29 песен, число вторых – 91 песню, остальные 25 образцов явля-

¹ Татарские народные песни // Под общ. ред. А.С.Ключарева. – Казань, 1941.

лись записью инструментальной музыки. Таким образом, большую часть сборника составляют традиционные песни. В соответствии с материалом возникли в сборнике три раздела. Такой большой материал требовал определенной классификации. К тому времени татарский фольклор, как словесный, так и музыкальный совсем почти не был изучен. Так, видный филолог-фольклорист Х.Ярми писал: «Но в эти годы (1934–1940) в области изучения татарского народного творчества помимо записи фактического материала и публикации части записанного материала в сборниках серьезного научного исследования не было сделано».² Поэтому перед составителями музыкального сборника встало много проблем как в отношении нотирования песен, так и их классификации по жанрам. Из всего числа нотированных образцов на долю А.С.Ключарева приходится 109 номеров, что указывает на его значительную роль в составлении этого сборника. Нужно отметить, что до-революционный период характеризовался незначительным числом записей татарских народных песен, сделанных С.Г.Рыбаковым³, В.А.Мошковым⁴, которые были очень схематичными. Нотирование татарских протяжных песен с их тонким кружевом орнаментики было камнем преткновения для нотировщиков, записывавших только их общий контур без фиксации их орнаментального узора. Более того, эта орнаментика представляла определенную трудность для их фиксации даже для такого крупного музыканта, как В.И.Виноградов, по словам А.С.Ключарева, сказанными автору в личной беседе с ним в конце 60-х годов XX века. Таким образом, на А.С.Ключарева падала основная работа по нотированию мелодий протяжных татарских песен, с чем композитор справился блестяще, дав эталонные образцы их нотаций. И они выдержали испытание временем, так как сохранили свою ценность до настоящего времени, как в отношении нотирования, так и тактировки.

Что касается проблемы расположения нотного материала, то здесь не все оказалось благополучным. К тому был ряд объективных причин. Если современные татарские народные песни еще не оформились в полной мере к концу 30-х годов, то, как было уже указано, изучение

² Ярми Х. Татар халык ижаты // Татар халык ижаты. Төз. Бәширов Г., Шамов А., Ярми Х., Госман Х. – Казан, 1954. – Б. 22.

³ Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. – СПб., 1897.

⁴ Мошков В.А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. Ч. II. Мелодии ногайских и оренбургских татар // ИОАИЭ Т. XIV. – Вып. 1–6. – Казань, 1898.

татарского фольклора только начало формироваться к тому времени. Поэтому, если отвлечься от двух разделов сборника под названиями «Новые послеоктябрьские напевы» и «Дооктябрьские напевы с новым текстом», то в разделе «Дооктябрьский фольклор», куда вошли исторические, бытовые, дружеские, колыбельные, детские, женские песни, байты, шуточные, песни о разлуке, сиротские были перемешаны разные жанры без подробной их дифференциации. Такие же подотделы как «Рекрутские и солдатские» песни и «Любовная лирика» были более дифференцированы. Таким образом, жанровая классификация в сборнике страдала общим характером, отразив состояние музыкального фольклора своего времени, и потому не получила полноту своего освещения. В сборник были включены записи и инструментальной музыки, что говорит о стремлении его составителей обозреть весь татарский музыкальный фольклор, а не только его песенную часть, что является, несомненно, положительным моментом.

Сборнику предпослано предисловие, в котором поднимаются многие исторические и теоретические вопросы, связанные с культурой татарского народа. В нем были затронуты вопросы истории татарского народа, роли ислама, особенности татарской народной музыкальной культуры, в частности пентатоники, взаимосвязи татарской музыки с музыкальной культурой соседних народов – башкирского и русского и др. Поэтому, несмотря на некоторые недостатки, указанные выше, сборник под редакцией А.С.Ключарева, явился значительным событием в татарской культуре, так как заложил научные основы татарской музыкальной фольклористики.

Второй сборник А.С.Ключарева, вышедший в Казани в 1955г.⁵, продолжил и расширил работу, начатую изданием первого сборника. Если первый сборник создавался в условиях стационара, то во втором сборнике большей частью были использованы экспедиционные материалы 1939, 1940, 1946, 1951 гг., собранные как в самой Казани, так и в различных районах ТАССР и Сибири, наряду с материалами Г.Х. Еникеева – А.И.Оводова и Г.Сайфуллина. По содержанию второй сборник также подразделяется на три раздела: первый составили песни советского периода, во второй вошел традиционный фольклор, в третий – записи инструментальной музыки. Первый раздел делится на два подотдела. В первый вошли современные песни о родине, советской армии, колхозной жизни, любовно-лирические, игровые песни. Вто-

⁵ Татар җалык кәйләре. Төзүчесе һәм җыючысы А.С.Ключарев. – Казан, 1955.

рой раздел сборника состоит из трех подразделений: в первом – старинные бытовые и любовно-лирические песни, бытовавшие, по-видимому, в Казани, во втором – старинные народные песни, записи дореволюционных собирателей татарского музыкального фольклора и песни различных районов Татарстана – Урала, Сибири и Горьковской области, в третьем – «деревенские напевы» (авыл кәйләре), солдатские, рекрутские песни и байты. В третий раздел сборника вошли записи инструментальной музыки в основном одноголосных наигрышей, из которых оговорены составителем три случая игры на курае. При этом образцы наигрышей дореволюционного периода перемежаются с современными. Отсутствие в комментариях указания на инструменты, на которых они исполнялись, умаляет научную ценность материала этого отдела. В целом, касаясь инструментальных записей, необходимо отметить, что в связи с тем, что репертуар инструменталистов дублировал народные песни, они в большинстве случаев и сохранились в инструментальной версии. Таким образом, в этом сборнике уделено большое внимание помимо популярных песен старинным протяжным татарским песням (борынгы озын кәйләр), что отмечено и составителем. Они фигурируют в двух подразделах в количестве 100 номеров. Имеются записи и инструментальной музыки (66 образцов). Общее число номеров 249. Таким образом, в основу классификации песен этого сборника лег принцип исторической периодизации и областных стилей.

Имеется послесловие к сборнику, в котором А.С.Ключарев знакомит читателя с материалами сборника с отнесением некоторых из них к городскому фольклору татар, попутно дает характеристику отдельным песням советского периода. Что касается включения в сборник записей Г.Х.Еникеева – А.И.Овдова, то А.С.Ключарев объясняет обращение к ним тем, что он увидел «за скупыми и эскизными нотными записями полную поэзии и глубокой мудрости древнюю татарскую народную песню».⁶ По этому поводу приведем восторженные слова об А.С.Ключареве композитора З.Хабибуллина, игравшего с ним импровизации в народном духе: «Как он чувствовал интонационную стихию пентатоники! Я поражался всегда, как он к месту вставлял украшение, триоли, необходимые гармонии...».⁷ Такое хорошее знание природы татарского музыкального фольклора позволило композитору откоррек-

⁶ Там же. – С. 242.

⁷ Цит. по: Гурарий С. Диалоги о татарской музыке. – Казань, 1984. – С. 117.

тировать записи Г.Еникеева и придать им подобающий вид. Большая часть инструментальных наигрышей заимствована А.С.Ключаревым из архива Г.Сайфуллина, которые, по словам составителя, «можно смело причислить ... к городскому фольклору».⁸ По словам Н.Шумской, писавшей, вероятно, со слов самого композитора, если издание первого сборника преследовало научные цели, то во втором ставилась практическая задача расширения числа песен для использования их в музыкальном обиходе.⁹ Таким образом, татарская музыкальная культура получила из рук А.С.Ключарева два фундаментальных сборника татарских народных песен и инструментальных наигрышей, научные и художественные возможности которых не исчерпаны до наших дней, несмотря на то, что прошло полвека со дня их издания.

Исчерпывающая характеристика деятельности А.Ключарева-фольклориста дана в работе С.У.Галиевой «Александр Ключарев как фольклорист», которая завершается следующими словами: «Немеркнущая по сей день популярность народно-песенных публикаций А.С.Ключарева, соединивших художественность и типичность с этнографической достоверностью материала, обеспечивает им достойное место в историческом фонде национальных культурных достояний татарского народа».¹⁰ Материалы сборников А.С.Ключарева, с одной стороны, расширили возможность для практического использования образцов музыкального фольклора в творчестве татарских композиторов, а, с другой – заложили основу для создания науки о татарском музыкальном фольклоре.

Известная неполнота показа различных жанров в этих двух сборниках объяснялась, с одной стороны, как начальным периодом работы в этой области татарского музыкального фольклора, так и по причине определенных идеологических установок советского периода. Не только в указанных сборниках А.С.Ключарева, но и в других подобных работах не получили освещения, например, жанры связанные с религией ислама, куда входят помимо духовных стихов (мунаджатов) и образцы книжного песнопения («Бедавам», «Бакырган», «Мухаммадия» и др.). Из-за партийных директив была остановлена в Татарстане работа по сбору дастанов – произведений эпического жанра. Все это создавало

⁸ Татар халык кейләре. Цит. изд. – Б. 243.

⁹ Шумская Н. Александр Ключарев. – М., 1962. – С. 48.

¹⁰ Галиева С. Указ. соч. – С. 159.

некоторую односторонность и однобокость в деле освещения татарского музыкального фольклора в советский период.

А.С.Ключарев получил по сравнению с другими татарскими композиторами более основательное профессиональное музыкальное образование, будучи с детства приобщен к музыкальному искусству сначала через такие бытующие музыкальные инструменты, как гитара, цитра, а затем и фортепиано уже с профессиональным уклоном. С окончанием музыкального училища в Казани по классу О.О.Родзевича А. Ключарев занимался по композиции в Московской консерватории у Н.С.Жиляева и Р.М.Глиэра. Следы этой «учености» можно заметить и в его творчестве. Если обратиться к его обработкам татарских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано, можно отметить большую приверженность его к традиционной европейской гармонии терцовой структуры по сравнению, например, с подобными же работами М.Музафарова. И потому гармонические нововведения с использованием хотя и не часто доминантового нонаккорда, доминантсептаккорда к побочным ступеням, альтерированных аккордов следует у А. С.Ключарева в русле «романтических» исканий («Ончы Фәхри» – Мельник Фахри, «Тәэфтиләү», «Туган тел» – Родной язык). Но в целом гармонический язык в этих обработках обусловлен ангемитонным характером мелодии татарских народных песен и потому вызывает использование композитором и аккордов побочных ступеней – II, III, VI и др. Композитор прибегает к доминантсептаккорду без терцового тона или с малой терцией, может включить доминантсептаккорды побочных ступеней, параллельные кварто-квинтовые или квинто-квартовые аккорды («Марфуга» – женск. имя). К излюбленному фактурному приему композитора относится педаль в виде выдерживания довольно длительно одной гармонии, например, тонической в обработках протяжных песен «Ончы Фәхри» – Мельник Фахри и «Кыйгак» – Крик гуся. Дублирование основной мелодии является более фрагментарным по сравнению его с обработками М.Музафарова. А.Ключарев иногда вводит подголоски к основной мелодии («Дисәнә» – Скажи же, «Айхайлук»). Характер гармонии и фактуры в обработках А.Ключарева диктуется жанром песни – для протяжной мелодии типична редкая смена гармонии (Мельник Фахри), подвижные мелодии народных песен в аккомпанементе имеют более дробную ритмику (Айхайлюк).

Единицы из композиторов делали хоровые обработки татарских народных песен. Ведущими из них в этой области являлись М.Музафаров, А.С.Ключарев, частично Дж.Файзи. Как известно, впервые в та-

тарской музыке создавал хоровые произведения С.Габяши, который написал хоры наряду с другими номерами к спектаклю по пьесе Г.Исхаки «Зулейха» еще в 1917 г. Впоследствии эту традицию создания хоровых произведений для спектаклей продолжили С.Сайдашев и А.С.Ключарев. Поэтому справедливо мнение Н.Шумской о том, что «театр стал колыбелью татарской хоровой песни».¹¹

К большим достижениям в области хоровых обработок татарских народных песен А.С.Ключарев пришел не сразу. Вначале наблюдается у композитора использование в хоровых обработках аккордов в виде трезвучий основных и побочных ступеней с их обращениями («Туган ил турында жыр» – Песня о родной стороне, «Гармунчы» – Гармонист). Позднее гармонический язык хоровых партитур обогащается,

нередко используются бифункциональные наложения $\left(\frac{V-3}{I}, \frac{VII^H}{III_7}\right)$ в обработке песни «Гөлжамал» – имя девушки), кластеры («Кара урман» – Дремучий лес), обогащается палитра гармонических аккордов побочных ступеней за счет ввода не только их основного вида, но и септаккордов с их обращениями, а также параллельных кварт-квint и квint-квартаккордов.

Большинство хоровых произведений с использованием мелодий татарских народных песен созданы А.Ключаревым в сопровождении двух баянов («Кара урман», «Гөлжамал», «Зөбәржәт»). Зачастую они начинаются с развернутого вступления, имеющего иногда изобразительный характер («Кара урман»). Но имеются у А.Ключарева немало хоров а саррелла, к которым относится популярный хор «Гармонь, гармонь», а также «Иске “Кара урман”» – Старинный «Дремучий лес». В них композитор, не ограничиваясь поддержкой протяжной мелодии гармоническим звучанием хора, зачастую использует и подголоски, то есть полифонизирует их («Иске “Кара урман”»). Гармонический язык в них довольно сложный с бифункциональностью в аккордах. Для каждой песни при обработке в зависимости от ее жанра А.Ключарев стремится найти индивидуальное решение фактуры хоровой партитуры. Так, в обработке песни «Гөлжамал», имеющей протяжную мелодию с богатой орнаментикой, на первый план выдвигается партия солиста, которая поддерживается гармоническим звучанием хора. А в обработке подвижной песни «Гармонь, гармонь» композитор средствами хорово-

¹¹ Шумская Н. Указ. соч. – С. 17.

го сопровождения воссоздает звучание гармоник почти неизменным сочетанием аккордов II₂ и IV-3 и других ступеней. Мы указывали, что для обработок песен для голоса в сопровождении фортепиано А.Ключарева характерна педаль. Им пользуется композитор и в хоровых обработках, например, во вступительной части обработки песни «Кара урман». Таким образом, со временем А.С.Ключарев достигает в хоровых обработках народных песен значительных успехов, подчеркивая в них как особенности жанра песни, так и обогащая в них свой гармонический язык. Это было в свое время отмечено и в рецензиях: «Обработки Ключарева отличаются профессиональностью и использованием достижений классической хоровой культуры при сохранении особенностей национальной формы».¹² Как видно по обработкам, А.Ключарева привлекали прежде всего протяжные городские татарские и башкирские лирические песни – «Ончы Фәхри» – Мельник Фахри, «Кара урман» – Дремучий лес, «Зубаржат», «Зульхизя». В этом проявилось хорошее знание композитором татарского и башкирского музыкального фольклора. Но больших успехов достигает композитор и в обработках подвижных татарских народных песен, таких как «Гармонь, гармонь», «Айхайлюк».

Ко времени написания своей «Волжской симфонии» (1955) А.С.Ключарев был уже составителем двух капитальных сборников татарских народных песен 1941 и 1955 годов. Слуховая память композитора была насыщена интонационностью татарских народных песен, что не преминуло отразиться и на его творчестве. Основная идея симфонии – дружба народов, которых объединяет великая река Волга. Идея эта получает отражение прежде всего в музыкальном эпиграфе – заставке Grave к первой части симфонии – нисходящий октавный возглас с пунктированным ритмом в группе медных и струнных, которым отвечает утвердительно хор деревянно-духовых – оставляет впечатление мощи и величия. Пунктированный ритм будет пронизывать отныне проведения и иных тем первой части симфонии. Начальный темп Grave сменяется Andante первой части, в которой протяженно звучит мелодия в партии кларнета, взятой из протяжной татарской народной песни городского происхождения «Чакрым саен чуар багана» – Через каждую версту – полосатый столб. Она интонационно близка теме вступления, точнее, сама тема вступления построена на начальной интона-

¹² Цит. по: Нигмедзянов М. Татарская народная песня в обработке композиторов. Цит. изд. – С. 70.

ции указанной песни. Композитор использует из мелодии народной песни только ее первую фразу, а затем досочиняет ее путем дальнейшего мелодического развертывания. Наибольшее свое развитие народная мелодия получает при повторном ее изложении в партиях струнных и деревянно-духовых, приобретая вольную широту дыхания. Досочинение мелодии получает очень естественное развитие путем секвенцирования попевок мелодии сначала с ритмическими остановками, а затем без них, приобретая большое волнообразное движение за счет учащения движения, приводящего к широкому заключению с секстовой песенной интонацией. Мы видим, таким образом, владение А.Ключаревым всем арсеналом татарской народной песни. Эта по сути вокальная мелодия народной песни приобретает в условиях симфонии черты инструментальной темы. Это была наиболее полно представленная экспозиция ведущей темы первой части симфонии, которая подводила к ее средней части в темпе Allegro. Allegro, передающее пафос борьбы, композитор построил на мелодии байта о девушке Марьям («Мәрьям бәете»). И хотя эта мелодия трагическая по своему характеру, но в контексте быстрого темпа Allegro и с восходящей начальной интонацией в кварту она преобразуется, приобретая черты героики. Так происходит ее переинтонирование в условиях симфонии.

Мы видим в обоих случаях использования народной мелодии разные позиции автора: если в случае с протяжной мелодией «Через каждую версту – полосатый столб» композитор использует ее только как начальный импульс для создания собственной широко распетой мелодии, то в случае с байтом мелодия используется композитором без изменений целиком, которая преобразуется в контексте симфонии. Любопытно проследить характер модификаций этих мелодий в первой части симфонии. Мелодия Andante в процессе дальнейшего показа все более обогащается за счет усложнения мелизматики (ц. 1 и Andante – реприза). В кульминации первой части эта тема «дружбы» звучит в ритмическом увеличении, приобретая черты шпакатности (ц. 9). Так композитор выразил основную идею произведения: Волга – река дружбы народов, населяющих ее. Мелодия байта (h-moll), наоборот, приобретает все более импульсивный характер путем опускания внутрислоговых распевов при дальнейших проведениях, а потому и укорочения общего объема мелодии. Более того, в tutti (ц. 7) тема становится схематичной с выявлением только ее общего контура (проходит в партиях деревянно-духовых, первых, вторых скрипок). С этого момента начинается каноническое изложение ее в партии деревянно-духовых инст-

рументов с первыми скрипками и в партии альтов, виолончелей и контрабасов. Учащенное движение триолями всего оркестра на органном пункте на тонах «g», затем «a» подводит к кульминации в тональности C-dur (ц. 9) в теме Andante с ее ритмическим расширением (указывалось выше). После проведения укороченной темы байта звучит Andante. Кода в темпе Allegro изложена в форме фугато на скерцозного характера тему байта. Общее движение всего оркестра триолями подводит к заключению Maestoso.

Композитор показал в этой симфонии, что обладает всеми средствами для преобразования народных мелодий. В одном случае он углубляет лирическую направленность протяжной песни «Через каждую версту – полосатый столб», в другом – тема байта из песенной становится все более плакатной, даже скерцозной в коде первой части симфонии. Если в первом случае он углубляет и расширяет потенциальные возможности народной лирической песни, то во втором – существенно преобразует семантику народной мелодии. Программность замысла и особенности дарования А.Ключарева – изначальная песенность – сформировали структуру первой части «Волжской симфонии». Это репризная форма необычного характера – трехчастная форма с контрастной средней частью (Allegro) с вступлением и кодой.

Можно считать в некоторой мере II часть симфонии Largo продолжением лирического начала первой ее части. Ее начинают виолончели и контрабасы с несколько преобразованной интонацией протяжной песни «Через каждую версту – полосатый столб» с приближением к теме вступления первой части симфонии, приобретая при этом квадратность структуры. Эту укороченную тему А.Ключарев излагает в форме фугато. Композитор, изменив структуру мелодии песни, приблизил ее, таким образом, к танцевальности. Композитор продемонстрировал свое умение сделать из мелодического материала соответствующий его замыслу жанровый тип: в первой части симфонии это протяжный напев, широко распетый, а во второй части Largo – приближение к танцевальности. В этом у него проявилось мастерство переинтонирования мелодического материала для создания разных его типов в соответствии с замыслом произведения.

Largo – II часть – написано в трехчастной форме. В средней ее части звучит изящный женский танец, мелодия которого проводится канонически у дуэта кларнетов и других деревянно-духовых инструментов. Реприза – динамическая. Что касается в целом оркестровки «Волжской симфонии», то Д.Загидуллина указывает: «Наряду с традицион-

ной для татарской симфонической музыки того периода трактовкой оркестрового звучания (солирующие тембры в сопровождении группы инструментов – в теме главной партии I части, теме Скерцо) в симфонии можно отметить более разнообразное использование возможностей симфонического оркестра – контрастное сопоставление групп инструментов (например, в начале симфонии), разделение оркестровой ткани на несколько фактурных функций (в теме вступления, в теме побочной партии I части)».¹³

«Волжская симфония» А.Ключарева явилась одной из первых произведений этого жанра в татарской профессиональной музыке, если не иметь в виду Первую симфонию Н.Жиганова (1937), приуроченную к открытию Татарской филармонии (1938). Несмотря на то, что она была посвящена теме дружбы народов, в ней, в связи с использованием татарского мелоса, превалирует интонационность татарских народных песен. И хотя «Волжская симфония» не стала репертуарной, что отчасти объяснялось отсутствием коллектива симфонического оркестра в республике в те годы, ее создание явилось значительным событием в музыкальной жизни республики, указывающим на рост профессионализма в среде татарских композиторов.

В Татарстане широко развернулось песенное творчество композитора о современниках, Татарстане, Казани, Волге и т.д. А.Ключарева считали классиком татарской советской песни. Композитор Р.Яхин говорил о нем: «Он отлично владел фортепиано, прекрасно чувствовал оркестровую сферу. Он значительно обогатил татарскую музыку в гармоническом плане. Думаю, что если бы не Ключарев, татарская вокальная, да и не только вокальная музыка развивалась бы не столь интенсивно».¹⁴ Так композитор жил интересами республики, обогащая ее культурный фонд своими яркими произведениями. В годы жизни в Башкортостане им были созданы на основе башкирских народных песен поэма «Салават», симфоническая картина «Урал», балет «Горная быль», «Башкирская сюита» и др. Вживание в интонационный строй народных песен как татарских, так и башкирских в процессе их собирания и нотирования помогли А.С.Ключареву стать истинно татаро-башкирским композитором несмотря на свое русское происхождение.

¹³ Загидуллина Д.Р. Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов: Канд. дис. – С. 12.

¹⁴ Цит. по: Гурарий С. Диалоги о татарской музыке. – С. 147.

Без преувеличения можно сказать, что деятельность А.С.Ключарева в области татарского музыкального фольклора и профессионального музыкального искусства сродни деятельности русских музыкантов 20–30-х годов XX века в различных республиках страны Советов. Можно указать на В.И.Успенского, Е.Е.Романовскую, Н.Миронова и др., работавших например, в республиках Средней Азии. Их бескорыстное служение на ниве культуры иных национальностей было чрезвычайно плодотворно и благотворно. В истории татарской музыкальной культуры таким представителем русской интеллигенции явился и А.С.Ключарев, который в результате своей неустанной деятельности в качестве фольклориста и композитора оставил в ней заметный след.

