

Министерство культуры РФ
Казанский государственный университет культуры и искусств
Кафедра теории и истории музыки

БОРОДОВСКАЯ

Лилия Зелимхановна

МАСГУДА ШАМСУТДИНОВА:

«Я слышу свет, я вижу звук»

Казань – 2011

Печатается по решению ученого совета КГУКИ

Р е ц е н з е н т ы:

В.Р.Дулат-Алеев, д-р искусствоведения, проф. КГК;

Г.И.Фазылзянова, доктор культурологии, проф. КГУКИ

Бородовская, Л.З.

Б83 Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук». – Казань: Изд-во КГУКИ, 2011. – 143с.

ISBN

Первая монография о творчестве известного татарского композитора Масгуды Исламовны Шамсутдиновой. Книга состоит из двух глав – о жизни и творчестве. Первая глава представляет уникальный архивный материал из личных дневников, записей бесед и интервью с композитором. Вторая глава посвящена анализу наиболее значимых произведений. Книга может быть интересна преподавателям музыкально-исторических дисциплин, любителям музыки, учащимся и студентам музыкальных учебных заведений.

© Л.З.Бородовская, 2011

От автора

Монографии о композиторах появляются по разным причинам – это свидетельство признания таланта, юбилей, особый вклад в развитие музыкального искусства. Отдельная книга о композиторе Масгуде Исламовне Шамсутдиновой могла появиться по всем этим трем причинам одновременно: ее талант признан уже давно, летом 2010 года прошла знаменательная дата – 55 лет со дня рождения, но самая важная заслуга, ставшая поводом для этой книги – особенное направление творчества.

Музыка М.Шамсутдиновой посвящена родному татарскому народу. Его древние праздники, старинные напевы – все это возрождается вновь, звучит в концертных залах, театрах, на стадионах и майданах. Татарско-исламские обряды стали главной темой многих произведений. Именно в интерпретации этого композитора впервые прозвучали в концертном виде мусульманские праздники – «Корбан-байрам» (праздник жертвоприношения), «Маулид» (День рождения пророка Мухаммада), «Кадер кич» (священный день месяца рамазан). Многие легендарные личности становятся героями ее произведений – царица Сююмбика (в баите), пророк Ибрахим (в кантате «Адам балалары»). Сбылась многовековая мечта татарских мыслителей, просветителей о светском, концертном развитии национальных музыкальных жанров. Масгуда Исламовна являет собой тип композитора-исполнителя (она сама поет, играет на премьерах своих произведений), возрождая стиль традиционного татарского музицирования. Возникают концертные варианты древних жанров: баита, суфийского обряда сама`, а также древних доисламских праздников.

Постоянная исследовательская работа в области татарского и мирового фольклора – это еще одна сфера научной работы Шамсутдиновой на современном этапе. Сейчас она увлеченно собирает колыбельные песни

со всего света, записывает диски, читает лекции о татарах, работая в Американских колледжах и университетах. Новую тему ее музыки обобщенно можно назвать «Татары в мировом масштабе».

✓ Все свое свободное время она посвящает созданию оратории по поэме Хади Такташа «Трагедия земных сыновей». Замысел возник давно, еще в годы сотрудничества с известным татарским режиссером Марселем Салимжановым, такой проект требует много сил и вдохновения...

В этой книге впервые представлены материалы из личного архива композитора – письма, дневники, записи личных бесед, на них основана первая глава. Нет ничего интереснее, чем собственные мысли талантливого человека, поэтому мы постарались максимально сохранить стиль ее речи, оттенки интонации, неповторимую самоиронию в воспоминаниях о детстве. Архивные материалы дают возможность глубже проникнуть в родословную. Узнать об истинном отношении поклонников ее музыки можно из нескольких писем на татарском и русском языках.

Вторая глава книги посвящена основным произведениям – даны нотные отрывки, информация о сюжетах и либретто, музыкальный анализ. Дана религиозная интерпретация известных исламских сочинений – «Дети адама», «Ночь предопределения». Эта часть книги может быть использована преподавателями музыкально-исторических дисциплин в учебном курсе «История татарской музыки».

Дополнительно приводятся списки сочинений для театра, литературные труды самого композитора и статьи о ней.

photo

5

Автобиография

Родилась 1 июля 1955 года в деревне Кшлау-Елга Аскинского района Башкирской АССР.

В 1961 году поступила в 1-ый класс 8-летней школы.

В 1966 году уехала в Караганду и через год поступила в ДМШ-интернат.

В 1969 году вступила в ВЛКСМ.

В 1974 году окончила школу-интернат и поступила в Казанскую Государственную Консерваторию.

В 1979 году окончила консерваторию и начала работать звукорежиссером на Казанской студии Телевидения.

В 1980 году перешла на работу в Казанский Кукольный Театр как заведующая музыкальной частью.

В 1982 году принята в члены Союза композиторов Татарии.

В 1985 году начала работать на Казанской студии телевидения в качестве редактора музыкальных передач.

С 1988 года – член правления Союза композиторов Татарии.

С 1990 года начинает работать в Казанской государственной консерватории в качестве заведующей фольклорной лабораторией.

С 1996 по 1997 год – стажировка в Швеции.

С 1997 по 2002 год – преподаватель композиции в республиканском центре детского творчества в Казани. Эта краткая, скупая автобиография композитора была написана ею самой, как это принято – для официальных документов. За этими скромными строчками скрывается интересный жизненный путь, записанный со слов самой Масгуды, когда она в очередной раз прилетела из Америки в Казань. Сейчас она все фиксирует в своем Дневнике – интересные факты биографии, впечатления от природы, встречи с новыми людьми, философские размышления о мире. Может когда-нибудь этот Дневник станет отдельной книгой...

Детство

Детство будущего композитора прошло в Башкирии, в селах родителей Ново-Казанчи (отца) и Кшлау-Елга (матери). Предки Масгуды Исламовны Шамсутдиновой были мусульмане, башкирские татары – совершать намаз для них было естественным, каждодневным обрядом приближения к Единому Богу. Это был для них не ритуал, а образ жизни по Корану, человеческая суть. В доме деда (по отцу) было много старинных арабских книг, которые взрослые знали наизусть, и передавали знания детям. Корни восточной просвещенности и культуры залегали глубоко на столетия.

Дед Ризван (по маме) был простой крестьянин. «Картэтей» (дословно – «старый папа») погиб под ударом молнии. Рассказ об этом приводится в Дневнике композитора: «Гроза и молнии в нашей деревне были необыкновенными. Под светом молнии, мне казалось, что я видела нутро земли. Фиолетовые корни деревьев. Молнии были потрясающие – от шаровых до квадратных. Гроза глушила до немоты. Дед любил лес, и в день своей смерти он оказался около реки Тулгез... Его нашли через три месяца, на берегу реки. И там же похоронили. На входе в деревню, около кладбища, стояло обугленное дерево, которое тоже было поражено молнией. Его никто не рубил, так как по обычаю запрещено касаться дерева убитого молнией».

Бабушка Шамсинур (по маме) была очень возвышенная по духу мусульманка, гордая и строгая, которая даже в советское время читала намаз в избе, не боясь репрессий. В это время внуки должны были тихо сидеть, а она занимала центральное место (по-татарски “түр”) в доме – «тронное»: деревянная кровать, рядом много цветов и Коран на почетном месте.

фото

Ощущение детства всегда связано с воспоминаниями о бабушке Шамсинур, она угощала детей чем-то сладким, которое было припасено в карманах ее платья. Как глава семьи, после смерти деда, всеми управляла бабушка. Она была властная, голубоглазая красавица. А прабабушка была

мишарка. Неизвестно, как она попала в эти края (см. *Архивные материалы*). Умерла Шамсинур, когда ей было за 90-то и так, как бы случайно, не боля, просто устала от домашней работы, прилегла отдохнуть и тихо умерла.

По воспоминаниям композитора, ее мать, Шамсутдинова Рафига Ризвановна (девичья фамилия Суфиярова, родилась 1 июля 1920 года, умерла 31 мая 1997 году), была родом из деревни Кшлау-Елга. Мать читала стихи и сказки Г. Тукая наизусть и великолепно пела татарские народные песни. «Вся музыка в меня проникла через материнский голос, я везде ищу его, это было не просто пение, она растворялась в звуке, какое-то древнее мощное звучание, редкий низкий тембр наподобие горлового. Она как бы рисовала голосом картины [поет татарский мотив, изображая мелизматику матери, глиссандо, акценты]. У брата, кажется, есть записи... Мне тяжело их было бы слушать, не хочу – больно...»¹

Первые музыкальные ощущения появились, когда Масгуде было 4 года, и она с сестрой и другими пошла в лес, собирать ягоды. Присев на пенек отдохнуть, она вдруг услышала звуки разных деревьев. «Осина, листочек об листочек – один звук, потом прислушалась к сосне, его иголки издавали звук наподобие колокольчиков, это и не колокольчики вовсе, трудно описать, нет такого звука в обычной жизни, потом к берёзе прислушалась, от неё пошёл совсем иной звук и запах... Она поняла, что можно слушать деревья по отдельности, а можно вместе, как оркестр».² Масгуде пришлось очнуться, когда сестра дала девочке подзатыльник, чтобы та не сидела, когда все собирают ягоды.... Так закончилась ее первая «звуковая сессия на пеньке».

Отец, Шамсутдинов Шамселислам Шамсутдинович (родился 29 сентября 1923 года, умер 30 августа 1961 года) был родом из соседней

¹ Из записей личных бесед с М.Шамсутдиновой в июне 2010 года (Казань)

² Там же.

деревни Ново-Казанчи. В Ново-Казанчи семья Масгуды жила до смерти отца, а потом переехала в Кшлау-Елга.

«Отцу было 32 года, а маме — 35, когда я родилась. Бабушку звали Фазыйла, дедушку — Шамсутдин. Я совершенно не помню отца. Мне было шесть лет, когда он умер. Ему было всего 38 лет. Он оставил нас мал-мала меньше. Брату Масгуту было 14 лет, сестре Рахиле — 10, и младшей сестре Залифе — 2 года. Я не могу отличить, воспоминания, рассказы об отце, или то, чему я сама была свидетельницей или соучастницей. Мне кажется, что однажды он меня вел за руку к центру деревни. И остановился у забора Нажи апа. Он тяжело дышал, был болен. Мне, наверное, было около четырех лет. Он что-то показал мне в сторону болота, чтобы отвлечь меня».³

Болото было напротив дома маленькой Масгуды, через дорогу, и она всегда боялась этого болота. Оно было в конце огорода ее дяди Мансура, брата мамы. «Это болото было необыкновенно красиво какой-то мистической красотой. Мне казалось, что оно висит в воздухе, как мираж. Деревья росли вокруг и в болоте, я никогда не видела больше таких видов деревьев за пределами нашей деревни. Болото было живо заполнено всевозможными болотными живностями. Когда я брала в ладони воду, чтобы рассмотреть эти живности, я изумлялась большому количеству разных букашек. Вода была изумрудного цвета. Никогда больше я не видела такой цвет в моей жизни. Какие-то необычные цветы, растения покрывали его поверхность. Когда я проходила мимо этого болота, я старалась держаться подальше от него, ближе к моим родственникам. Благо, что вся деревня была построена и обжита моими родственниками по материнской линии».⁴

³ Из Дневника М. Шамсутдиновой.

⁴ Из Дневника.

Отец учил дочку Масгуду всяким смешным стихотворениям. Вся деревня знала наизусть сочиненные им “такмаза” (сатирические татарские стихи). Повторяя за ним, но не понимая смысл, она рассказывала эти прибаутки перед гостями, на клубной сцене, и просто так, если кто-то просил – все хохотали.

«Мой отец был деревенским фельдшером. Он имел среднее медицинское образование. Только и всего. В его время не было много лекарств. Но его любовь к людям была настолько сильная, что люди верили ему и платили той же любовью. Больной излечивался от его внушений. Мама говорила, что он определял болезнь по цвету лица, глаз, ладони, по запаху человека. Доктора из городов приезжали консультироваться с ним. Он был очень популярен далеко от нашей деревни».⁵

В годы учебы Масгуды в консерватории, когда уже прошло 20 лет после смерти отца, при возвращении домой через дальние села, люди, узнавали в ней черты отца. И каждого из них он лечил, или принимал роды. «Только сам себя не сберег. Нельзя сказать, что не сберег. Видимо, болезнь была неизлечима».⁶

Мать Масгуды была старше отца на три года, маленького роста, с серо-зелеными глазами, все лицо покрыто послеоспенными следами, но он ее полюбил. «В папину деревню Ново-Казанчи никому невест не выдавали из Кшлау-Елга. Люди из папиной деревни считались “горячими”, вспыльчивыми. Никакой обиды не прощалось. А в маминой деревне все было наоборот – недружественный взгляд соседки был трагедией».⁷

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.



Дом деда в Ново-Казанчи

«Это дом моего деда Камалетдинова Шамсутдина и бабушки Фазилы, где родился мой отец Шамселислам Шамсутдинов в деревне Ново-Казанчи Аскинского района Башкирской АССР. Я провела детство до смерти своего отца в этой деревне. На крыльце этого дома дед мне обещал заарканить луну и катать на ней меня. Я помню все углы и запахи этого дома. Очень много было цветов на подоконниках, и дверь в чулан скрипела. У нас был свой дом, где мы жили всей семьей. Но, почему-то, я особенно запомнила дом моего деда. Рядом был дом брата моего деда – Хайретдина Камалетдинова. Их дом я тоже отчетливо помню. У них была «сендера» – кровать под потолком, которую я безумно любила. Мы взбирались туда и спали, а взрослые собирались и что-то говорили. Наверное, что-то хорошее. Так как я ничего не помню, а помню баюкающую речь моих родственников. Мне было шесть лет, когда умер

отец в этой деревне, и мы переехали в мамину деревню в пяти километрах от Ново-Казанчи в Кшлау-Елгу. Где жили мои дяди, братья моей мамы».⁸

Шамселислам Шамсутдинов был первым, кто нарушил традицию, взяв в жены девушку из деревни Кшлау-Елга. Его авторитет был настолько стабильным, что бабушка Шамсинур не смогла противостоять. Отдала свою зеленоглазую дочь буйному татарину.

«То, что мои предки *татары*, я нашла по дедушкиному документу (смотри *Архивные материалы*). Там четко написано, про моего деда, что он *татарин*. Папа был записан уже *башкирином* в паспорте. Такова была национальная политика СССР».⁹

Отец будущего композитора очень любил музыку и пение жены. «Когда мама пела, то становилась красавицей. Гости просили ее сольного исполнения, и отец вместе с ними. Мама сначала пела, а после ухода гостей дома был скандал ревности из-за ее прекрасного голоса. Отец подчинялся своим односельчанам и разрешал петь моей маме. Мать защищалась: «Сам же просил и разрешил, как я могла отказать тебе». В виду своей смертельной болезни, отец инстинктивно понимал, что не может владеть такой красотой, как моя мама и ее пением. И эта боль вырывалась из его существа в виде ревности. Он не был добрым, сражаясь с судьбой...»¹⁰

Деда Масгуды убила молния, на том месте его и похоронили – у татар так положено. «Вот я представляю, что меня всю вберет музыка, и я растворюсь в звуке. Поэтому лечь хочу рядом с дедом, мы с ним будем слушать наш родник. Он разливается в речку и бежит по камушкам, красивее которых я ни на одном берегу океана не видела. Вода скользит по ним, как смычок, и **это все – звучит!** Это так здорово – знать, где будешь похоронен. Я выбрала место и показала его своим

⁸ Из письма (январь 2011г.)

⁹ Из записей личных бесед с композитором в июле 2010 года (Казань).

¹⁰ Из Дневника.

родным. И ушел страх перед «неизбежным»: мой дед был убит молнией, а я буду музыкой убита ...»¹¹

Школьные годы

«Моей первой учительницей в начальной школе была Галиева Накия апа. Мы звали своих учителей “апа”, “абый”, что означает “старшая сестра”, “старший брат”. В нашей деревне Кшлау-Елга была только 8-милетняя школа. После восьмого класса все дети должны были учиться в деревне Старо-Казанчи, где была школа 10-тилетка. До нее было 20 километров, куда мой брат Масгут отправлялся зимой на лыжах, а весной и осенью они добирались пешком, или на какой-нибудь телеге. Они жили там неделю, учились, а потом в субботу возвращались домой, чтобы взять еду на целую неделю, и в воскресенье опять отправлялись в Старо-Казанчи».¹²

С первого по четвертый класс учились все вместе, в одной комнате, так как деревня была маленькая, детей было мало. Масгуда Исламовна вспоминает, что очень любила учиться. «“Апа” для меня была богиней. Было радостно отправляться в любую погоду в школу. В школе всегда было тепло. Топили печку дровами, дрова уютно пощелкивали. Почему-то в нашей деревне всегда было холодно. Потом я узнала, что наша деревня была расположена в зоне резко-континентального климата у подножия Уральских гор. Огурцы не успевали вырасти, помидоры мы всегда снимали зелеными. Мама их потом клала в ящики, и тепло укутывала, и ставила на печку, чтобы дозревали».¹³

Электричество пришло в деревню Кшлау-Елга только в начале 1970-х годов. Воспоминания Масгуды Исламовны о школьном утре начинаются с того, что радио вещало гимн Советского Союза, мама топила печку, и

¹¹ Из Дневника.

¹² Там же.

¹³ Там же.

готовила “келече”, “огненные” блины на дрожжевом тесте. «Они готовились прямо на огне, вспыхивали дрова, «шваркала» сковорода. К завтраку всегда были “огненные” блины с медом и густой “такта чай” (плиточный чай) с молоком, что было достаточно сытно – хватало до обеда. В школу мама давала кусочек хлеба, печеную картошку и яйцо. В школе нас поили сладким чаем без молока».¹⁴

Самое счастливое время жизни, по словам композитора – это первые 11 лет жизни в родной деревне, рядом с отцом, мамой, бабушкой и многочисленной родней: 11 лет рая, 11 лет любви, естества природы, всей красоты жизни, какой только можно желать!

Масгуда согласилась поехать с тетей Нафигой в Караганду, потому что мама не хотела, чтобы ее дети оставались в деревне. Вся тяжесть быта была на ее плечах, на плечах ее братьев Мансура и Гарифуллы. «Младшая сестра Залифа была баловнем всей родни, а старшая сестра Рахилия наравне с матерью работала для семьи. Брат Масгут был голубоглазым блондином как Шамсинур-картый и Шамсетдин-кертэтей, он разбирался в радиотехнике, знал русский язык, был для нас гением, поэтому ему не позволяли трудиться физически. А сестры были похожи на отца, высокие, темноволосые.

Нафига апа уговорила маму, чтобы забрать меня учиться в Караганду. Мама плакала. Я спросила ее: “Зачем ты плачешь?” Она сказала, что просто ударилась и ей больно. Мама учила нас, никогда не показывать слезы людям: “Даже если рот полон крови, не плюй при людях”, – была ее любимая поговорка. Она была очень гордая. Она была идеальным существом без всяких негативных проявлений. С потрясающим голосом. Я везде и всегда слышу ее голос, ее пение. Она не пела, она жила в мелодии».¹⁵

¹⁴ Из Дневника.

¹⁵ Там же.

«Караганда пахла углем, железными дорогами, шпалами, дегтем, горячим песком, даже зимой. Не переставая, дул ветер с песком, который забивался во все дыры. Один год я прожила у тети Нафиги, помогая ей по хозяйству и с детьми. Старшие дети, Азат и Исмагыйль были очень шустрыми. Мы все время дрались, как тетя говорила: “У меня было три сына, а теперь четыре”. Тетя меня очень любила, ей было тяжело, несмотря на это, я была в более престижном положении, чем ее собственные дети. Я была девочкой, дочкой ее любимой сестры, Рафиги. Я не помню, чтобы со стороны старшей сестры мамы – Минкамал мне доставалось внимание. Мне кажется, что-то было натянутое между сестрами. Или разница в материальном положении, Минкамал имела свой дом, прекрасный сад, красавиц дочерей. А тетя Нафига маленькую квартиру-хрущевку».¹⁶

Масгуду отдали в простую школу классом ниже, снова в четвертый класс, так как она плохо знала русский язык. Восемь лет ее жизни в Караганде (с 1966 по 1974 год) были сжаты в одно мгновение, поэтому почти ничего не помнит из этого периода. Она пережила шок, поменяв деревню на шахтерский город. Переход на русский язык – был вторым потрясением. Сидеть два года в одном классе, и быть на 1 год старше всех – третий шок. И быть разлученной с мамой, сестрами, братом, родными сельчанами, с этим миром легенд, сказок, песен – это было катастрофой.

Через год простой школы тетя решила отдать племянницу в интернат. Масгуда была высокой, спортивной, сильной. Решили – в спортивный интернат. Оба интерната – музыкальный и спортивный находились в районе Михайловка. И они ошибочно пришли в музыкальный интернат (просто вышли из автобуса на другой остановке) как раз в тот день, когда были вступительные экзамены.

«Тетя у меня ушлая – решила узнать, какие экзамены. Я еще за год не выучила русский язык. Меня просят спеть, а я единственное произведение

¹⁶ Из письма (2010).

только и знаю на русском языке – Гимн Советского Союза. Я его и спела противно высоким голосом. Спрашивают меня: “Будешь учиться на контрабасе?”, – я говорю: “Буду!”. Как будто я знала, что такое контрабас. Это Нафига апа меня учила, всегда говори «могу», а потом, в процессе, научишься. Таким образом, с Гимном Советского Союза я попала в элитную Карагандинскую музыкальную школу-интернат, десятилетку, после которой выдают дипломы, что ты имеешь право преподавать в музыкальной школе и играть в оркестре».¹⁷

В этой школе учились дети из элитных семей, дети директоров заводов, докторов, профессоров, музыкантов. Таких простых детей из деревень как Масгуда было несколько человек.

«Из-за того, что я не знала русский язык, я была гадким утенком в классе. И все эти 8 лет, что я была в Караганде, сконцентрировалась на учебе. Я даже помню, это чувство, которое себе внушала: “я буду знать русский язык”. С музыкой не было проблем, педагоги со мной носились, опекали. Также я блестяще занималась по алгебре и математике. Меня прочили в математические вузы. Я расслаблялась только тогда, когда приезжала в деревню на каникулы. Я спала так много, что сестры злились, что я не работаю во всю силу. Я спала так много, что мама говорила, не будите ее, она устала»¹⁸.

Когда Масгуда оканчивала школу-интернат, у нее в дипломе были только “отличные” оценки и одна четверка по русскому языку.

¹⁷ Из Дневника.

¹⁸ Там же.

АТТЕСТАТ
о среднем образовании

Настоящий аттестат выдан Мамсуддиновой Масгуде Маматовне,
родившейся в Кашану-Блаженского р-на БССР
1 мая 1955 года,
в том, что она в 1974 году окончила полный курс Карагандинской областной средней специальной музыкальной школы-интерната
и обнаружила при примерном поведении следующие знания:

по русскому языку 4 (хорошо)
по русской литературе 5 (отлично)
по _____ языку _____
по _____ литературе _____
по алгебре и элементарным функциям 5 (отлично)
по геометрии 5 (отлично)
по истории СССР 5 (отлично)
по всеобщей истории 5 (отлично)
по обществоведению 5 (отлично)
по физике 5 (отлично)

по астрономии 5 (отлично)
по химии 5 (отлично)
по биологии 5 (отлично)
по географии 5 (отлично)
по иностранному языку (англ.) 5 (отлично)
по черчению _____
по физической культуре 5 (отлично)
по трудовому обучению _____
по начальной военной подготовке 5 (отлично)

Кроме того, выполнила ... программу по изобразительному искусству, пению и музыке, а также изучил ... факультативный курс

Выдан 10 июня 1974 г.
г. Караганда
м. п.

Директор школы
Заместитель директора
по учебно-воспитательной работе
Заместитель
В. Мамсуддинова
В. Мамсуддинова
КБ № 111331

Аттестат М. Шамсуддиновой

В школу-интернат пришел преподавать композицию Александр Рудянский. Масгуда не помнила, как попала в его класс, но она всегда попадала туда, где было что-то необычное, любопытное. «Нас было несколько учеников, он дал мне задание, сочинить что-то. Я села в классе и стала думать, что же такое сочинить. И музыка зазвучала, и видение пришло. Я вдруг вспомнила гору между маминой и папиной деревней».¹⁹

Именно воспоминание об этой горе в родном краю навеяло первые музыкальные мотивы юной Масгуде. В Дневнике композитора приводится длинный рассказ об этой горе. Надо привести полностью эту детскую картину, чтобы понять какими источниками наполнялось ее творчество.

¹⁹ Там же.

9/20/10

19

«Эта гора была не высокая, но в детстве она мне казалась очень крутой. Кататься с нее на санках было блаженством, взрослые и дети наслаждались на лыжах. Летом на ней росли бесчисленные цветы, и горные ягоды. Они не растут в тени, только на гористых местах. Мы называем ее «жир жилэге», что переводится «земная ягода», это не земляника, которую мы называем «каен жилэге», что означает «березовая ягода», так как ее бывает много именно в березовых рощах. Эта гора почему-то так запечатлелась в моей памяти, видно она имеет надо мной какую-то мистическую силу. Я всегда думала, что в ней живут какие-то разумные существа, что эта гора иногда открывает свои недра. И было страшно, что же там такое могло быть. Ниже этой горы был источник, откуда отец любил пить. Перед смертью он попросил принести воды именно из этого родника, сделал глоток и умер. Около этого родника находится Ново-Казанчинское кладбище, где хоронят всех умерших по отцовской линии. Рядом с кладбищем находится смешанный лес.

Странная эта гора, она даже не гора, а как курган, как будто ручная работа. Вот именно образ этой горы всплыл у меня вместе со звуком телеги, которая ехала по сухой высохшей летней дороге, а я сидела на ней, болтала ногами и думала, почему же не скрипят ее колеса. Телега была уютная, дно было пологое, и я все время соскальзывала на середину. Когда я очнулась, музыка была готова. Тогда я подумала, что музыку так не пишут, наверное».²⁰

²⁰ Из Дневника.

«Как я попала в Казань...»²¹

Карагандинская средняя музыкальная школа готовила преподавателей и артистов оркестра. По статусу она была на уровне Казанской средней специальной музыкальной школы при консерватории. Но по уровню образования не могла сравниться с Казанской школой, так как была молодая, периферийная. Поступить в Казанскую консерваторию можно было только в качестве «национального специалиста» (в советское время было такое правило – принимать в вузы на льготных условиях талантливых детей из отдаленных регионов для развития национальных культур).

Экзамены в консерваторию были страшные. Но я совсем не беспокоилась, поступлю, или не поступлю. У меня был диплом музыканта в кармане и аттестат о среднем образовании. Я знала, что если не поступлю, то вернусь к себе в Аскинский район, и буду преподавать музыку, а на следующий год приеду поступать снова, более подготовленная.

Я всегда иду на пролом, и не боюсь проваливаться, у меня первый прорыв, если даже неудачный, то всегда – экспериментальный, исследовательский. С первой попыткой я должна узнать, что от меня требуется. Если сразу не получается, делаю следующие попытки, пока не добьюсь результата.

Первым композитором, к которому я обратилась в Казани, был Мирсаид Яруллин. У меня было рекомендательное письмо от моего первого педагога по композиции из Караганды Александра Рудянского. Они встречались в Иваново, где были прекрасные композиторские дачи, на которых отдыхала и творила советская композиторская элита, куда и нас, молодежь, позже направляли для подкрепления сил.

²¹ Эта глава полностью основана на письме М.Шамсутдиновой (ноябрь 2010г.).

Мирсаид Загидуллович познакомил меня с Рафаэлем Беляловым, который преподавал композицию в консерватории. Прослушав мою музыку, он повел меня к композитору Анатолию Луппову. Я снова сыграла свои произведения, которых было не так много. Далее меня повели к ректору консерватории Назибу Гаязовичу Жиганову. На мое счастье, Назиб Гаязович был из Казахстана, так же, как и я, учился в интернате. И оба, Луппов и Жиганов, сказали, что в моей музыке есть какая-то изюминка. Анализируя мои первые опусы, я нахожу сейчас, что действительно была изюминка в моей музыке. Это выделяется в особом ритме, в интонациях, и в искренности. Первая музыка так чиста, как небесная капля. Я бы ни одной ноты не изменила и сейчас.

На экзамене мне поставили “отлично” по специальности, и сказали: «Езжай домой, ты зачислена». На основании диплома и аттестата я была освобождена от всех вступительных экзаменов. Нас было пять студентов, которых зачислили в том 1974 году: Рашид Абдуллин, Нина Кошелева, Алексей Яшмолкин, Любовь Стерхова и я. С нами поступал Марс Макаров, который принес на экзамен партитуру оперы. И не поступил. Как мне потом Жиганов говорил, что огрубевшее дерево не гнется, оно ломается. Он сказал: «Помни, что ты татарский композитор». Чем больше лет проходит с того дня, чем больше я слушаю музыку Жиганова, думаю о судьбе, тем больше я становлюсь татарским композитором.

Назиб Гаязович очень хотел, чтобы я имела две специальности, контрабас и композицию. У меня уже был диплом контрабасиста из Карагандинской музыкальной школы. Я была очень музыкальной, но мало образованной, поэтому счастлива тем, что училась именно в Казанской Государственной консерватории, и у педагогов, которые были снисходительны к моей провинциальной музыкальной подготовке.

Нас было пять композиторов – студентов из республик Поволжья: Люба была из Удмуртии, Алексей Яшмолкин из Мари, Нина из Мордовии, Рашид из Казани. Ввиду того, что Казанская консерватория обучала молодежь из Поволжья и Урала, мы в группе представляли полный комплект разных народов. Самая сильная в музыкальном отношении была Любовь Стерхова, она была пианисткой, Рашид баянистом, и Яшмолкин тоже, Нина была теоретиком, а я контрабасисткой. Саша Яшмолкин был уже взрослым, именитым композитором у себя в Марийской АССР. Рашид Абдуллин в то время был очень популярным песенным татарским эстрадным композитором, чьи песни исполнял Ренат Ибрагимов, один из культов современной советской эстрады. У Рашида была машина, и он, проезжая мимо, как бы случайно обрызгивал меня грязью, когда я утром бежала от общежития до консерватории (так как не было денег на трамвай). Эти случайности проявлялись регулярно, я так и не поняла смысл этих обрызгиваний студента из своей же группы и своей же нации.

Я была совершенно в другой категории по популярности. Этой популярности совсем не было. Я бегала в сторону консерватории, чтобы занимать утренние классы, которые были доступны для самостоятельных занятий только рано утром («кто успел, тот и съел»). А мне надо было заниматься очень упорно, чтобы приблизиться к своим однокурсникам.

Я помню из своих сокурсников Таню Сюздину, которая опекала меня по-сестрински. У нее было очень сильное образование, ей учеба давалась легко, она была очень талантлива, красива, и с прекрасной подготовкой из Казанского музыкального училища. Она исполнила мой первый вокальный цикл “Вереск” на слова Марины Цветаевой и Гийома Апполинера. Мой педагог по композиции Анатолий Борисович Луппов поражался, что я, ничего не зная об атональной музыке, могла такое сотворить. Да просто сюрреализм Апполинера сам толкает на интонации атональности.

Я заметила, что так всегда в моем творчестве – нужные интонации и идеи приходят как бы спонтанно, но именно те, которые должны придти. То же было и в кантате «Дети Адама», когда флейты закружились вокруг друг друга, как пески в дюнах, и также приходили в самых немыслимых ситуациях идеи для диссертации, также сейчас льются звуки для оратории «Каин».

Таня Сюздина имела потрясающей красоты сопрано, где серебро смешивалось с изумрудом, и голос ее искрился. После моей подруги Марии Мазановой, Таня была исполнителем, которая влюбила меня в свое же творчество. Так же мне очень повезло с другими исполнителями моих произведений – Мунирой Хабибуллиной, Григорием Ибушевым, Адилей Ибушевой, Альбертом Асадуллиным, Ринатом Ибрагимовым, ансамблем песни и танца Республики Татарстан, Симфоническим оркестром, Фуатом Мансуровым...

А в начале симфонического пути, мне очень повезло с Натаном Рахлиным. Он возился с моей арией больше времени, чем с другими произведениями моих однокурсников. Какой-то студенческий концерт был. Он мне сказал: “Пиши, девочка, ты талантлива, не останавливайся ни при каких обстоятельствах”. Я по молодости еще не понимала его слов и его величия. Не помню никого, чтобы кто-то сомневался во мне.

Было финансово тяжело, мама из деревни не могла помочь, стипендия была небольшая. По указу Жиганова мы, композиторы жили в двухместных комнатах. Моя соседкой была Нина Кошелева. Она уже была признанным композитором в своей республике. Она неистово подчинялась музыке. Алексей Яшмолкин, я, Нина Кошелева, Саша Миргородский (он жил некоторое время в общежитии консерватории) – мы часто собирались в нашей маленькой комнатухе, как-то было всегда уютно нам вместе.



*С А.Б. Лупповым рядом с домом Союза композиторов
Татарстана, 2000 год.*

Консерваторские годы были самые наполненные. Такая жажда была учиться, все было свежо, ново. Жизнь кипела при Жиганове. Мы всегда чувствовали такую любовь со его стороны, его защита давала нам свободу творчества. Жиганов был сильно разочарован после исполнения моего “Вереска”. Он пригласил меня к себе в кабинет, и довольно жестко отчитал за атональную музыку. Он сказал, что такие как я – «штучны», что нас (татарских композиторов) очень мало, а настоящих еще меньше, что не надо пополнять композиторскую толпу без лица и без нации. «Ты татарка – так будь татарским композитором», – сказал он. Я думала, что буду просто композитором, и тогда еще не знала, что такое быть национальным композитором. Это ведь не только крутить пентатоникой «туда-сюда», а потом вскочить в другую тональность (как понимают некоторые композиторы развитие сонатной формы). Этой сонатной формой я себя

замучила, меня все остальное не так интересовало как сонатная форма, но я должна была овладеть ею, чтобы позже отказаться от нее.

После разговора с Жигановым я начала задумываться, что же это такое, национальная музыка? В годы учебы в консерватории, в студенческой среде было не модно быть национальным композитором. Все писали музыку в угоду моде и авангардной музыке. На композиторских вечерах кто-то с удовольствием издевался над пентатоникой. Я прямо кожей чувствовала, насколько вторичными были мы, национальные композиторы. Обычно национальные композиторы учились в училищах играть на баяне, а потом в консерваторию попадали с мышлением «народника».

Первые годы после консерватории

Масгуда Шамсутдинова — окончила Казанскую государственную консерваторию в 1979 году по классу композиции профессора А.Б. Луппова. На выпускном экзамене по композиции она представила концерт для скрипки с оркестром в исполнении Камиля Монасыпова. Все складывалось как нельзя лучше: училась с удовольствием, у замечательного педагога, открывались неплохие перспективы.

Масгуда Шамсутдинова успешно работала заведующей музыкальной частью Казанского театра кукол, писала музыку для спектаклей – сначала детских, а потом – для серьезных драматических и комедийных спектаклей.

Казань стала вторым большим городом, резко поменявшим жизненный уклад простой сельской девушки: все было ново, трудности и студенческая бедность сочетались с радостью творчества, общения с однокурсниками и, вдруг, возникла неестественная робость, грусть, скованность...

Apoto

29/7

«Ощущение, что я на краю какой-то пропасти, прилипло откуда-то изнутри. Я вдруг почувствовала, что вся та красота, которая была вложена в меня и питала до сих пор музыку – ушла. Я стала как серая бабочка – поникшая, скучная сама себе. Я даже двигаться иначе стала. Раньше, я не то чтобы летала, но ходила, как бы едва касаясь земли. А тут – руки как плети, иду, упиравшись глазами в землю. Однажды, поймав на себе чей-то взгляд, я прочитала в нем: «какая же ты некрасивая»... Вы же понимаете, что это значит для девушки... Так я себя окончательно закомплексовала».²²

Этот период продолжался достаточно долго. Хотя окружающие люди, скорее всего, ни о чем не догадывались. Масгуда работала, общалась, улыбалась. Так продолжалось до тех пор, пока она не поняла, что город – это большой вампир и отсюда надо бежать...

Девушка-композитор погрузилась в фольклорную работу, стала ездить в экспедиции по деревням, селам Татарстана, Башкирии. Вернее сказать, вернулась к ним, к “своим бабушкам”, их песням. Но она не просто собирала музыкальный фольклор: «Я видела, какие прекрасные глаза у этих женщин, сколько в них природной грации, такта. Нет, я не копировала их, но через эту множественность, как из осколков, и во мне что-то стало срастаться. И сейчас, скажу вам откровенно, я такая счастливая!»²³

В этих поездках сложилась богатая фольклорная основа будущих сочинений, именно основа, не цитата. Масгуда Исламовна словно пропиталась интонациями народных песен, которые с детства были заложены в ней с пением матери... Позже это переросло в интерес к сценическим жанрам.

²² Из Дневника.

²³ Из Дневника.



С композиторами Р.Калимуллиним и Р. Ахияровой

Семья

«Мне очень повезло с моей семьей. 50 процентов успеха в моей карьере принадлежит моему мужу. Он всегда говорил мне: «Ты служишь народу, я служу тебе».²⁴ Все заботы о детях, об обеспечении семьи в тяжелые советские и постсоветские времена легли на его плечи.

Муж композитора – Тагир Багавеев происходит из очень благородной татарской династии. Его мама принадлежит к знаменитому татарскому купеческому роду Абдульмановых. Их купеческие владения до сих пор существуют в Омске. Отцовская линия – выходцы из религиозной семьи деревни Кайбицы республики Татарстан. Оттуда родом многие знаменитые татарские интеллигенты (Галия Кайбицкая, например).

²⁴ Из Письма (ноябрь 2010г.)

«Я встретила своего будущего мужа, когда работала на татарском телевидении. Сначала я работала ассистентом звукорежиссера, потом звукорежиссером, потом музыкальным редактором. Мне телевидение дало очень многое в плане духовного развития – там я соприкоснулась с истинной татарской интеллигенцией. Мне довелось работать с прекрасными режиссерами такими, как Эмиль Ключарев и Раушания Кадырова. Во время подготовки передач “Музыкальные портреты”, я познакомилась со многими деятелями искусства: Зулейхой Хисматуллиной, Анваром Бакировым, Мирсаидом Яруллиним, Фасилем Ахметовым, Сарой Садыковой, Усманом Альмеевым, Азатом Аббасовым, Мунирой Булатовой и многими другими.

В начале моей карьеры на телевидении я встретила моего будущего мужа, Тагира. Нас сосватала видеоинженер Света, моя очень близкая подруга. Тагиру в то время было 30 лет – старый «буйдак» (холостяк), а мне 26 – тоже старуха по татарским меркам.

Его семья приняла меня очень хорошо. Особенно близко я подружилась с моей золовкой Наилей, которая была всегда снисходительна ко мне, была настоящей подругой и сейчас ею остается. Наши сыновья, Салих и Надир, появились один за другим. Некогда было развлекаться, надо было музыку писать. Я, наверное, была «килен» (невестка) с характером, но интеллигентность родителей моего мужа давала крепкую опору нашей семье».²⁵

Старший сын, Салих Тагирович Багавеев (1981г.р.) – работает программистом. Младший – Надир Тагирович Багавеев (1983г.р.) – инженер космических двигателей. Оба получили высшее образование в США.

Муж по профессии – радиоэлектроник, и дети Масгуды Исламовны пошли по его стопам, как бы она не старалась их повернуть в музыку. Они

²⁵ Из Письма (ноябрь 2010г.)

занимались музыкой в детстве, Салих играл на скрипке, Надир – на флейте, но они предпочли науку, близкую отцовской специальности. Их объединяет то, что они оба любят музыку своей мамы.

Масгуде остается не так много времени, чтобы побыть просто мамой, просто женой. И с этим у нее нет никаких проблем. Мужчины сотворили в семье ее культ – балуют, не чураются любой домашней работы. Их понимание, уважение для нее самая большая опора в жизни.

«Я действительно избалована — родителями, своей семьей».

Швеция

Швеция стала в жизни Масгуды Исламовны первой большой заграничной командировкой, первой пробой оторваться от Татарстана. Это желание увидеть мир, впитать новые звуки, продвинуть свою музыку за рубежом, найти лучшую обеспеченную жизнь? Все эти вопросы могут возникать у журналистов и любителей ее музыки, но ответ самой Масгуды все расставляет на свои места: “Без ветра Татарстана жить не могу!”, – сказала она после возвращения домой в интервью для одной местной газеты.

Еще 1990 году по шведскому радио прозвучал “Дастан о Великих Булгарах”, и прошла часовая передача о творчестве Шамсутдиновой.

В 1993 году сотрудники Шведского радио подготовили 10 передач о татарском фольклоре и профессиональной музыке, которые прошли в феврале-марте 1994 года. 16 европейских радиокompаний транслировали их по своим каналам.

В 1995 году сотрудники шведского радио приехали в Татарстан для подготовки радиопередач о духовной культуре народов Татарстана. Экспертом со шведской стороны была приглашена Масгуда Шамсутдинова. В ноябре-декабре 1995 года шведское радио планировало выпуск этих передач.

Шведская хоровая ассоциация пригласила на Международный фестиваль хоровой музыки камерный хор Алевтины Булдаковой для исполнения хоровой музыки М.Шамсутдиновой и других татарских композиторов. 6-8 октября 1995 года прошли концерты, где прозвучала кантата «Дети Адама».

С 10 по 17 октября 1995 года Шведское радио запланировало запись музыки М.Шамсутдиновой и бесед-лекций с ней. Также Королевская Академия музыки Швеции запланировала встречи композитора с музыкантами и композиторами Швеции.

В документе департамента фольклорной музыки Королевского колледжа музыки в Стокгольме, который хранится в архиве композитора с западной точностью описывается программа стажировки в Швеции. Масгуда Исламовна была «гость-студентом» и исследователем на департаменте фольклорной музыки с 1 ноября 1996 года по 30 июня 1997 года. Обучалась по следующим предметам:

1. Фольклорная музыка Швеции (пение, исследования и исполнительство);
2. Проект презентации татарской фольклорной музыки, включая лекции, документацию и исследования;
3. Фольклорное исполнительство;
4. Анализ фольклорных песен и певческого стиля;
5. Исследования в области стилистических проблем фольклорной музыки;
6. Запись музыки с помощью компьютера;
7. Проблемы нотной записи фольклора;
8. Работа в программе «Финал».

Принимающая сторона полностью оплатила обучение и проживание в Швеции. Настолько велик интерес к фольклору разных народов?!

Масгуда Шамсутдинова жила в коттедже, который был приготовлен специально для нее одной, в 40 минутах езды от города! Вероятно, сейчас уже кто-то забыл 1996 год, и вообще 1990-ые? Это: продукты по талонам, задержки зарплаты на месяцы и годы, нищета и криминал. Как приятно, наверное, было почувствовать внимание к своему творчеству, к личности, к татарскому фольклору, который Шамсутдинова представляла в Стокгольме.

Во время стажировки в Стокгольмской «консерватории» на фольклорном департаменте она знакомилась с новейшими приемами обработки народной музыки, изучала современную композиторскую технику. Под руководством ведущих специалистов проводила исследования народной музыки татар и шведов. Выяснилось, что и та, и другая похожи в принципах украшения мелодии.

В конце учебы она прочитала 3-х часовую лекцию на английском языке о татарской народной музыке, ее специфике и пела...по-татарски.

История некоторых сочинений

Рок-опера «Магди»

Красочное исламское действо на центральном стадионе, рядом с Казанским Кремлем, 22 августа 1989 года, когда еще существовал СССР, с его атеистической идеологией – таким смелым стало первое исполнение «Магди». Это сочинение было написано в память о принятии Волжской Булгарией ислама, и призвано было стать первым символом национального возрождения Татарстана. Главный герой был специально прописан под голос Альберта Асадуллина, который исполнил роль Магди.

Прозвучавшая в самом начале произведения 1-ая сура Корана «Фатиха», фактически явилась общей молитвой для зрителей – эти слова обычно звучат во время намаза. И это в 1989 году! Неслыханная смелость в эпоху запрета вслух молиться и посещать храмы и мечети! «Магди» стало

прямым призывом ко всем деятелям культуры – возродить национальную культуру.

Успех был грандиозный, но, к сожалению, постановка больше не возобновлялась. Именно эта премьера вдохновила Шамсутдинову на возрождение целого ряда праздничных татарских обрядов, в которых исламские традиции прозвучали на всю республику, призывая вернуться к обычаям предков – «Курбан бэйрэме» и «Рамазан». За ними последуют «Карга боткасы», «Кадер кич»...

«Ибн Фадлан»

Историческую симфонию «Ибн Фадлан» она сочиняла 2 года. Музыка, по словам композитора, ниспадала откуда-то сверху, и необходимо было сразу же ее записать, нельзя было отвлекаться на другие дела, и тем более бытовые. Так описывала творческие моменты Масгуда Шамсутдинова после премьеры симфонии в 2001 году в Большом концертном зале Казанской консерватории.

Композитора привлек образ этого человека, и ей захотелось воплотить его музыкальными средствами, чтобы он был “как живой” – его внутренний мир, его видение происходящего. Ибн Фадлан – известный арабский путешественник, пересек континент, чтобы попасть в Булгарию. Он столкнулся с совершенно новой культурой, суровой природой, обычаями. Многие его поразило, удивило, о чем он и написал в своих путевых заметках – факты, обычаи, характеры тонкие личные наблюдения. Симфония получилась непривычная по форме – это цепь картин, красочных эпизодов, объединенных одной татарской народной песней (подробнее в 2-ой главе).

Наука

Когда Масгуда Шамсутдинова, будучи признанным композитором, поступила в аспирантуру ИЯЛИ (Институт языка, литературы и истории Академии наук Татарстана) и начала увлеченно работать над будущей диссертацией, многие искренне недоумевали: зачем ей это? Она и так любого ученого-фольклориста за пояс заткнет, так надо ли пытаться объять необъятное, разбрасываться?

И это черта ее характера – браться за трудную задачу. И даже, когда случилось, что дата защиты диссертации (2001 год) и день премьеры ее симфонии «Ибн Фадлан» едва не совпали, Масгуда не стала переносить важные события. В душе она даже обрадовалась, что все волнения сольются в одно, и у нее просто не будет времени задаваться вопросом: какое из них для нее важнее. На него ответила сама жизнь.

Диссертация стала продолжением творческой работы по возрождению исламской культуры в Татарстане, только прозвучала она на научном языке – «Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья». Впервые профессиональный музыкант-композитор подняла на научную высоту проблему традиционных исламских праздников, сделала анализ, раскрыла философскую сущность одного из важных дней в исламской культуре – День рождения Пророка Мухаммада.

Америка

«Мне уютно в Америке. Тут моя творческая лаборатория – сто национальностей, мирно проживающих в Сиэтле, только утверждают мою татарскую сущность в море других культур.

Здесь мне не нужно заботиться о деньгах, Америка думает о деньгах для меня. Эта страна всех берет под свое крыло. Я с удвоенной силой собираю фольклорную музыку. Как профессор философии, я читаю лекции об исламе, татарской музыке и татарском этносе в центральном колледже

Сиэтла, веду радиопередачи. На открытом мной в интернете “онлайн-радио” (www.tatars.com) круглосуточно звучит тюркская фольклорная музыка и произведения татарских композиторов. Я в Америке никакого дома не построила, но являюсь представителем духовного дома татарского народа». ²⁶

Самый эффективный способ открыть «тонкие каналы восприятия», с точки зрения Масгуды Шамсутдиной – петь колыбельные. Не случайно она работает над грандиозным проектом «Колыбельные мира». В ее коллекции есть колыбельные песни из Эквадора, Эфиопии, Украины, Бангладеш, Туниса, Сомали, Вьетнама, Индии... Задача — собрать все многообразие мирового опыта материнских песен, ценных для гармоничного развития человечества! Поэтому она приступила к сбору информации со всего мира – колыбельных песен («этносимволов сна», выражение М.Ш.). В Италии про сон говорят: «придет зеленый человечек», британцы – «придет песочный человек». Каким движением передается наступление сна: он может ползти, лететь...

В США у нее вышел диск "Сиэтл поет колыбельные мира», куда вошла часть из трехсот колыбельных, которые она собирала только в Сиэтле. В августе этого года (2010) выйдет второй диск, куда войдут колыбельные песни только на английском языке. Сиэтл — это Клондайк для этномузыколога. Она помогает всему миру: показывает, как можно пригласить сон.

«Пройдет время, и татары поймут, что вместе с фольклором они потеряли... свою душу. Днем со свечами будут искать и восстанавливать по крохам народные тембры, варианты мелизмов, звукоподачи...» ²⁷

Сегодня она собирает колыбельные песни тюркских народов – татар, казахов, тувинцев, чувашей, азербайджанцев, алтайцев, ингушей. В

²⁶ Из записей личной беседы (Казань, июнь 2010г.)

²⁷ Там же.

Америке в октябре 2010 был фестиваль тюркских народов, она прочитала лекцию о тюркских народах... Университет им. Вашингтона (факультет восточных цивилизаций) пригласил ее почитать эти лекции.

«Все в мире поют колыбельные – это не жанр, а первичный язык, настрой любви к своим детям, язык женщин, а древние мужчины только рычали на мамонта (сейчас поют рок). Мне 300 колыбельных спели разные люди, я как бы на время была их ребенком. Колыбельная напоминает ребенку о моментах любви его родителей. Какая цель сбора этих песен? Я делаю все, что мне нравится... Спать, целоваться – «упеу», убеу, баю-баю, у тюрков – звуки любви «б-п», у испанцев – «роро», у русских – «люли», и весь мир – успокаивает звуком «щщщ», звук воды, океана, дуновение ветра... По колыбельным можно проследить формирование этноса, его интонационный словарь в чистом виде».²⁸ Она ищет в них общий объединяющий празвук Вселенной, общий божественный звук.

Американские сочинения

Вот уже несколько лет Масгуда работает над *ораторией «Каин»* по мотивам сочинения Хади Такташа, это ее поиск, философские размышления, синтез мировых интонаций, ее творческие мучения. Она мечтала написать музыку к этому спектаклю вместе с режиссером Казанского драматического театра имени Г.Камала Марселем Салимжановым, не сбылось...

«Я его умоляла поставить спектакль “Трагедию Земных Сыновей” по Хади Такташу. Он сказал, что это произведение пока никто не сможет поставить, еще не родился тот режиссер.

²⁸ Там же.



М.Шамсутдинова в Америке.

Я пишу “Трагедию Земных Сыновей” надеясь, что хоть после моей смерти исполнят его (Х.Такташа). Мне нужны только нотная бумага и карандаш. А Марселю нужны были негаснущие вулканы, суперсвет, идеальная звуковая аппаратура, симфонический оркестр, профессиональный татарский хор. А человеческие качества, как любовь и ненависть, зависть и предательство, преданность и самопожертвование были доступны его ваянию». ²⁹

«Это будет мюзикл или оратория по поэме Хади Такташа «Трагедия земных сыновей», обогащенная аллюзиями на поэму Байрона «Каин», эпопею Мильтона «Потерянный рай» и начиненная «вкусной эклектикой»: звучанием григорианского хорала «Санктус» и рэпа – ритмизованная речь хора (у татар это древняя традиция – “эйтеш”). Там будет теория Эйнштейна в стихах (есть и такое), и “кыямэт көн” из Корана – это какой-то психофрейдизм. Кодированный поэт-символист Х. Такташ, его трудно понять, я нашла другие произведения о Каине и Авеле...». ³⁰

Еще одно произведение, над которым композитор долго работает в Америке – это *симфоническая поэма “Марджани”*, размышляя о главной идее сочинения, постоянно изменяя ее.

Для оркестра в Приморье Масгуда пишет симфонию про Боинг. Про самолёт. Для этого она представляет себе весь путь самолёта – от руды до металла, от завода до полёта. Трудно представить конечный результат сочинения – алеаторика, авангард, фольк?!

«Какова будет музыка простому смертному и воображения не хватит представить! – до сих пор пишу с удовольствием в перерывах.

В Америке поняли, что самое ценное – это Человек, поэтому туда все собираются, стремятся. Два года я ничего там не могла сочинять, была как мертвая. Однажды картина алого рассвета дала мне ассоциации со слогом

²⁹ Из статьи М. Шамсутдиновой о М. Салимжанове.

³⁰ Из записей личной беседы (июнь 2010, Казань).

«аль» – Алтай, Алсу, Аляска – «прекрасное» в мире едино, и тогда я снова начала сочинять музыку.

Помню детское видение-сон: вижу деревья, уходящие корнями в пропасть – их зелень и фиолетовое свечение. Мое общение с богом – это не ритуал намаза, мунаджата, я вызываю световое облако, и ничего не прошу для себя, все 6 миллиардов человек что-то просят у Него, а я только говорю – «отдаюсь Его воле» (Аллага тапшырдым)».³¹

Для того, чтобы понять себя, ей надо было уехать в Америку, издалека осознать свое творчество. Там легче сочинять, нет давления критики, есть свобода творчества. «У меня есть желание закрыться в своей скорлупе, не общаться ни с кем, я еще себя не долюбила, не проявила себя в музыке, Когда я на год отключаюсь от всего татарского, то у меня появляется свежее ощущение, и я снова лечу в Казань.

Все искусства хотят стать музыкой, это самое высшее искусство, с помощью творчества можно достичь блаженства, которое другие ищут в алкоголе, наркотиках, еде, сексе. Я возбуждаюсь при виде нотной бумаги, вот сейчас придет ко мне звук и совет гнездо на этой бумаге. Нет много звука, *он один*, просто много его проявлений – тембр, краска, освещение, бесконечное количество его превращений».³²

Как приходит музыка³³

Недавно одна дотошная американка (которая себя считает художницей) выясняла, как ко мне приходит музыка. В свое время Юлдуз Исанбет тоже хотела, чтобы я написала себе для архива, как приходит ко мне музыка. Исанбет это делала с психологической целью, как ученая, ей нужно было, чтобы я фиксировала свое душевное состояние перед приходом и уходом музыки.

³¹ Из записей личной беседы (июнь 2010, Казань).

³² Там же.

³³ Данная глава полностью основана на письме композитора автору книги (декабрь 2011 года).

Я уже рассказывала, как я начала отделять звуки друг от друга. Это произошло в глубоком детстве. Моя старшая сестра Рахилия взяла меня собирать ягоды, землянику. Мне как-то не нравилось их собирать.

Я залезла на какой-то трухлявый пенек, чтобы смотреть на окружающий меня лес, и слушать шум ветра в листве. И вдруг, я поймала себя на том, что отделяю отдельные звуки от массы звуков. Вот это клен, я очень люблю звуки лепердящих листьев клена, вот это звуки игл сосен, елей. Вот звуки ветра, звуки в траве под ногами. Я думала, что слышу звуки ветра в лесу, и совершенно была поражена, что нет ветра. Звуки издавало все, что окружало меня. Потом я всегда экспериментировала со слушанием звуков окружающих меня объектов. Иногда даже плакала от переполнявших меня чувств, все было так изумительно, все издавало звук вокруг себя!

Я думала, что все люди слышат эти звуки. Как же я удивилась, когда одна из моих деревенских подруг объяснила мне, что ничего не звучит само по себе. Если нет ветра, значит, что-то звучит у меня в голове. Что это ненормальное явление. Потом я перестала делиться этой красотой с людьми, так как это были неестественные для простого человека впечатления. А мне как любому подростку было тяжело отделяться от толпы.

photo

42

Американка пыталась понять, как же я пишу музыку. Она сама – жена очень богатого человека, здесь искусством позволяют себе заниматься состоятельные люди, или их родственники. Она сказала: “Вот, ты встаешь, идешь в туалет, приводишь себя в порядок, чистишь зубы, готовишь завтрак, завтракаешь, а потом идешь к своей музыке: как, куда, к столу, к пианино?” Я сказала ей, что встаю в любое время суток, когда слышу шелестящие звуки жемчугов среди очень высоких колонн, иду к нотной бумаге, не иду ни в туалет, ни чищу зубы, ни завтракаю, а иду к музыке. Потом, когда музыка меня отпускает, я иду в туалет, опять к бумаге, потом чищу зубы, потом опять к нотной бумаге, потом что-то ем. И опять к музыке. Мой старший сын, Салих время от времени проверяет содержимое моего холодильника, и говорит, если бы не он, я бы несколько не ухаживала за своим желудком. Да, я могу целый день есть только хлеб, запивая водой. Иногда я ем автоматически, не замечая, что ем стоя, ем не в привычном порядке. Я могу чай выпить, а потом съесть суп. Как-то все это не важно, и не интересно. У меня только беспокойство, что вдруг меня не хватит, чтобы зафиксировать то, что мне спускается. Если я слышу звуки, которых нет, как люди говорят, или я больна, или я избранная.

Вот что я замечаю в последнее время, что у меня нет никакого страха, что я смогу или не смогу написать музыку, которую хочу. У меня раньше охватывал мандраж, а вдруг музыка бросит меня. А сейчас я знаю, что она всегда со мной. Приступая к началу, я уже знаю, что будет все в порядке. Мне кажется, что-то находится всегда рядом со мной, а не во мне. Когда нужно я включаю или выключаю. Мне кажется, все, что меня окружает, материальное и нематериальное, излучает информацию, которая преобразовывается в звуки. И мне остается только захотеть, а захотеть не трудно, так как это сильнее моей обывательской воли.

1. Поздравительное письмо к 50-тилетнему юбилею

Уважаемая Масгуда Исламовна!

От имени Правительства Республики Татарстан и от себя лично искренне поздравляю Вас с юбилеем. Вы принадлежите к числу художников, которые своим творчеством активно способствуют возрождению национальных традиций, основанных на религиозных обычаях. В Вашем творчестве понятия “ислам” и “этнос” являются эстетической категорией, которая определяет Ваш своеобразный тип мышления и характерные черты композиторского стиля.

Ваши сочинения всегда привлекают внимание слушателей и специалистов своей жанровой оригинальностью и неизменной интонационной связью с фольклором. К числу таких сочинений относятся рок-фольк сюита “Магди”, баит “Кыйссаи-и-Сююмбике”, мистерия “Корбан байрам”, оратория-балет “Кадер кич”. Вы являетесь первым профессиональным композитором Татарстана, создавшим музыкальное произведение на сюжеты и тексты Корана.

Своеобразной страницей татарской симфонической музыки стали Ваши симфония-поэма “Дастан”, симфония “Ибн Фадлан” и “Чингиз хан”. Плодотворной областью Вашего творчества является музыка для драматического театра.

Ваши интересы не замыкаются рамками музыкального творчества. Многогранность Вашей натуры проявляется в интересе к вопросам философии и религии.

Радует, что Вы и сегодня, проживая далеко от Татарстана, остаетесь верной избранному пути, активно заняты в творческом процессе, постоянно представляете на суд слушателей новые произведения.

Примите самые теплые пожелания вдохновения, воплощения новых замыслов, доброго здоровья и счастья.

Премьер-министр Республики Татарстан Рустам Нургалиевич Минниханов (2005 год, Казань).

³⁴ Материалы были представлены в виде электронного письма (январь 2011 г.)

2. Отзыв-рекомендация на хореографические фрески “Серебряная ложка в облаках” (одноактный балет) композитора Масгуды Шамсутдиновой

Произведение было исполнено в Казани на концертной площадке Дворца Химиков в 1996 году. Я была приглашена на этот концерт руководством ансамбля “Булгары” (город Набережные Челны), чтобы оценить постановку балета (балетмейстер Юрий Смышляев). Я как балетмейстер с большим опытом работы в различных театрах, как педагог встречаюсь с музыкой, как средством выражения пластики. Музыка Масгуды Шамсутдиновой необычайно выразительна для пластического решения мысли балетмейстера. Она начала создавать музыку, которая сама диктует поиски балетмейстера в национальном направлении. Ее звуковая работа в традициях народа доисламского периода требует продолжения и может воспитать молодых постановщиков в их поисках национальной драматургии танца.

Музыка М.Шамсутдиновой, несмотря на использование ею современных средств музыкотехнологии, очень национальна. Ее поиски в воссоздании тембров, ритмов национального менталитета татарского народа должна быть продолжена. А удачная работа “Серебряная ложка в облаках” может быть рекомендована постановщикам как лаборатория поисков в направлении выражения национальной пластики, и создания ими произведения, которое могло бы раскрыть глубинную суть музыки.

Нинель Юлтыева, 25 декабря, 1997 года.

3. Некоторые мысли, объясняющие идею моего произведения

“Серебряная Ложка в Облаках”

Мифы, возникшие в глубокой древности и отражающие мировоззрение древнего человека, были необходимой ступенью в процессе познания окружающего мира. Земля, солнце, луна и звезды и созвездия, явления природной стихии одухотворялись посредством фантазии и олицетворения. Космологические воззрения предков татар – болгар, как и у всех народов мира, возникли тогда, когда возникло “почитание стихии со смутным представлением о личных божествах и великом духе”.

По представлению болгар, мироздание состояло из трех частей: Земли, Неба и Подземного Мира. Они были наделены жизнью, подобной земной, населены реальными и мифическими существами. Рождение мира из яйца утки, плавающей в мировом океане, является одним из наиболее распространенных космологических сюжетов у различных народов мира, в том числе и у болгар. Болгарская космология – результат напряженного мыслительного процесса, стремление найти ответы на вопросы, волновавшие людей всех времен: Откуда, Отчего? Когда? Каким образом? Зачем?

Космологические воззрения древних болгар воплощают в себе разные, но в тоже время тесно связанные между собой представления: поклонения и ритуал, как источник жизни, символ плодородия, место пребывания после смерти или до рождения человеческой души, или воплощение души рода. В то же время они отражали модель мира, связывали Небо и Землю, были опорой всего. То, что было вызвано к бытию в акте творения, стало условием существования и воспринималось как благо. “Бытие ” к концу своего цикла приходило в упадок, убывало, “стиралось” и для продолжения прежнего существования нуждалось в восстановлении, обновлении, усилении. Средством, с помощью которого достигалось “возрождение”, был ритуал.

Ритуал своей структурой воспроизводит порубежную ситуацию, когда из Хаоса возникает Космос. Он начинается с действий, которые противоположны тому, что считается в данном коллективе нормой, с отрицания существующего статуса и заканчивается восстановлением организованного целого путем дифференциации элементов Космоса и Хаоса с помощью системы общих противопоставлений.

Пустота...

Мрак...

Беззвучие...

Свет!

...Пространство

...Время

... Движение...

Открывается занавес. На сцене темно. Мрак, неопределенность. Ветер, рождающийся в Хаосе. Пустота, Темнота и Бесконечность. Появляется далекая точка света. Медленно, ниоткуда возникает удар, затем еще и еще. Поочередные удары превращаются в беспорядочный ритм. Свет то появляется, то исчезает. Беспорядочный ритм постепенно успокаивается, преобразуется в спокойный ритм “биения мысли”. Свет не исчезает. Идея зарождения приобретает надежду. Свет начинает подниматься к лицу “носителя идеи”, огибая пространство, падает на его руку. Он держит точку света. Фиолетовый свет дает импульс к движению. Треск, удары, скрежет, скрип, мучительные потуги стремления к зарождению. Первый вздох, первое неосознанное движение, первый взгляд на окружающий мир. “Он” знает движение в ритме. Первые звуки, задан единый ритм. “Они” рождаются, пробуждаются. Ритм нарастает, устремленное движение накапливает энергию. Все постепенно входит в Идею. Кульминация ритмодвижения переходит в развитие ритма. Постоянство ритмической спирали разрывается звуком из внешнего круга. Разрыв-взрыв рождает

звук. Ритм разорванного круга затихает. Колеблясь в интонационных нюансах, полукруги раскрываются. Заявляя о себе, Звук переводит ритм на второй план. Звук вселяется в материю. Движение получило осмысленность и Консонанс. Звучащее движение стремится к соединению со временем, которое начинает вибрировать по внешнему кругу. Разноритмическая организация рождает чувства живой материи. Чувства приобретают неограниченную власть перед организованной живой материей, доставляя ей весь диапазон чувств, от безумного восторга до уничтожающей депрессии. Прорыв безумия. Безысходность невозможности достижения Вечного приводит материю к катаклизму, который происходит вмешательством “извне”. Материя ослепляется облаком звуков, молнией катастрофы, которая в свою очередь приводит за собой грозу. Дождь смывает все, очищая пространство. Произошел конец одного витка, который есть начало следующего... И вечное повторение... Бессмысленного Смысла.

Состав оркестра

4 Домры (альт, сопрано)

Флейта

2 Баяна

Контрабас или бас – гитара

11 разнонастроенных колокольчиков

11 разнонастроенных самодельных деревянных ударных

Большой барабан

Том-томы

4 сопрано

Детский смех

Партитура рассчитана на 13 исполнителей, которые поют, играют на колокольчиках и самодельных примитивных ударных.

Масгуда Шамутдинова

4. Программа балета «Дети Адама»

19 мая 2002 года состоялась премьера одноактного балета “О, Дети Адама” (по мотивам одноименной кантаты). Костюмы и сценография Булата Ибрагимова, исполнял Театр танца “Дорога из города” (Казань).

Из программы: “Спектакль представляет собой ряд картинных размышлений по сурам Корана, главной священной книги мусульман.

Это взгляд на человека с его слабостями и страстями, страхами и надеждами. Такой незащитный и отчаянный – он бесконечно интересен. Вызывает восхищение, удивляет, порой возмущает его стремление познать самого себя, бесконечные поиски истины, огромное желание верить и жертвовать самым дорогим во имя веры. Со страниц Корана, сквозь века глядят на нас лица наших предков, любивших и страдавших, искавших и нашедших свой путь, свет и любовь, они обретают и объединяют нас сегодня – таких разных и несовершенных».

Масгуда Шамсутдинова

5. Разные материалы собранные М.Шамсутдиновой о деревне предков своего отца

1. «Жителей д. Казанчи считать сегодня башкирами было бы большой ошибкой. Они по своему антропологическому типу, языку, национальному характеру и культуре ближе всего стоят к казанским татарам, чем к зауральским башкирам. Поэтому, заключает он, казанчинцы являются татарами. Вот так легко «решается» сложная проблема».

2. «Другой автор газеты, житель д. Старые Казанчи также отрицает башкирское происхождение своих односельчан, хотя, противоречит себе и уверяет читателей, что он гордится принадлежностью к башкирскому народу. По рассказу его отца получается, что их предки – выходцы из Казанской стороны были приняты башкирами, получили от них землю и

записывались башкирами, или вотчинники заставили их стать таковыми под условием наделения их земельными участками. Часть татар не была наделена землей, их называли, якобы, тептярями, но те и другие сохранили свой родной язык, похожий на литературный татарский, заключает этот автор. Во всяком случае, красной нитью проводится идея о том, что казанчинцы и их соседи, живущие в дочерних аулах, выделенных из д. Старые Казанчи, были не башкирами, а татарами».

3. «Жители занимались земледелием (в 1843 г. на 845 башкир сеяли по 3,7 пуда на каждого), животноводством, лесными промыслами, бортничеством. В 1870 г. в деревне были мечеть (в 1896 г. - 3), мектебе при ней, 3 мельницы, 20 лавок; базары проводились по четвергам».

4. «У меня есть подлинная красноармейская книжка моего деда, где записано, что он татарин. Сейчас все в Башкирии башкирируется. Я не имею ничего против этого.

Моего прадеда звали Камалетдин Фатхутдинович Хуснутдинов, деда – Шамсутдин Камалетдинович, отца – Шамселислам Шамсутдинович».

Красноармейскую книжку иметь всегда при себе. Не имеющих книжки — задерживать.

1. Фамилия Камалетдинов

2. Имя и отчество Шамсутдин К.

3. Звание и должность Красноармеец

4. Наименование части (учреждения) 27 веп.

5. Наименование подразделения (батальон, рота) 3-й взвод 1-й роты

6. № личного знака _____

Личная подпись владельца книжки _____



Командир роты _____

1947

(место печати части)

1. Общие сведения

1. Номер военно-учетной специальности 134

2. Грамотность и общее образование (если окончили техникум, рабфак или ВУЗ, то указать его название) Медико-фармацевт.

3. Национальность Татарин

4. Год рождения 1894

5. Год призыва (указать также — нормальный или досрочный призыв) 1942

6. Каким, военкоматом призван Алексеевским

7. Специальность до призыва Специалист

5. «Наибольшее количество источников сохранилось о д. Новые Казанчи. На вновь избранное место согласно предписанию командующего башкир-мещерякским (мишарским)³⁵ войском от 30 января 1850 г. за №602 переехали следующие коренные жители: Абдулнасыр Абдуллин с 3 сыновьями, Абдулманьяф Абдуллин (с 2-мя), Науширван Мавлютов, Шагабутдин Сайфуллин, Исламгул Ямангулов (с 2-мя), Валит Исянбаев (с 3-мя), Шайгаттар Игитисамов, **Фатхутдин Хуснутдинов (прапрадед Масгуды)**, Валиша Рафиков (с 4-мя), Хуснуяр Сейфутдинов, Туктагул Рыскулов (с 2-мя), Хамидулла Зюмагулов, Сайфутдин Тимергалиев, Габдулхалик Афридунов (с 2-мя), Якуп Юнусов, Тазитдин Батыршин (с 3-мя)».

6. «Минем туган авылыма беренче килгән бабайларым:

Суфияр, Хажимөрдән, Дилмөхәммәд, Шәмсуар...

Суфияр бабаебызның урыны Миңкамал йорты. Аның улы Ризванның нигезе Арифулла йорты. Шәрәфиненң нигезе Батыр йорты, Ямал йортында Рәфит. Гали йортында Мансур йорты.

Килмешәкләр:

Имай, Әнвәр әтәсе Шәвәли мулла, Әнвәрләрненң теге ягы килмешәк, Канәфиләр, Фәрхулла — Вәлиулла малае, Әхәт, Хәйбулла, Жәүзәт, Кыям, Зыя, Гафур — килмешәкләр.

Рәфига инәемненң атасы Ризван, инәсе Шәмсинур. Шәмсинурның әтәсе Әпсәгыйть, инәсе Гыйльминур — мишәр әби. Ризванның әтәсе Суфияр, инәсе Фазлыкай, Суфиярның балалары — Шәрәфи, Гали, Ризван, Миңнинур, Гельнур, Хөсинур, Ямал, Гыйльман,

Суфиярның әтәсе — Аллаяр, Атитәр».

В этом архивном тексте представлена родословная предков, где сказано, что многие из них были “пришлые люди”, то есть не коренные

³⁵ О мишарском происхождении прабабушки написано в главе «Детство».

башкиры, а татары, мишаре. О матери композитора Рафиге сказано, что ее отец – Ризван, а мать – Шамсинур. О бабушке композитора Шамсинур написано: отец – Абсагит, а мать – “мишарка” Гильминур, то есть прабабушка Масгуды Исламовны. Далее перечислены родственники деда Ризвана. Обращают на себя внимание прадед и прапрадед композитора – особенно их суфийские имена Суфияр и Аллаяр (дословно – “любящий божественную чистоту” и “любящий Бога”). Имена не давались просто по моде, их присваивали с глубоким смыслом и значением.

Современными исследователями доказано, что гениальная память предков проявляется через “подсознательное” творца – композитора, художника, поэта, может быть поэтому так много суфийского в музыке Шамсутдиновой?

6. Письма и стихи, посвященные Масгуде Шамсутдиновой

Тапшырылган хатлар

1. Мәсгүдә! Теләсәгез, бу шигырьне якташыгызның ихтирам билгесе итеп кабул итегез. Уңышлар теләп, Ансафи. 30 март, 1980 ел.

Мәсгүдә жыры

Туган яклар буйлап жыр үткәндә

Кушылып жырлый төсле авыллар...

Хисләрен жыр итәр күнелләрдә

Кышлау урманнары шавы бар.

Туган якларыма жырым кайтса

Кушылып жырлар кебек чишмәләр.

Шул чишмәләр миңа моң эчергән

Шул чишмәләр телем чишкәннәр.

Ераклардан жырым барса
Якташларым отып жырлар күк,
Туган якларыма мөхәббәтем
Сабантургай булып чыңлар күк!

2.19 январь, 1986 ел. Багирова Нәзифә, 8 нче музыка мәктәбе, Казан.

Балкып тора бер йолдыз
Нурлы Ходай күгендә,
Балкы, балкы нурлы йолдыз,
Моңлы йолдыз, назлы йолдыз — Мәсгүдә.

3. 9 март, 1988 ел. Саба районы, дер. Больше-Шинар, Рашит
Гайнанов.

Исәнме Сез!

Мәсгүдә, менә бүген “Социалистик Татарстан” газетасында милләттәш хатын-кызларны бәйрәм белән котлавыгызны укыгач, күңелне ниндидер бер соклану, шатлану, моңлану тойгылары биләп алды. Рәсемегезгә озак карап тордым. Ерак башкорт авылының берсендә гап-гади бер семьяда шундый сәләтле, көчле ихтыярлы, тәвәккәл кыз бала үсеп чыгар дип кем уйлаган ул вакытта, сез әле үсеп кенә килә торган 13-14 яшьлек кенә кыз чагыгызда. Мин итек басарга сезнең Кышлау-Елга авылына 20 елдан артык барып йөрдем. Шәмселислам абый белән Рәфига апаның, сезнең туганарыгызның хөрмәтен күп күрдем. Алар барысы да якты чырайлы, кунакчыл, кешелекле, искиткеч яхшы кешеләр иде. Шуңа күрә газетаны укыганда мин күңелем белән бергә Башкортстанда хис иттем үземне: сагындым аларны, тагын бер күрәп сөйләшсә, аларның да шатлыкларын уртаклашасы килде. Әниегезнең: “Рәшит, безнең кыз да юкны эзләргә дип шөһәргә китте әле”, – дигән сүзләре искә төште.

Әйе, сеңелкәем, сез, чыннан да, юкны эзләргә, дөньяда әле булмаган яңа көйләрне эзләп табарга, ата-бабаларыбызның сагыш-моңнарын, уй-хисләрне, куаныч-шатлыкларын киләчәк буыннарға җиткерүнең беркайчан да тузмый, югалмый торган юлларын табарга, халкыбызның батыр улларының якты образларын мәңгеләштерүнең юлларын эзләргә киткәнсез икән. Ниятегез изге булганга, максатка ирешү теләгегез сезне һаман алга өндөгән. Газетада язганча, сез хәзер фәлсәфи жанлы композитор булып җиткәнсез. Шундый дәрәжәгә күтәрелә алгансыз, туган телебездә яшьләргә үсү өчен бирелгән мөмкинлекләрне дәрәс итеп күрә, аңлай белгәнсез. Сез хәзер үзегезнең туган илгә, туган халкыбызга бурычлы булуыгызны тирән аңлап эшләгәнгә күрә, тагын да югарырак үрләрне яуларсыз дип ышанам.

Мәсгүдә, сез хәзер буыннарны буыннарға тоташтыра торган, үзегез салган юлыгызда балкып торган, мәңгә сүнми торган маяк булып күз алдына киләсез. Менә шуларны уйлап сокландым, куандым. Әти-әниеннәр белән шатлыкны бергәләп уртаклашасы, аларны тагын бер күрәсе килде шул (әтиен мәрхүм бугай инде).

Мәсгүдә!

Зур тырышлык белән максатыңы барып җитүең, ирешкән уңышларың белән котлыйм, алдагы көнеңдә саулык-сәламәтлек, хезмәт юлыңда тагын да зуррак уңышлар теләм. Гомерең буена халык күңеленең яктылыгын тоеп яшә! Шуң төвәкәллегең, көчле ихтыярың, кыюлыгың гомергә юлдаш булсыннар үзеңә. Рәшит абыең.

Мәсгүдә! Үзегезнең семья кешеләренә барысына да, очрашсагыз Рәфига апага, туганнарыгызга минем сәләмемне тапшырырсыз. Рәнҗемәсеннәр, мин аларның яхшылыгын беркайчанда онытмыйм, зур рәхмәт аларга.

Мин 2-3 елдан бирле сезнең якка чыга алмыйм. Иптәшем үлдә, бер ел була инде бер үзем яшим хәзергә. Балалар үз семьялары белән Казанда

яшиләр. Юл уңае чыкса безне дә читләтеп үтмәгез. Хатым сезнең кулга ирешкәннен белсәм, мин бик шат булыр идем. Борчуым өчен гафу итегез.

Хушыгыз.

4. 7 апрель, 1988 ел. Тат.Суыксу. Күркәм ижат уңышлары теләп:
Фәнәвис Дәүлетбаев. ТАССР, Актанышский район, Село Тат.Суксы,
Правление колхоза “Гигант”, Давлетбаев Ф.А. — экономист

Композитор килде авылга

(Композитор Мәсгүдә ханым Шәмсетдиновага)

Күктән атылып төшкән йолдыз күк

Композитор килде авылга.

Хезмәттәге безнең батырлыкны,

Илдә булган бөтен матурлыкны

Жайлап кына көйгә салырга.

Композитор килде авылга.

Иң саф чишмә типте диярсен.

Авыл халкы чыкты тыңларга,

Сагышлы һәм татлы моңларга

Сусаганнар ахры күрәмсен.

Таң жиледәй бәгырьләрне сыйпап

Чорнап алды шундук моң-тылсым.

Хыял бишегендә тибрәттерлек

Һәм туйганчы назда изрәтерлек

Жанга якын моңлы жыр булсын.

Композитор — тылсым иясе!

Күңелендә давыл уйнады.
Хисләреннән дөрләп кабын гына,
Могжизага ярты адым гына.
Жырга салыр матур уйларны.

Көтмөгәндә туар ул могжиза.
Жырга салыр туган ягымны.
Композитор килде азга гына,
Кайтып китте нурлы Казанына
Бетмәс ямыгә күмеп авылны.

5. Әхмәт Саттар.

Татар халкының иң бәяле, иң дини композиторына Мәсгүдә Шәмсетдиновага зур ихтирам белән — ак бәхетләр, ижади канатлы еллар, мөңгелек җырлар Ходай насыйп итсен. Амин!

Халкыбызның назлы моңы син,
Яз башының тәүге җыры син,
Урның булыр изге Җәннәттә —
Ихтирамсаң шагыйрь Әхмәткә

Сихри уйлар дини моңнарыңда,
Изге аваз һаман колагымда
Гомерем буге ахры туктамас.
...Кулларымда иде чын Алмаз...

6. 2 нче январь, 1991 нче ел. Этнә районы, Бәрәзә авылы, Саимә Шәмсетдинова.

Исәнмесез.

Мәсгүдә, сиңа әзерәк киңәшләр белән язучы Саимә Шәмсетдинова.

Менә нәрсә, сөңлем. Син үзең чал гарәб язучылары белән дә, дине белән дә кызыксынасың. Шуңа күрә син элек чөчөңне таратма, икедән үр дә, очына үзең яраткан лента белән бантиклап куй. Шул сиңа бик тә килешер.

...

Аннан сиңа үтенечем бар. Бу битнең икенче ягында Әтнә турында жыр кебек сүзләр язган идем. Килешерме, әллә килешмәсме. Син аны эшкәртсәң бик тә рәхмәт булыр иде. Нигәдер Әтнәгә район кайткач жыр чыгартасы килә. Үзем шул авылныкы түгел, шулай да Әтнә миңа бик якын тоела. Минем язучыларым килешсездер. Бу хәрәфтә укымадым. Сәлам белән, кабат Саимә Шәмсетдинова, 68 яшь, пенсионер, хезмәт ветераны.

Әтнә матур, Әтнә матур,
Әтнәнең халкы батыр,
Шул батыр халкы Әтнәнең
Данын еракка таратыр.

Барсам туры, кайтсам туры
Бу Әтнәнең юллары,
Әтнә даны ерак китәр,
Чичән аның уллары.

Әтнәләргә барам әле
Автобуслар килгәч тә.
Әтнә ягы бик шат булды
Район кайтты, дигәч тә.

Әтнә ягы чишмәле як,
Авыл саен бар алар.

Аның халкы бергэләшәп

Матур тормыш коралар.

Сеңлем, үпкәләмә, сеңлем, үпкәләмә инде, кабат әйтәм. Бик сүзгә
оста түгел карт әби мин.

7. 29 август, 1994 ел. Гөлшат Зөйнашева

Мәсгүдә матур!

Чыршы авылы житәкчеләре белән сөйләшәп, шушы шигырьгә
(ошатсаң, әлбәттә) музыка язсаң иде. Үзең кебек матур итеп, моңлы итеп,
бераз борынгыча да, бераз заманча да итеп яза аласың син. Сара апа,
әйтмешли — “Көй!!! кирәк!.. Көй!!!..” Көйсез жырлар жырлап, кайбер
жырчылар жанга тия. Көй бит жанны назлы, иркәли. Көй көтеп, сине
яратучы Гөлшат Зөйнашева.

Алуың туында, фикерләреңне әйтеп хат кисәгә жибәр, я шалтырат!

Чыршы авылы

1. Чыршы авылы таулы-таулы,

Тау астында инеше.

Авылым, авылым дип, сулкылдый

Безнең йөрәк тибеше

Кушымта:

Чыршы авылын чыккач та,

Юл буенда наратлар.

Китсәң өзәләп сагынырсың,

Бәгырькәем, карап кал.

2. Чыршылар иген игә

Тутырып басу, кырны.

Эшкә хезмәткә бирелгән

Халкының йөзе нурлы.

Кушымта

3. Чыршы авылы таулы-таулы

Тау арасы гөл генә.

Жирдә таулы авыллар күп,

Чыршы авылы бер генә.

Кушымта.

8. Роза Кожевникова

М.Ш.

Зеркала по квартире твоей!

Что тебе в их отражении?

Всех зеркал ты сложней,

Даже тех, что дают искажение.

Им тебя не понять, не прочесть!

Перед музыкой сердца безмолвны.

Ты такая — какая есть!

И не верь зеркалам всевозможным.

9. Наиль Валитов

Ты ничего не знаешь о любви,

Ну Бог с тобой, когда –нибудь узнаешь.

Когда –нибудь спрошу уже на: ВЫ!

А где –нибудь, — спрошу —

— А где видали Вы

Такой вот непорочный танец,

Такой неясно падшей вдруг вокруг листвы.

Спрошу тебя, но ты уже устанешь,
Ты расцветешь морозными устами.
Ты ничего не знаешь о любви.

Ну и не надо — мы окружены
Отчетливым присутствием вины.
Да! Будет это смыслом искупления.

.....

И жду в который раз
Присутствия весны,
Паленым снегом
Пачкая КОЛЕНИ.

10. 1 октября, 1994. Альбина Сафина

Дорогая моя Масгуда!

Много раз я ловила себя на удивительном для меня желании встретиться с Вами еще раз, видеть Вас, говорить, общаться. Но при нашем чудовищном быте это не просто. Кроме того, боюсь появиться без предупреждения — могу спутать Ваши планы, помешать. Поэтому пишу.

Ваши песни в целостности и в сохранности. Я их принесу скоро. Ваша музыка удивительна. Знаете ли Вы об этом? Передо мной только маленькие песенки, написанные по просьбе, по случаю. Незайтейливые мелодические обороты. Я не знаю, ЧТО в Вашей музыке. Ведь я не понимаю даже слов, но играть их без слез не могу... Столько в них родного, щемящего, что не выразить словами.

Те две короткие встречи приоткрыли мне Нечто. Вы живете очень богатой духовной жизнью. Ваша душа — чистый, незамутненный родник. Как много она может! Как тонко и сильно она чувствует! Как она ранима!

Беззащитна! И, слава Аллаху, спрятана глубоко от постороннего равнодушного и грубого глаза.

Храни Вас Бог! Дай Вам здоровья! Мужества! Большое мужество требуется, чтобы не уронить себя в бездну... Желаю Вам творческих успехов! С удовольствием пойду на Ваши концерты! Творите, дорогая! Пусть никогда не придет к Вам переживание неподъемности задуманного! Пусть никогда не посещают Вас сомнения относительно избранного Вами пути. На Земле есть Радость, Надежда, Вера, Красота — это Ваша Музыка... И Вы как никто другой можете утверждать это ежедневно...

Я Вас буду беречь, добрым словом, добрым советом, конкретной реальной помощью.

Ваша Сафина Альбина.

11. 27 июня 2000 года. Алсу З.

Масгуда апа!

“Такие люди — хозяева мира. Если они отправляются в путь, луна и солнце служат им подушкой. Взнуздают они своих коней — и седьмое небо становится их ристалищем. Из звездных чаш пьют они вино. В любое время, в любую эпоху есть такие люди, в них бьется сердце мира. Хорошо оказаться рядом с ними. Еще лучше сделать их образцом для своей жизни”.
(И.Шах. “Сказки дервишей”)

В этих словах сказано все, что я хотела Вам сказать. Будьте здоровы, берегите себя. Ведь это счастье, когда ты нужен им...

И Вы нужны —..., —..., ... всем.

С глубоким уважением, Алсу З.

ГЛАВА II

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА

В 90-е годы XX века в татарской музыке возникает «новая волна», связанная с возрождением традиционных форм татаро-мусульманской культуры. Композиторы в своих произведениях стараются выявить многообразные связи татарской культуры с мусульманским (особенно тюрко-мусульманским) миром. Однако, европейская школа композиции неизбежно влияет на музыкальное творчество. В результате возникает новый оригинальный стилистический синтез – татаро-евро-азиатский.

Традиции татаро-мусульманской культуры в ее взаимосвязях с «арабо-персо-тюркским» суперэтносом получают в последние десятилетия XX века развитие в творчестве А. Монасыпова, Ш.Шарифуллина, М.Шамсутдиновой, Р.Калимуллина, Р.Ахияровой, И.Байтиряка и др.

Основные этапы творческого пути

Масгуда Исламовна Шамсутдинова – одна из ведущих современных татарских композиторов. Шамсутдинова еще в конце 80-х годов представляла на суд публики сочинения в традициях татаро-мусульманской культуры. И нередко они подвергались критике со стороны коллег (на обсуждениях в Союзе композиторов Татарстана) за отступление от европейских норм композиции. Например, *Байт для флейты соло* (1990), представляющий собой образец монодии, основанной на интонациях старинных татарских байтов, развивающийся в форме «бесконечной мелодии». В начале 90-х годов проводить параллели между композиторским творчеством и эстетикой традиционной музыки музыкального востока, особенно с эстетикой суфизма, было еще не принято.

Шамсутдинова разносторонне преломляет в своем творчестве традиционные образы, приемы, жанры искусства восточно-мусульманского

типа, причем обязательно с учетом их этно-региональных (собственно татарских) особенностей. В современной татарской музыке именно она развивает это направление наиболее последовательно.

Масгуда Шамсутдинова окончила Казанскую консерваторию по классу композиции в 1979 году. В 1996 году композитор продолжила свое образование в Швеции, в Королевском Колледже музыки в Стокгольме на департаменте фольклорной музыки уже в качестве этномузыколога. Кроме того, Шамсутдинова является автором трудов по филологии. Изучая татарское традиционное поэтическое творчество, в 1996 году для шведского радио ею был подготовлен цикл передач о традиционной и современной татарской музыке.

В 2001 году композитор защитила диссертацию «Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья». Исламским традициям татарской культуры посвящены литературные труды М. Шамсутдиновой: книга «Тулган иман белән Коръән садремә. Габдулла Тукайның дини шигърияте» (о религиозном творчестве Г. Тукая); статьи «Благословенный месяц Маулид» и «Милли төсләр» (см.: *Шамсутдинова, 1998, 2001a*) и др.

Опора в своем творчестве на научную базу позволяет Шамсутдиновой с большой достоверностью «реконструировать» традицию в своих музыкальных произведениях. Следует отметить, что реконструируемые формы в произведениях Шамсутдиновой не претендуют на аутентичность, а являются примерами символического прочтения традиции в условиях современности.

Исследовательские и творческие интересы Шамсутдиновой находятся в одном русле и взаимовлияют друг на друга. «Реставрация» татаро-мусульманских, а также доисламских обрядов и праздников; воплощение традиционных легендарно-исторических сюжетов присутствуют в таких сочинениях как: «*Магди*» (1989), *Байт «Сююмбике»* (1991), «*Корбан байрам*» (1992), «*Дети Адама*» (1993), «*Воронья каша*»

(1998), *«Рамазан»* (1998), *«Дастан»* (1999), *«Брачные танцы гусей»* (2000), *«Ночь предопределения»* (2000), *Симфония «Ибн Фадлан»* (2001) и др.

Традиция «оживает» и в театральном-музыкальных сочинениях Шамсутдиновой. Композитор по-новому «озвучивает» на театральной сцене классические пьесы татарского драматического театра: *«Зулейха»* (Г. Исхаки), *«Ак калфак»* (М. Файзи), *«Сак-Сок»* (Батулла), *«Жирән ничән белән карачәч сылу»* (Н. Исанбет), *«Галиябану»* (М. Файзи) и др.

Отдельно следует назвать произведения для детей, многие из которых написаны по заказу детских фольклорных коллективов: оперетта *«Коза и баран»* по мотивам сказки Г. Тукая (1980); симфоническая сюита *«Сказки Тукая»*, Кантата *«Фатима и Соловей»* на стихи Г. Тукая (2001); Сюита для фортепиано *«Деревенское детство мое»*; музыка к спектаклям *«Волшебная поляна»* на стихи Р. Хариса и *«Волшебные сны Апуша»* на стихи Р. Бухараева.

В вокальных миниатюрах также используются традиционные мотивы: *«Мәхәббәт жырлары»* («Песни любви») на стихи Г. Тукая, *«Тик язлар кабатлана»* («Только весны повторяются») на стихи Р. Файзуллина, фольклорный цикл *«Мәхәббәтнамә»* («Сказания о любви»), вокальные сцены на темы татарских народных свадебных обрядов *«Нуры Судур»* (для голоса, альта, виброфона, колокольчиков и там-тама).

Произведения Шамсутдиновой неизменно вызывают интерес на фестивалях современной музыки различного уровня. Сочинения композитора исполнялись:

- на Международном фестивале народного творчества тюркоязычных народов исламских стран *«Медина»* (1991);
- на фестивале *«Новая музыка композиторов Татарстана»* (1991);
- на Международном фестивале японской и татарской музыки (1992);
- на международных фестивалях *«Европа-Азия»* (1993, 1996, 1998, 2000, 2002);

-на Международном фестивале хоровой музыки в Швеции (1995);
-на фестивале «Панорама музыки России» (2000) и др.

Рассуждая о роли современного композитора, о путях развития национальной музыки, Масгуда Шамсутдинова уверена, что «религиозная музыка объединяет», а композиторское творчество имеет социальное значение³⁶. «Роль композитора сейчас меняется», – уверена Шамсутдинова, – нужно знать традиции своего народа досконально, соотносить их со всей мировой культурой». Композитор признается, что старается мыслить «по-народному» и учится этому в фольклорных экспедициях. «Музыковеды говорят, что в моих произведениях нет классической формы. А меня больше привлекают формы народного музицирования. Например, старинный принцип «тезмә» («цепочка») – нанизывание тем-бусинок. Этномузыка – бездонный источник художественных идей, ее надо внимательно изучать. Я стараюсь воплощать в произведениях особенности мышления нашего народа. У нас очень интересный синтез западного и восточного типов мышления», – говорит Шамсутдинова.

Традицией определяется для композитора и круг художественных образов, и средства их воплощения, и творческий метод.

³⁶ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (ноябрь 2000 г., Казань).

Символы религиозно-художественной традиции

Ориентация на татаро-мусульманскую традицию в ее «восточно-мусульманском» толковании заметна уже в ранних вокальных циклах Шамсутдиновой. Вокальный цикл для голоса с фортепиано «*Лирика Тукая*» («*Тукай мэхэббәте*») был исполнен 21 ноября 1986 года на одном из концертов татарских композиторов в Мордовии³⁷.

В этом раннем произведении уже ясно прочитываются элементы «восточной» стилистики, выражающиеся в использовании характерных размеров: 5/4 (7-ая часть «Алдандым»), 7/4 (4-ая часть «Сонра»), 7/8-9/8 (8-ая часть «Вәгазь»), в импровизационном изложении 6-ой части «Син булмасаң» (без тактового размера, *ad libitum*).

В вокальном цикле «*Мэхэббәтнамә*» («*Сказания о любви*») в 5-ти частях, написанном в 1987 году, продолжается кристаллизация определенных стилевых признаков – нечетные тактовые размеры, метрическая переменность, свобода фактурного изложения, темповые *rubato*, опора на интонации татарского фольклора. Особое внимание композитор уделяла ритмическим решениям, так 1-я часть «Сәхрәларга чыксам» написана в импровизационном духе, ее ритмическая свобода подчеркнута ремаркой *ad libitum*; 2-я часть «Ай-хай, Сәхипдžамалым» основывается на метрической переменности (2/4, 5/16, 5/8, 9/16), создающей эффект ритмической импровизационности.

27 января 1988 года в Москве прошел отчетный концерт молодых композиторов Татарии, на котором прозвучал фольклорно-вокальный цикл «*Мэхэббәтнамә*».

³⁷ В рукописи значится и другое название цикла – «*Мэхэббәт жырлары*» («*Песни любви*»). Рукопись хранится в библиотеке Татарской Государственной филармонии.

Композитор дает жанровое определение «фольклорно-вокальный цикл», подчеркивая связь своего произведения с традицией. Главный творческий принцип композитора – тесная связь с фольклором, с особенностями художественного мышления народа, сложился уже на раннем этапе творчества.

В личных беседах Шамсутдинова подчеркивала, что считает задачей композитора «обработку» того, что унаследовано по традиции. Ни это ли характеристика восточного типа творца, создающего «свое» из известных народу интонационных, ладовых, ритмических формул, а так же художественных образцов? Неслучайны параллели творческого метода Шамсутдиновой с первым поколением татарских композиторов, у которых были ярко выражены устно-профессиональные формы творческого метода: С. Сайдашева, М.Музафарова, А.Ключарева и др.

Сочинениями 90-ых годов начинается новая эпоха «реставрации» татарского Текста Национальной Культуры (термин В.Р. Дулат-Алеева, см. *Дулат-Алеев*). В профессиональной музыке появляются забытые жанры: мунаджаты, баиты, дастаны, риваяты, вагазы и др. Религия вновь становится важным атрибутом татарской нации.

Первым произведением, свободным от атеистического давления на культуру стала рок-фольк-сюита «*Магди*» (1989). Неслучаен выбор сюжета для этого исторически важного произведения. Магди, мусульманский мессия: «Ал-Махди («ведомый верным путем») – провозвестник близкого конца света, последний преемник пророка Мухаммада, своего рода мессия. В суннитском исламе ал-Махди, лицо неопределенное, мифологическое украшение идеала будущего (см. об этом: *Ислам, с.163*). В сценарии 11 частей:

1. Сура Корана №1
2. К близнецу
3. Ага-базар
4. Баит (к праху предков)
5. Гибель Булгар
6. Тафтиляу
7. Земля, дай силы
8. Властелин миров
9. Древний мотив
10. Дремучий лес
11. Сохрани (повтор 1-ой части)

Первое исполнение произведения состоялось 22 августа 1989 года на центральном стадионе Казани, у подножия Кремля. Символическое значение этого произведения велико: оно ознаменовало религиозное, национальное, государственное возрождение, и обновление духовных традиций татарского народа. На всесоюзной фирме «Мелодия» была выпущена грампластинка.

Ярко новаторским сочинением стал баит *«Сююмбика»*, исполняемый автором импровизационно, без нотной фиксации. Подобное публичное, «концертное» сказывание баита – яркое явление в татарском искусстве Нового времени, возрождающее традицию устного профессионального творчества. Известно, что при дворе казанских ханов были музыканты-профессионалы, игравшие на различных инструментах, умевшие петь и сочинять устно (см. об этом: Макаров, 2002, с.123). Премьера состоялась 22 июня 1991 года на территории Казанского Кремля, в обстановке «исторического соответствия» месту разворачивания событий баита. *«Сююмбика»* – светомузыкальное, театрализованное представление, сочетающее жанровые черты мистерии, поэмы, баита.

op of

В 2003 году, при составлении списка сочинений, автор указала новое жанровое обозначение – «Кыйсса-и-Сеембикэ». Каждый из жанровых признаков выступает носителем определенной художественно-смысловой задачи.

Баит – традиционный жанр устного народного творчества, напевно-повествовательная история на героическую, бытовую, религиозную или иную важную для народной памяти тему. Наличие в «Сююмбике» молитвенных вставок на арабском языке является типичным для баита.

Мистерия – театрализованное, светомузыкальное действо на фоне стен Казанского Кремля, в присутствии этнической аудитории, понимающей язык и смысл действия.

Поэма – одновременно поэтическое и музыкальное понятие. В поэтическом плане содержание жанра было конкретизировано определением «кыйсса». Интересен оригинальный состав используемых инструментов: альт, колокольчики, рубаб (саз) и саксофон. Альт – один из любимых тембров композитора, и часто символически связан с образами любви и страдания, звучит как «втора» голосу автора (например, в 8-й части «Смерть мужа»).

Автор является в этом произведении и главным исполнителем молитв, пения, декламации, «плача», игры на рубабе. Традиционное для музыкантов «восточного типа» сочетание автора и исполнителя в одном лице является типологическим признаком устно-профессиональной культуры. Баит «Сююмбика» представлен в нотной записи лишь знаками «напоминания» и общим планом. Он зафиксирован лишь в аудиозаписи концертного исполнения.

Все части сочинения, кроме 6-й и 14-й, написаны на народный текст. Народный материал текста, собранный Масгудой Шамсутдиновой в многочисленных фольклорных экспедициях, по ее собственному

признанию, «трансформируется внутри композитора, компилируется».³⁸ Цитаты из Корана исполняются также в народной манере, которую автор называет «стихопение». Сюжетная линия охватывает всю жизнь царицы Сююмбике. Чередование частей – «этапов биографии» царицы автор выстраивает по народному принципу нанизывания (тезмэ) – без остановок, части перетекают одна в другую.

1 часть. Вступление состоит из краткой хронологии событий из жизни Сююмбике: 1551 год 11 августа – ссылка в Москву; 1552 год 2 октября – падение Казани; 1557 год – смерть царицы в городе Касимов (автор декламирует на татарском языке).

Во *2-й части* звучит молитва – сура «Фатиха» из Корана (пение на арабском языке).

3-я часть – Обращение – начало собственно баита («башландым»).

4-я часть – Детство Сююмбике (пение и игра на рубабе).

В *5-й части*, повествуется о свадьбе Сююмбике (пение и колокольчики).

6-я часть – «Любовь», используется текст суфийского поэта Г.Кандалый (пение и тема рубаба из 4-ой части).

7-я часть – Смерть мужа (пение).

8-я часть – Песня смерти (пение и «вторящее» сопровождение альта).

В *9-й части* – возникают символы памяти: «Поставила я камень на могилу мужа – это мой минарет». Солирующая тема у саксофона в «восточном стиле» – мелизматическая, с прихотливой ритмикой, манера исполнения на этом инструменте не классическая и не джазовая, саксофон звучит как таинственный «азиатский» духовой инструмент.

10-я часть – Эхо памяти (сольное пение автора – об отъезде Сююмбике в Москву).

11-я часть – Предательство (декламация).

³⁸ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (ноябрь 2000г., Казань).

12-я часть – Прострация.

13-я часть – Молитва на арабском языке – «Сабэхан» (тема таравиха).

14-я часть – Прощание (декламация на слова З. Маликова).

15-я часть – Баит, в котором используются народный и авторский тексты – «Калды ич Казаның таулары» («Остались вдали Казанские горы»).

16-я часть – Плач (также как и в 8-ой части пение сопровождается альтовым тембром, который «вторит» каждой вокальной фразе. «Плач» исполняется в высоком регистре, временами переходит в стоны).

17-я часть – Крещение с сыном («Заставили горевать», «сына отняли из рук» – стон, крик, плач).

18-я часть – Прощание («Газиз халкым, кайда минем хан дөүлөтөм?») – «Дорогой мой народ, где моя ханская страна?»).

19-я часть – К матери (шумовое сопровождение (звук ветра), сопровождающее экспрессивную мелодекламацию: «Мамочка! Если бы я знала, где моя Родина? Мамочка! Если бы была я вместе с родственниками!... Молодые жизни обрываются вдали от Родины. Аллах дай силы!»).

20-я часть – Молитва на текст суры Корана «ал-Гимран» (Звучит тема на рубабе из 4-й и 7-й частей, как лейтмотив царицы). Эта простая, «баитная» по стилю тема обрамляет все сочинение, придавая сквозному, импровизационному музицированию определенную стройность и завершенность.

Использование рубаба (саза) символически подчеркивает образ эпического исполнителя. Баиты, также как былины у славянских народов, дастаны у азиатских, часто сказывались в сопровождении одного из струнно-щипковых инструментов (саз, думбра).

Кантата «И, Адәм балалары» («Дети Адама») (1993).

В конце XX века Слово Корана постепенно начинает возвращаться и в быт, и в искусство. Премьера кантаты «Дети Адама» состоялась в октябре 1993 года на Международном фестивале «Европа-Азия» в городах Казань и Набережные Челны. Это произведение было исполнено в Швеции, Германии, Финляндии. Об одном из концертов в личном архиве композитора имеется следующая запись: «шведская Хоровая Ассоциация пригласила на Международный фестиваль хоровой музыки камерный хор Алевтины Булдаковой для исполнения хоровой музыки Масгуды Шамсутдиновой с 6 по 8 октября 1995 года. Шведское радио планирует запись музыки и бесед-лекций с М. Шамсутдиновой. Королевская Академия Музыки Швеции запланировала встречи М.Шамсутдиновой с музыкантами и композиторами Швеции.» Запланированные мероприятия были проведены, о чем свидетельствуют статьи в местных журналах, например: отзыв композитора Folke Rabe «To whom it may concern» (журнал Musik januari, Стокгольм, №13, май 1997 года) и другие.

На титульном листе рукописи кантаты «Дети Адама» обозначено: «Легенда об Аврааме и его сыне для камерного хора, альты, флейты и большого барабана на тексты из Корана и Торы». Сочинение исполняется на татарском и арабском языках. Жанровое обозначение произведения – кантата – не соответствует академическим европейским канонам: ни по составу исполнителей, ни по форме. Сочинение представляет собой оригинальный образец трактовки вокально-инструментальной формы, в которой жанровые черты кантаты преломляются через призму традиционного исламского музицирования.

Традиционные (фольклорные, исламские) корни сочинения определяют специфику его строения и музыкальной стилистики. «Легенда» пронизана символами Ислама и Христианства. Общей идеей сочинения, по замыслу автора, являются следующие постулаты: Бог един, все мы дети

Адама и независимо от вероисповеданий необходимо испытывать «радость души от веры».³⁹

В основе произведения – история Авраама-Ибрахима. Эта личность, известная по Библии и Корану, соответствует идее «мирового человека», потомка Адама и Евы, проповедника единого Бога. В кораническом тексте именно Адам называется первым строителем ал-Каабы в Мекке, где он поселился с Евой после 100 лет скитаний по земле.

Таким образом, Ибрахим не просто «сын» Адама, но равный ему пророк, восстановивший ал-Каабу. Вот что сказал Авраам: «Этот камень я устанавливаю здесь в память о посвящении, в память о Боге, понимаемом как единый Бог, чтобы этот камень остался навсегда как храм» (*Инайят Хан, с.24*).

Последователь суфизма, индийский композитор рубежа 19-20 веков Хазрат Инайят Хан считает, что *посвящение*, полученное Авраамом в Египте, является отправной точкой суфийского обряда.

Очень много описаний деяний Ибрахима дается в Коране, Мухаммад называет его «пророком, ханифом, мусульманином, праотцом истинной веры в единого Бога». «Образ Ибрахима послужил для того, чтобы придать ниспровергающему учению Мухаммада респектабельность древней, но забытой веры. Он же служил для объяснения родства ислама с иудаизмом и христианством. Особое возвеличивание Ибрахима помогло и отделению ислама от этих двух родственных религий» (*Пиотровский, 1991, с.88*). Главный герой воспринимается как символ человека, принадлежащего всему миру и объединяющего весь мир под сенью единого Бога.

Легенда о жертвоприношении, которое был готов безропотно совершить Ибрахим в отношении собственного сына Исмаиля, лежит в основе произведения, и дает пример безграничной веры. Счастливый исход этого события дал начало одному из наиболее священных праздников

³⁹ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (ноябрь 2000г., Казань).

мусульман – Корбан байраму. Этот день приходит в конце священного хаджа, в течение которого верующие молятся, совершают обряды, очищая тело и душу от всего греховного. Жертвоприношение в виде барана, заколотого во время Корбан байрама, символизирует одновременно преданную веру и благодарность за то, что Бог в последний момент останавливает руку Ибрахима, занесенную над сыном и обращает его взгляд на пасущегося вблизи барана (разрешая заменить жертву).

С музыкальной точки зрения это произведение можно рассматривать как соединяющее в себе традиции татарского фольклора, профессиональные композиторские приемы и возрождающее исламские музыкально-культурные традиции (см.: Юнусова, с.12). В контексте данного сочинения музыкально-культурная традиция неразрывно связана с одним из ответвлений ислама – суфизмом.

В ортодоксальном исламе «звуковое искусство» (Handasah al sawt) (см. об этом: Сайфуллина, с.85) не имеет «статуса» музыки, а наивысшим его проявлением считается кораническая речитация. В суфизме же музыкальное искусство и термин «музыка» занимают почетное место в практической деятельности дервишей.

Суфизм широко использует в своей культовой практике «экстатическую» музыку. Она непосредственно входит в суфийские радения – зикр. «Музыкальные звуки, по суфизму, для познания бога дают несравненные возможности, ибо музыка оказывает сильное воздействие, выражая подвижность и мощь внутреннего состояния человека, отличаясь своей “душепроницаемостью”» (Курбанмамадов, с.53).

Основной причиной обращения к философии и эстетике суфизма стала их общая с музыкой символическая сущность в отражении глобальных, общечеловеческих идей. Об особом значении скрытых, символических форм пишут все без исключения исследователи суфизма. Одно из объяснений этому содержится в обрядовой традиции суфиев, по

которой непосвященным нельзя присутствовать на обряде слушания (сама`). «Символизм соотносится прямо и непосредственно с духовным миром суфиев, строем их мысли. Символ оказывал существенное влияние не только на идейно-содержательную сторону произведения суфиев, но и на самую его художественную ткань, структуру. Символ оказывался определяющим принципом в их творчестве, он органически вытекал из философско-религиозных исканий суфиев и их сложного и противоречивого духовного мира» (там же, с.82).

Из всего сказанного выше о суфизме можно найти необходимые обоснования того, что одним из аспектов толкования музыки М.Шамсутдиновой становится выявление исламских символов через параллели с суфийской эстетикой. Раскрытие этих зашифрованных музыкальными средствами символов поможет понять «Дети Адама» как национальное по духу, мусульманское по выражению и общечеловеческое по содержанию сочинение.

Следует выделить два основных момента предстоящей интерпретации текста и музыки – объективный и субъективный. Суфийские теоретики придавали особое значение именно личному восприятию, о чем читаем у ал-Газали: «Слушающий не должен основываться на том, что хотел выразить в своих словах поэт. Ведь все слова имеют несколько значений, и каждый понимающий имеет свою долю участия в определении смысла». (Газали, 1993, с.98). Далее он приводит 3 примера толкования одного бейта (двустихие в арабской поэзии), и мы видим 3 типа интерпретации – личную, общественную и религиозно-божественную. Заключение ал-Газали: «Нет такого бейта, чтобы его нельзя было понять в различных смыслах, что зависит от степени обилия знаний и чистоты сердца слушающего» (там же, с.103).

Припоминая авторскую ремарку в заглавии партитуры можно привести следующую символическую параллель с обрядом сама` : «Пение

солистов (музамзим) и подпевающих (муншид) сопровождают некоторые музыкальные инструменты: най – флейта, танбур, ребаб – щипковые хордофоны, сантур – цимбалы, специальный котлообразный барабан – баз» (Юнусова, с.97). В сочинении М. Шамсутдиновой – альт, флейта, большой барабан и камерный вокальный ансамбль. В общей структуре произведения переплетаются сольные, хоровые, инструментальные эпизоды, импровизационный эпизод на арабском языке – кораническая речитация. Все эти разделы присутствуют и в сама`.

Пройдем последовательно по всем разделам, выявляя по пути скрытые для непосвященного «европейского уха» мусульманские символы (слуховые настройки, интонационные ассоциации – немаловажный аспект восприятия, так как наше музыкальное образование «настроено» на западно-европейский лад).

Сочинение открывает формула азана – такбир: “Аллаху акбар!” (“Аллах велик!”), ее сольно поет автор (*Moderato maestoso*), напоминая призывное пение муэдзина с минарета мечети (смена каждого раздела обозначена автором в виде темповых указаний), а в суфийском контексте – голос шейха, открывающего зикр. «Этой формуле, имеющей магическое значение, отведено почетное место в ритуалах заклания скота» (Юнусова, с.31), что непосредственно перекликается с сюжетом легенды. Первая формула непосредственно переходит во вторую – шахада – “Ля иллаху-илля-ллаху” (“Нет Бога, кроме Аллаха”). Обе формулы являются константным символом веры. Далее следует два повтора такбира и шахады остальными мужскими голосами – сначала поют альты и баритоны, потом тенора и басы, постепенно усиливая динамику, яркость и подвижность (*rosso animato*) возгласов. Каждое из трех призывов азана дано в транспозиции на малую терцию вверх, что способствует усилению эмоционального тона. В ладовом отношении – это ангемитонная пентатоника (2-3-2-2): d-e-g-a-h, f-g-b-c-d, as-b-des-es-f.

В ритмическом отношении вступление кантаты представляет собой образец свободного следования законам произношения арабского текста, поэтому тактовые деления выписаны пунктиром, достаточно условно, для удобства работы исполнителей (см.: Пример № 1). «Азан-вступление» завершается ударами большого барабана.

Пример №1

Вступление (такбир и шахада)

М. Шамсутдинова

Moderato maestoso

Камерный хор

pp Ал-ла - hu эк-бэр, Ал-ла - hu эк-бэр. Лә ил-лә-һы ил - лә - лә - hu

Al - la - hu ek - ber, Al - la - hu ek - ber. La il - la - hu il - la - la - hu

7

Ал - ла - hu эк - бэр, Ал - ла - hu эк - бэр үө-лил-лә һил хәм - де.

Al - la - hu ek - ber, Al - la - hu ek - ber we - lil - le hil hem - de.

Первая часть по драматургической функции непосредственно подготавливает легенду об Ибрахиме и его сыне, а в зикре – это групповое радение с хоровым и сольным пением, игрой на инструментах и молитвой.

Деление на части условно, так как структура кантаты имеет сквозное развитие. Эпизоды и разделы следуют без перерыва один за другим, «нанизываясь» как звенья цепочки, и это характерный для стиля Шамсутдиновой принцип «тезмә». Границами разделов служат темповые обозначения и ремарки. Общая трехчастная форма условно выстраивается на уровне «содержания»:

Вступление – «Азан».

1 часть. «Радение».

2 часть. «Ибрахим».

3 часть. Заключение.

В качестве рефрена 1 части выступает фраза: “Ля илляху-илля-ллаху айтик эле бергэлэп” (“Скажем вместе – нет Бога, кроме Аллаха”). В суфийском понимании – это провозглашение символа веры всеми членами братства.

Так на протяжении всей “кантаты” сочетаются элементы сама` и европейских хоровых жанров и стилей изложения, например: «органум» в первой части, хоровые эпизоды полифонического и хорального складов. Все разделы соединяются инструментальными наигрышами.

Первый раздел 1-й части – это солирующая тема струнного альтя на 5/8 в сочетании с отдельными ударами большого барабана. Интонации альтевой мелодии непосредственно подготавливают вступление сопрано. Ладовая основа темы представлена лидийским пентахордом c-d-e-fis-g. Многие темы кантаты имеют яркие тритоновые интонации. Сопрано запекает рефрен в квартетный «унисон» со струнным альтем: «Скажем вместе – нет Бога, кроме Аллаха». Образуется подобие средневекового европейского органума (см.: *Пример № 2*). Большой барабан постоянно сопровождает поющие голоса этого раздела.

Пример №2

Шахада (в стиле органума)

Piu mosso  =120

М. Шамсутдинова

Сопрано и альты



La il - la - hu il - la - la - na ei - tik a - le be-re-ge- lep

5

si - rat - at - lu ku-per-ler - den kich-sek i - de ber - ge - lep.

Рефрен приобретает более динамичное звучание со сменой тактового размера $c5/8$ на $4/8$ (раздел *piu mosso*), а лад меняется на «с»-дорийский (c-d-es-f-g-a-b). В тексте остается только формула шахады («нет Бога, кроме Аллаха»), повторенная унисоном женских голосов хора 4 раза. Вновь звучание приобретает эффект органума, потому что струнный альт постоянно «вторит» параллельными чистыми квинтами, а в 3-ем и 4-ом повторе шахады и женские голоса выстраиваются в квинтовом сочетании.

Первое вступление флейты – это небольшая тема в f-moll с IV повышенной ступенью (вновь тритон). Подчеркнуто малосекундовые нисходящие «вздохи» флейты – верхний слой этого раздела. Многослойность звучания возникает благодаря расслоению музыкальной ткани на 3 самостоятельные линии: флейта, оstinатный пунктирный ритм тонических квинт у струнного альта и протянутые параллельные тонические кварты и квинты женских голосов с одним словом «Аллах». В последнем повторе слова «Аллах» между всех трех пластов образуется кластерное созвучие «cdefg».

Следующий раздел (*piu mosso*, $1/8=120$) – тема рефрена в первоначальном 5-тидольном ритме («Скажем вместе...») вновь звучит параллельными квартами, образуя битональный хор – d-moll/g-moll. Лежащий ниже d-moll приобретает фригийский оттенок. В тексте появляется новая символическая фраза: «сират атлы күперләрдән кичсәк иде бергәләп» («если бы вместе нам пересечь небесный мост»). Впервые в кантате появляется знаменитый в исламе осевой символ – «мост над адом, тоньше волоса, острее меча». Желание пересечь его вместе говорит о единстве братской общины дервишей.

Инструментальный раздел *Allegro* представляет «дуэт флейты и альта». Два любимых тембра автора в лирическом дуэте символизируют любовь к Богу (флейта) и земные страдания (альт) (о символическом значении тембров сказано выше). «Тональный конфликт» f-moll/es-moll,

подчеркнутый перечением звуков «g-ges» предвосхищает моменты внутренней душевной борьбы Ибрахима перед сценой жертвоприношения. Постепенно «земной» альт «подчиняется» тональности «божественной» флейты f-moll, становясь аккомпанементом.

Поочередное плетение мотивов неожиданно переходит в 1-ый маленький (8 тактов) суфийский «танец» (см.: *Пример №3*): мелизматическая, вьющаяся, кружащаяся мелодия флейты на фоне синкопированных параллельных кварт альта. Зримая картина вращений дервишей прерывается ударами большого барабана.

Пример №3

Суфийский танец

М. Шамсутдинова

Музыкальный пример №3: Суфийский танец. Музыкальный фрагмент для флейты и альты. Темп: Allegro, метр: 2/4, тональность: F-мажор. Флейта, альт. Динамика: mf Cantabile. Темп-марка: 132. Музыкальный фрагмент состоит из двух систем нот, первая система начинается с 1-го такта, вторая система начинается с 5-го такта.

Завершением 1-ой части является раздел *Preghiera, Patetico, con rigoroso*.

Весь хор четыре раза возглашает шахаду под оstinatный пунктирный ритм большого барабана. Унисонная мелодическая модуляция хора приводит из тональности as-moll в тональность начала 1-ой части – c-moll.

Вторая часть является центральной в произведении. Она открывается коранической речитацией (в исполнении автора), восхваляющей Аллаха (“Субхан алла”) и завершаемая возгласами хора – “Амин”. Средний раздел

части посвящен Ибрахиму: хор на текст 6-й суры Корана и очень эмоциональный эпизод жертвоприношения.

Хоровой раздел по 6-й суре «Скот» (76-79-й аяты) “дает трогательный рассказ о том, как Ибрахим разочаровался в идолах и стал искать себе иных богов, как он отверг поклонение звездам, луне и солнцу и уверовал в их творца – Аллаха” (Пиотровский, 1991, с.84).

Вот это место в Коране:

“И когда покрыла его ночь, он увидел звезду и сказал: ”Это – Господь мой!” Когда же она закатилась, он сказал: “Не люблю я закатывающихся”.

Когда он увидел месяц восходящим, он сказал: “Это – Господь мой!” Когда же тот зашел, он сказал: “Если господь мой меня не выведет на прямой путь, я буду из людей заблудившихся”.

Когда же он увидел солнце восходящим, то сказал: “Это – Господь мой, он – большой!” Когда же оно зашло, он сказал: ”О, народ мой! Я непричастен к тому, что вы придаете Ему в сотоварищи.

Я обратил лицо свое к тому, кто сотворил небеса и землю, поклоняясь Ему чисто, и я – не из многобожников.”⁴⁰

Фактура этого раздела развивается причудливыми имитациями от солирующего запева сопрано («Карангы булгач Ибрахим йолдызларны күрде») через дуэт и трио к хору. Сопровождение в виде ниспадающих, октавных “вздохов» флейты (своеобразный лейтмотив кантаты) особенно подчеркивает таинственный характер музыки.

Использование «чистой» пентатоники (a-h-cis-e-fis) в этом эпизоде, как и в других «пентатонических» разделах не случайно: она выступает символом татарского этноса, указывает на предпочтения автора в создании портрета главного героя – Ибрахима. В данной ладовой интерпретации он становится ближе именно татарскому народу.

⁴⁰ Коран. – Ростов-на-Дону, 2001. – С.111-112.

В момент вступления 3-его сопрано «Кояш тугач» («Солнце взошло») появляется новая тема (e-fis-a-h-cis), на которой построена 3-ехголосная каноническая имитация. Яркой кульминацией сцены выбора Ибрахимом божества является tutti всех голосов вокального ансамбля a capella в момент выбора Аллаха. Хор разделен на две группы: сопрано и альты оstinатно скандируют «Ибрахим!», а тенора и басы ведут самостоятельную унисонную тему: «Жир вә күкләрне тәзүче Аллахуга» («Земли и неба создателю – Аллаху»). Интересно, что эта тема уже вновь не в пентатонике, а в тритоновой попевке (a-h-c-dis-e), такое чередование ладовых средств – стилистический прием создания определенных национальных колоритов в кантате. Лейтмотив флейты завершает сцену выбора Бога и одновременно связывает со следующим разделом – *Andante sostenuto*

Эффектное появления формулы азана – такбир “Аллаху акбар!”, в самом центре произведения – символ веры звучит здесь необыкновенно убедительно и мощно. Запеваает бас-соло, к имитационному плетению голосов с единственной фразой такбира присоединяется новая тема альтов, распевających одно слово («Аллаху») в h-moll. Наконец вступает и третья тема у сопрано (шахада), одновременное звучание такбира, шахады и имени Бога создает великолепный гетерофонный хор в «чистой» пентатонике (h-d-e-fis-a). В заключении все голоса хора сливаются в унисон на теме альтов «Аллаху». Все внезапно обрывается резким динамическим спадом.

Подобный стилистический прием перехода от раздела к разделу выдержан М.Шамсутдиновой на протяжении почти всей кантаты – это «замирание» на тонике предыдущей тональности, которая является мелодической модуляцией в последующую тональность. Последняя нота хора «h» подготавливает тональность потрясающего и захватывающего слушателей «эпизода жертвоприношения» (d-e-g-a-h).

Музыка и речитация не скованы метром, и возникающая исполнительская импровизационность позволяет ярко передать трагизм и возвышенность момента. Три действующих лица в этом разделе: Ибрахим, Исмаиль, Иблис. Возгласы: «Әти! Улым! Исмәгыйль! Менә утын, менә ут – кайда син Корбанга чалыначак жан?» (Отец! Сынок! Исмаиль! Вот дрова, вот огонь – где ты, душа приготовленная в жертву?»)

И насколько язвительно звучат фразы дьявола – Иблиса: «Атан сине суярга алып бара ич» («Отец ведь ведет тебя убить»). Три раза повторяются возгласы: «Отец! Сынок!», чередуясь с репликами Иблиса, что нагнетает напряжение эмоций до предела сопереживания. Последняя фраза Ибрахима сыну: «И, бәгырь жимешем, мин сине Раббыма багышладым» («Мой милый сын, я тебя предназначил в жертву Богу») переходит в плач солирующего сопрано, сопровождавшего одиноким пением всю сцену, символизируя голос матери Исмаиля (по Ветхому Завету ее имя Агарь). На фоне женского плача вновь звучит кораническая речитация автора о душе находящейся во власти Аллаха.

Внезапно врывается тремоло большого барабана, символика этого звука в суфизме совершенно определенно совпадает с данной ситуацией. “Звук огня очень высок, его форма скрученная, а цвет – красный. Его можно слышать при ударе грома...все эти звуки имеют тенденцию производить страх” (*Инайат Хан, с.199*). На фоне квинтовых флажолетов альты в высоком регистре хор поет “ответ Аллаха Ибрахиму”, оканчивающийся словами: «Жир комыдай, күктәге йолдызы саныдай чиксезе кылырмын нәседеңне» («Как бесчисленны песчинки на земле и звезды на небе, продолжу твой род»). Это место в Коране звучит так: (37-я сура «Стоящие в ряд», аяты 99-110):⁴¹ «И Мы обрадовали его кротким юношей. А когда он дошел до труда вместе с ним, он сказал: “Сынок мой, вижу я во сне, что закалываю тебя в жертву, и посмотри, что ты думаешь”».

⁴¹ Коран. – С.383-384.

Он сказал: “Отец мой, делай, что тебе приказано; ты найдешь меня, если пожелает Аллах, терпеливым”. И когда они оба предались Аллаху, и тот поверг его на лоб, и воззвали Мы к нему: “О Ибрахим! Ты оправдал видение”. Так Мы вознаграждаем добродетельных! Поистине, это – явное испытание. И искупили Мы его великою жертвой. И оставили Мы над ним в последних: “Мир Ибрахиму!” Так вознаграждаем Мы добродетельных! Ведь он был из рабов наших верующих». Так заканчивается центральная часть произведения, включившая в себя несколько эпизодов: молитва, рассказ об отречении от идолов Ибрахима, такбир «Аллаху акбар», жертвоприношение, плач и молитва, «ответ Аллаха Ибрахиму».

Третья часть состоит из двух разделов инструментального и хорового. Первый – это необыкновенной красоты «древний танец» – так воспринимается неравномерная метрика ударов большого барабана и вьющаяся мелодия альты. Ощущение архаики и таинственности соответствует символике «танца» – это суфийский Ракс, смысл которого очень точно передает ответ Абул Хасана Харакани на вопрос «что такое танец?»: «Танец – дело того, кто ударяет ногой по земле и видит до преисподней, взмахивает по воздуху руками и видит до небесного престола» (*Курбанмамадов, с.69*).

Роль Ракса в суфийском обряде настолько велика, потому что в его движениях содержатся графические символы «духовной общности братства» – круг, зигзаг, спираль. Эти же знаки одновременно символизируют одну из пяти стихий: воду – спираль (змееобразную), воздух – зигзаг (*см. об этом: Инайат Хан, с.199*).

Заключительный раздел – хор «бэйрэм бүген» («праздник сегодня»), прославляет долгожданный «Курбан байрам» (символ божественного покровительства – «ангельские крылья Джабраила, оберегающие землю», *см. пример №4*).

Пример №4

Заключительный хор

М. Шамсутдинова

$\text{♩} = 152$
Con spirito

Хор

f Бэй-рэм бү-ген, бэй-рэм ө-чен тул-ган жи-хан ямь-дер бү-ген

5

Жә-бра-ил шәф-кәткә-на-тын дөнь-я-га жәй-гән бү-ген.

Интересна и многозначна символика последнего сонорного аккорда хора (f-g-as-b-c-des-es-f g «перетекает» чистой квинтой в аккорд f-g-a-b-c-des-e-f): это и свет мира – с его сиянием и переливами гармонии, как смешение божественных красок; и слияние голосов народов всего мира, как символ объединения «детей Адама» под сенью единого Бога, которого проповедовал Ибрахим-Авраам всем людям (см.: *Пример №5*).

Пример №5

Заклучение

М. Шамсутдинова

Хор

sf *sf*

ppp *pppp*

A... A...

Три части легенды (вступление, основной сюжет и заключение) на уровне музыкального текста организованы более сложно. Продолжая линию исламских культурных традиций, относительно структуры можно сказать, что она отражает третью эстетическую характеристику исламского

искусства, а именно уровень формообразования *handasah al sawt* (см. об этом: Сайфуллина, сс.91-92): «Это принцип, организующий последовательность “комбинаций” моделей звукового искусства. Логика проявления этого принципа охватывает все уровни – “от мотивов [...] к формированию единой импровизации [...] к формированию сюитного типа произведений”». Черты этого принципа четко прослеживаются в сочинении: последовательное чередование разделов, сцепленное инструментальными наигрышами, объединяющая роль формул азана и коранической речитации (нотная запись ее запрещена, поэтому в партитуре выписаны только слова).

И для того, чтобы это сочинение звучало истинно по-суфийски необходимо соблюсти три правила, о которых пишет ал-Газали: единство времени, места и друзей (см. об этом: Газали, 1993). В нашем контексте это понимается так:

1) место исполнения – подходящее для восприятия религиозного, таинственного действия;

2) выбор друзей – подготовленный слушатель (знание исламской культуры, арабского и татарского языков);

3) следует отметить стиль исполнения – здесь он академический, манера интонирования «нетрадиционная». При условии соблюдения данных правил, исполнение этого произведения будет новой формой возрождения национальной духовной культуры.

Другое важное качество, отмечаемое в литературе по исламской культуре – неразрывная взаимосвязь религиозного и светского в обрядах суфиев – кораническая речитация в сочетании с хоровым и сольным пением, инструментальной музыкой. Такое сочетание не могло не отразиться и на интонационном строе «кантаты»: первое субъективное впечатление – это смешение разнонациональных интонаций – татарских, арабских, иудейских, что отвечает идее сочинения. Выделяются квартовые

и тритоновые мотивы, являющиеся изначальными для многих народов. В ладовом отношении имеется интересный синтез ангемитонной пентатоники, диатонических ладов и гемитонных структур в объеме квинты, сексты, октавы. Анализ интонаций, мотивов, ладовых образований должен стать темой отдельного исследования, потому что потребуются новые подходы и методы для музыки, включающей в свой стиль синтез коранической речитации, фольклорные интонации и инструментальное музицирование.

Интерпретируя данное сочинение, как содержащее и отражающее исламские традиционные символы, находим их на следующих уровнях:

- 1) формы – обряд сама` ,
- 2) жанра – кораническая речитация,
- 3) языка – арабский,
- 4) сюжета – легенда из Корана,
- 5) тембра – инструменты аналогичные используемым в сама` (звук каждого из них является символическим и раскрывает определенный смысл).

Таким образом, «Дети Адама» – произведение, возрождающее почти прерванную нить традиционных религиозных жанров и являющееся ярким примером воплощения исламских символов в современной татарской музыке.

«Ночь предопределения»

Премьера оратории для камерного хора и ансамбля состоялась 15 апреля 2000 года в рамках Международного фестиваля «Европа-Азия».

«Ночь предопределения» (*«Кадер кич»*) – исключительно важное событие в истории ислама. «Ночь могущества» (один из вариантов названия) – это священная ночь первых откровений Аллаха, посланных пророку Мухаммаду через ангела Джабраила. Арабы называют ее «ал-

кадер», «ночь божественного веления»; «в эту ночь, согласно Корану, ангелы нисходят на землю, и Гавриил возвещает веления Бога; мир царит на земле и святой покой водворяется во всей природе до наступления утра» (Ирвинг, с.45). Этому событию посвящена 96-я сура Корана «Сгусток»:

1. *«Читай! Во имя Господа твоего, который сотворил –*
2. *сотворил человека из сгустка.*
3. *Читай! И Господь твой щедрейший,*
4. *который научил каламом,*
5. *научил человека тому, чего он не знал».*⁴²

Мухаммаду необходимо было читать шелковый свиток с неизвестными письменами. Здесь вновь предстает символ «сокровенной скрижали» (el-lawhul-mahfuz), «вневременного» первообраза любых священных писаний, «копиями» которого на земле являются Библия, Коран.

В 97-й суре описывается знаменательное событие, дающее начало Корану, источник новой мировой религии:⁴³

1. *«Поистине, Мы ниспослали его в ночь могущества!*
2. *А что даст тебе знать, что такое ночь могущества?*
3. *Ночь могущества лучше тысячи месяцев.*
4. *Нисходят ангелы и дух в нее с дозволения Господа их для всяких повелений.*
5. *Она – мир до восхода зари!»*

Таким образом, данное произведение М. Шамсутдиновой посвящено главному символу ислама – ночи рождения одной из земных религий.

С приходом Корана, с появлением пророческой фигуры Мухаммада, мир окончательно разделился на два лагеря – монотеисты и язычники. Не случайно название исторической эпохи в Аравии до этого времени

⁴² Коран. – С.531.

⁴³ Там же. – С.532.

переводится как «неведение» – ал-Джахилийя (см.: *Ислам, с.63*). Неведение того, что Аллах един, и у него нет «божеств-сотоварищей».

«Кадер кич» наступает 26 числа священного месяца рамадан (в некоторых источниках указано – 24). В этом месяце все мусульмане должны поститься, очищать тело и душу от всего греховного, чтобы подготовиться к священной ночи, когда прощаются грехи всем истинно покаявшимся. Далее следует праздник окончания поста «Ид-ал-Фитр» («рамазан-бэйрэм»).

Произведение имеет 5-тичастную структуру:

- 1 часть «Таравих 1»;
- 2 часть «Таравих 2»;
- 3 часть «Тээссер» на стихи Г.Тукая;
- 4 часть «Кадер кич» на стихи Г.Тукая;
- 5 часть «Альвидаг».

Отметим тот факт, что многие «исламские» сочинения татарских композиторов написаны в 5-ти или 7-ми частной форме, как отражение символических форм Корана. «Кадер кич» М.Шамсутдиновой и по драматургии, и по форме являет признаки «пирамиды». По утверждению автора, весь цикл устремлен как к вершине к 5-й части – «Прощание» («Альвидаг»). И это соответствует верхней, 5-й точке пирамиды, точке прохождения «оси», точке стихии эфира. Вся форма сочинения реализуется, полностью проходя через все «точки» – части, и последние ноты шахады символически «улетают» сквозь верхнюю точку божественного купола – пирамиды.

Жанровая оригинальность «Кадер кич» состоит в том, что по определению автора – это оратория-балет. Однако данная трактовка указывает только на состав исполнителей (смешанный хор, «балет», оркестр), достаточно камерный по составу, но не на реальную самобытность формы и жанра сочинения. Вновь, как и в других

произведениях М.Шамсутдиновой, здесь представлена синтетическая (по типу «восток-запад») жанровая модель, сочетающая элементы хореографии, декламации, хорового и сольного пения, инструментальной музыки (необычный по составу «народный оркестр»), световых эффектов. Все подчинено драматургическому развитию сюжетной линии произведения, которое охватывает всю священную ночь от заката до рассвета. Развитие происходит по принципу «крещендо». Нарастание эмоционального напряжения «Ночи Могущества» разрешается только в финальной части «Альвидага» («Прощание»). Многие жанровые черты роднят «Кадер кич» с суфийским сама` : формулы зикра, 99 прекрасных имен Аллаха, использование народных напевов «Таравих», «Альвидаг», наличие символических форм ислама.

1 часть – «Таравих 1» по словам композитора (ноябрь 2002) символизирует «идею в чистом виде». Под идеей подразумевается – священная ночь молитв всех верующих в ожидании нисхождения божественного прощения. В драматургии произведения, 1-я часть носит функцию инструментального вступления, настраивающего на атмосферу «священной ночи», чистые, возвышенные эмоции приближения к великому таинству. Поскольку Коран считается прямой речью Бога, обращенной к Мухаммаду, то в данном сочинении тембр флейты символизирует божественное Присутствие. Главная мелодия «Таравиха» поручена двум флейтам. Символически это следует описанию первых откровений, посланных Богом через Джабраиля Мухаммаду, так образуется двухголосие. Вся первая часть построена на этом дуэте (см. *Пример №6*).

Пример №6

1 часть. Таравих

М. Шамсутдинова

2 флейты
tr
КОЛОКОЛЬЧИКИ
виолончели,
контрабасы
5

Таравих (ед. число «тарвиха» – «отдохновение») – ночные молитвы или чтение Корана ночью в месяц рамадан. «Тарвиха может состоять из 20 или 36 рак`атов. После каждых четырех рак`атов выдерживается пауза (тарвиха), отсюда и название самой молитвы» (*Ислам, с.235*).

Молитвы таравиха исполняются на арабском языке, и прославляют Аллаха. Ритмика арабского текста канонизирована и почти одинаковая во всех мелодических вариантах таравиха. М. Шамсутдинова собирала мелодии этой молитвы в разных городах России: Уральск, Оренбург, Тюмень, Москва, Казань, а также в США и Турции. В этом сочинении представлен «собираемый» по интонациям, авторский вариант обработки народных мелодий, без текста. Исполнение без слов, по словам автора, понятно мусульманам всего мира, так как это одна из древнейших молитв, знакомая по напеву всем верующим, своеобразный музыкальный символ. В данном случае ритмоинтонационная формульность арабских текстов молитв является канонической. «Эта мелодия – бесконечная в своем развитии, помогла мне уйти от привычности западно-европейского

развития мелодического материала. Она имеет возможность остановиться и развиваться вновь».⁴⁴

«Бесконечность» мелодии Таравиха достигается вариантным развитием начального «мотива-вращения». Символизм «вращательных», «кружащихся» мотивов известен уже и по суфийским танцам и напевам зикров. Кроме того, текст таравиха начинается с одной из обязательных формул зикра ордена Накшбандийа – тасбиха: «Сөбехан Алла».

Нескончаемые обороты вокруг центра как бы рисуют символическую форму спирали. Этот же напев таравиха с арабским текстом «Сөбехан» присутствует и в «Магди», и в баите «Сююмбика». Эта древняя молитва является стержнем исламских произведений Шамсутдиновой. Арабский текст таравиха на кириллице представлен в газете «Татар иле» №46-47 за декабрь 1996 года:

Сөбехан-нә зил-мөлки вәл мөләкүт!

Сөбханә зил-гыйззәти вәл-газамәти вәл-кодрәти,...

В данном случае, «Таравих» – это строго диатоническая тема в натуральном $b\text{ moll}$. «Мотив вращения» располагается вокруг IV ступени лада, а тоника возникает эпизодически в качестве финалиса, определяя собой концы фраз. Двухголосие, образующееся из чистых кварт и квинт передает возвышенный, неземной колорит совершенных консонансов. Можно отметить стилеобразующую и одновременно символическую роль этих интервалов в гармоническом языке М.Шамсутдиновой, так как именно они связаны с исламскими образами и сочинениями («Дети Адама», симфония «Ибн Фадлан» и др.).

Форма 1 части складывается из непрерывного развития напева «Таравих», и является монотемой, пронизывающей всю часть. Два этапа ее развития в европейской традиции можно выразить следующей схемой:

A+AI+кода

⁴⁴ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (ноябрь 2000г., Казань).

Первое сольное проведение 2-ухголосной темы полностью повторяется с присоединением «аккомпанемента» из тонического органного пункта низких нот баянов и украшающих фраз колокольчиков. Образуется трехслойная фактура:

- горизонтальный фон внизу («земля»);
- заполнение середины блеском колокольчиков («ангелы»);
- парящая сверху флейтовая тема «Таравиха» («небо»).

Подобная слоистая структура музыкальной ткани очень типична для многих сочинений М.Шамсутдиновой, и является осознанным выражением мировосприятия композитора («слоистое ощущение всего мира»⁴⁵). Композитор объясняет это «тенгрианскими» (Тенгре – имя Бога у предков татар) традициями в своем творчестве, 3 слоя символизируют: нижний – земля, низкие человеческие страсти, корни; середина – человек; верх – ангелы и Бог.

Роль ритма очень важна в создании непрерывной текучести главной темы. Квадратность размера 4/4 совершенно не ощущается, благодаря внутри- и междутактовым синкопам, слигованным нотам, которые вуалируют моменты наступления сильной доли. «Избегание» повторности, квадратности – главный принцип развития этой мелодии, передающей бесконечность как атрибут Всевышнего. А функциональная роль напева – «Ось», пронизывающая насквозь своими интонациями все произведение.

Образная интерпретация зависит от развития главных напевов, от контекста их исполнения. Сценическое воплощение 1 части также имеет исламскую символику – цветовую и геометрическую (хореографические фигуры), и позволяет глубже и точнее характеризовать образный мир.

Вся 1-я часть пронизана белым цветом, подчеркивая «неземной» колорит. «Таравих 1» – музыка ангелов, молитва, совершаемая на небесах.

⁴⁵ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (апрель 2003г., Казань).

Присутствуют три исполнителя в длинных белых плащах с капюшоном: двое флейтисток и солистка балета между ними. Две флейты символизируют ангелов, и являются знаком божественной музыки. Балерина остается неподвижной всю первую половину части (А), она в тени, склонив колени. С наступлением второй половины «Таравиха 1» (А1) флейтистки удаляются со сцены. Постепенно входят остальные танцовщицы в таких же белых костюмах-плащах. Они начинают выстраивать различные геометрические фигуры вокруг центрального образа – солистки: круги, кресты. Вращения вокруг центра отражают основные символы Священной Традиции.

Суфийские радения, наполненные таинственными знаками в одежде, танцах, цвете – вся эта эзотерическая символика прочитывается и в «Кадер кич». Например, сочетание белого и черного цветов в костюмах исполнителей отражает «верхний» и «нижний» миры, небесное и дьявольское в жизни каждого человека. Многозначительное «отступление» черного цвета между 3 и 4-ой частями, и борьба одинокого «белого героя» с окружившими его черными силами перед 3-ей частью – это образы добра и зла. Черный цвет символизирует отдаление от Бога, беспомощность человека. Интересно, что цветовая интерпретация полностью совпадает с музыкальной. Различные уровни сочинения (сценография, свет, цвет, музыка, декламация) дополняют и взаимодействуют друг с другом. Признаки суфийских радений традиции ордена Йасавийа, допускающие участие мужчин и женщин в совместном зикре, а также пение на родном языке – все это присутствует в этом музыкально-хореографическом сочинении, близком жанру сама`.

II часть – «Таравих 2»

По замыслу композитора, 2-я часть – это «идея в оркестровом развитии», момент наибольшего приближения «идеи» к земному началу, начало распространения ислама по планете. На сцене появляются мужчины в белых одеяниях. Вместе с женщинами они образуют «белые» круги, большие и малые, вращения общие и индивидуальные (на месте). Символически можно сказать, что «весь мир завращался вокруг Центра». Трехслойность как формообразующая модель сохраняется и во второй части, но к каждому из слоев присоединяется все больше «голосов»-тембров разных инструментов. Необычный состав инструментального ансамбля только подчеркивает символическую «разноликость» народов, приобщенных Мухаммадом к исламу: деревянно-духовые инструменты (флейта, гобой, фагот), струнные инструменты–скрипки и балалайки (!), баяны и тембр камерного по составу хора (без слов).

Развитие мелодического материала «Таравих 2» происходит по «восточному» типу – нет яркой контрастности и повторности европейского типа, но есть многоуровневая вариантность: ладовая, тембровая, регистровая, ритмическая. Общность с жанром макама прослеживается, особенно на ладовом уровне: ««светотени» достигаются за счет смены ладовых устоев, за счет изменения регистровых уровней разрабатываемой мелодической ткани (в чем кроется один из главных драматургических и формообразующих принципов макама)». (Еолян, с.87).

Три регистровых пласта в музыкальной ткани 2-й части имеют каждый свою функцию. Верхний – почти всегда тематический, ведущий главную мелодическую линию (флейты, гобои). Средний – гармония, ритмическое фоновое заполнение, реже подголоски, дублирование темы, либо контрапункт (скрипки, балалайки). Нижний пласт ведет самостоятельные тематические линии и дает функцию баса в гармонии.

В общем движении голосов чаще образуются «дуэты верха и низа», поющих то унисонно, то контрапунктически. В продолжение образной интерпретации – «божественные откровения» во 2-й части «звучат» более широко, мощно. Символически это реализуется обволакиванием, окружением темы Таравиха (она «ось», «центр») множеством других тем, подголосков, тембров (в том числе и тембры человеческого голоса).

Отсюда следует и полифоническое развитие тем этой части, что также характерно как для восточной музыкальной культуры, как и для западной.

Контрапунктическое переплетение напевов, каноническая имитация, увеличенное проведение – все это мастерски тонко, ненавязчиво как естественный «разговор», представлено М. Шамсутдиновой во 2-й части.

Схема взаимодействия тем по слоям (с тактовой нумерацией):

1т. – 14т. – 17т. – 34т. – 47т. – 51т. – 65т. – 72т. – 74т. – 87т. – 102т. – 104т.											
A		A	A	A		A	A2	A2	b2	b	A
	b		A(ув.)	b(ув.)	b		b		b2	b2	
		c		B		c		Ac			
			c								

Трех- и даже четырехслойность полифонического развития голосов-напевов 2-ой части имеет также активные тональные изменения. f-moll вначале сменяется на c-moll в 47 такте, где один из вариантов таравиха проводится в транспозиции. Резким сдвигом в тональность cis-moll подчеркнуто появление в 72-м такте второго варианта таравих – «Таравих 2» (A2) в размере 5/4. Каноническая имитация на втором варианте темы «b» (b2) происходит в тональности fis-moll (87 такт, размер 4/4). Кода, начинающаяся в 104 такте, написана в переменном метре – 9/4, 8/4, 4/4, 5/4, 4/4. В ней сочетаются «педальный» тонический органнй пункт в среднем слое и вариантное развитие интонаций «Таравих 1» в верхнем и нижнем слоях в унисон. Завершается 2-я часть «ангельским» хором женских

голосов без текста открытым звуком. Необычайную красоту ему придает «игра» мажоро-минорной терции *fis-moll/Fis-dur*, и дорийский колорит гармонии.

Приведенная выше схема наглядно доказывает превосходство тем «Таравих 1» и «Таравих 2» в верхнем (божественном) слое музыкальной ткани. Главные напевы (а) буквально «парят» над темами «человека» (b) и «черных сил» (с).

Действие «черных» героев начинает проявляться после второй части, в небольшой инструментальной вставке, основанной на ударных инструментах. На сцену сначала врывается солистка в черных обрывистых одеждах, происходит ее борьба с «белым» солистом, а позже множество «черных» окружает «белого» героя. Символически эта сцена изображает противостояние человека с низменными инстинктами, со злом.

Эта вставка отсутствует в партитуре произведения, и была добавлена при постановке для смыслового дополнения. Именно эпизод окружения «черными» силами одинокого «белого» героя дает понимание 3-ей части.

III часть – «Тээссер» («Впечатление») на стихи Г. Тукая.

В основе 3-й части лежит декламация чтецом стихотворения Г. Тукая «Тээссер», сочиненное им под впечатлением «Молитвы» М.Ю.Лермонтова. Исполнение происходит на фоне низких протянутых нот оркестра, являющихся одновременно поддержкой и эмоциональной окраской стихов. Во время декламации танцоры продолжают занимать то же самое положение, что и перед 3-й частью. Образное значение текста раскрывается в этой позиции: в тяжелую минуту жизни, окруженный темными силами, герой находит защиту в чтении одной из сур Корана.

Гомернең иң читен, жайсыз, уңгайсыз бер минутында,

Әгәр янсам каты хәсрәт вә кайгының мин утында,

Укыйм тиз-тиз күнелдән бер гажайб сүрә Коръәннән,-

Газаплар мәгънәви бер кул илән алынадыр жаннан.

*Оча дилдән бөтен шик-шөбһәләр, һәм мин жылый башлыым:
Яңакларны мөкаддәс күз яшемлә энжели башлыым.
Бөтенләй сафлана күңлем; укыйм иман, булам моэмин;
Килә рәхәт жиңеллекләр: хәлас булам авыр йөкдин.
Ходайа! Син тыйган эшләр тәмам әкъятагъ вә әбтәр, дим;
Иям баш сәждәгә: «Аллаһехак! Аллаһеәкбәр! – дим.*

*В самую трудную, неподходящую, стесненную минуту жизни,
Даже если пылаю в огне скорби и печали,
Читаю бысто-быстро по памяти одну изумительную суру из Корана,-
Страдания одним жестом Повелевающей Руки уходят из души.
Улетают из души все сомнения, и начинаю плакать:
Мои щеки я украшаю святыми слезами.
Полностью очищается душа; верую, становлюсь мусульманином;
Приходит безмятежная легкость: освобождаюсь от тяжелой ноши.
Боже! То, что Ты запретил - бессмысленно и ненужно, говорю;
Склоняю голову в земном поклоне: «Аллах – истина! Allah – велик!»*

(Перевод мой – Л.Б.).

М.Шамсутдинова не использовала только третий бейт (двустипшие) этого стихотворения. По окончании 3-й части «белая» солистка вырывается из круга «черных», «очищается» от тягостных мыслей. Интересный символический прием происходит перед началом 4-ой части – танцоры скидывают черные плащи, и остаются в белых. И в таком белом одеянии все исполнители встают на колени и поднимают руки к небу.

IV часть – «Кадер кич» на стихи Г.Тукая.

Это стихотворение написано под впечатлением 97-й суры Корана, описывающей ночь первых откровений, ниспосланных Мухаммаду.

Впервые за все произведение только в 4-й части появляется пение на татарском языке. Бейты стихотворения Г.Тукая поочередно

декламируются чтецом, поются солистом и хором. Образуется «цепочка» передачи текста, причем «Первый» не поет, а говорит. Одна из возможных образных ассоциаций – это ночной зикр суфиев, в котором шейх читает молитву, а мюриды повторяют хором. Другая символическая аналогия более священна и приближается к смыслу «Ночи предопределения». Чтец передает образ Всевышнего. Солист (тенор) как первый передатчик Текста – это Мухаммад. Хор, повторяющий в последнюю очередь строки – это народ, исповедующий ислам.

«Кадер кич» символизирует момент таинства священной ночи, когда всем искренно молящимся прощаются все грехи. Исполнители продолжают стоять на коленях в молитвенных позах, воздев руки к небу. Отдельно от всех двое – мужчина и женщина, также молятся.

Полный текст стихотворения на татарском языке приводим полностью, так как важно выявить символические аналогии с 97-й сурой Корана:

*Бу кадер кич елда бер кич – барча кичләр изгесе;
Сафланыр таптан бу кич мөэмин күңелләр көзгесе.
Сафланыр ул, пакъләнер, - бик зур ходайның дәүләте;
Һәм төшәр ул көзгеләргә күк капугы шәүләсе.
Шул капугьдан күндерермез тәнрөмезгә без теләк, -
Бер кадер кич тәнре каршында мең айдан изгерәк.
Жон, мамыктай әйләнер жирдә бу кич әрвах вә рух;
Һәм фәрештә сафлары жирдә йөрер меңнәр гөрүх.
Ул мәлаикләр жырлар тол, ятимнәр яшьләрен,
Барча көчсезләр, зәгыйфьләренең аһын, каргашларын.
Күз яшеннән, төрле рәнжештән ясап зур энжеләр,
Ул мәлаик гарше-көрсине бизәр һәм энжеләр.
Таң сызылганча йөрерләр, әйтмичә һичбер кәлям;
Тик диерләр: «Барча мөэмингә, мөселманга сәлям!»*

*Эта ночь могущества, единственная в году – самая священная;
Очистится зеркало душ всех мусульман в этот вечер.
Очистится, обелится, так как велико божье царство;
И отразится в наших зеркалах блеск небесных врат.
Через эти ворота пошлем Богу наши мольбы, -
Одна сокровенная ночь перед богом священнее тысячи месяцев.
Как пушинки над землей будут кружиться души умерших;
И будут ангелы тысячами отрядов ходить по земле.
Эти ангелы соберут слезы вдов и сирот,
Всех бессильных, слабых, их вздохи и проклятья.
Сделав крупный жемчуг из этих слез и разных обид,
Украсят ангелы этим жемчугом божественный трон.
До рассвета будут они ходить, не произнося ни слова;
Только скажут: «Всем верующим, мусульманам – привет!» (Перевод
мой – Л.Б.).*

Сходность мотивов 97-й суры Корана и этого стихотворения Тукая очевидна в следующих мотивах: «ночь священнее тысячи месяцев», «ангельская чистота и мирность», «чудесность».

История этого стихотворения рассказана композитором М.Музафаровым: «Однажды мать Тукая спросила: «Вот и “кадер кич” приближается. Не будет ли у тебя, Габдулла, какого-нибудь стиха для детской песни?» Тукай через несколько дней прислал нам это стихотворение на открытке с цветочками.» (Тукай, 1985а, с.370).

В основе мелодии 1 и 2-го бейтов, исполняемых солистом-тенором, лежит мелодия зикра «Альвидаг», на которую нередко исполнялись стихи Г.Тукая в народе. Тукай был знатоком татарских народных песен, иногда он указывал на какой народный напев следует распевать стихотворение, вероятно, он сам выбрал и мелодию «Альвидага» для своего стихотворения

«Кадер кич». Интересно, что в народном варианте (сообщенном певцом Ш. Ахметжановым) есть заключительные строки, принадлежащие настоящему тексту зикра: «Әлвидагын, әлвидагын. Хуш кәлден, шәһри рәхмәт! Әлфирак!» («Прощай, прощай. До свидания, месяц милосердия! Прощай!»).

При сравнении текста «Альвидаг» из сборника «Мунаджаты» (см.: *Мөнәжәтләр, сс.189-190*) с другим вариантом текста, сообщенного Ахметжановым, выясняется явное сходство. Народная мелодия «Кадер кич» («Альвидаг» Ш. Ахметжанова⁴⁶) естественно и легко соединяется со словами из сборника, доказывая родство напева и текста зикра. Вот первое и последнее четверостишие этих стихов, совершенно точно подходящее к напеву 4-й части «Кадер кич»:

*Әлвидагу, әлвидагу,
Шәһри рәхмәт, әлвидаг!
Лә иләһә илләллаһи,
Лә иләһә илләллаһ! (Мөнәжәтләр, с.190).*

А при сравнении напева «Альвидаг» («Кадер кич») с вариантом того же зикра из сборника Султана Габяши (см.: *Султан Габяши, с.148 и пример №7*) выясняется их стилистическая общность, вплоть до мотивного сходства – это знаковые трихордовые вращения! Кроме того, есть еще один вариант напева «Альвидаг» – это «Туган тел» на стихи Г.Тукая! Образуется 3 мелодических образца этого зикра (см.: *Примеры №7-9*). Таким образом, предоставляется возможность более полно исследовать музыкальную стилистику суфийских напевов в целом.

⁴⁶ Этот вариант “Альвидага” М. Шамсутдинова записала лично.

Пример №7. Напев «Альвидаг» из сборника Габяши.

Пример №8. Напев «Туган тел» на стихи Г. Тукая.

Пример №9. Тема «Кадер кич»

Соло тенора из 4-ой части (тема "Альвидаг")

М. Шамсутдинова

14 такт *С чувством*

В чередовании декламирования и пения строк стихотворения присутствует рондообразная форма. Такое творческое перестраивание стихотворения было и в финале цикла А.Монасыпова «В ритмах Тукая», и в «Мунаджатах» Ш.Шарифуллина. Композиторы интуитивно находят самую символически «круглую» (кораническую, традиционную) форму для построения музыкального текста.

Схема чередования 7-ми бейтов стихотворения Г.Тукая в 4-й части, пожалуй, самый яркий пример формы «цепочки» – тезмә, в которой предыдущий раздел повторяется, «цепляясь» за новый (12-123-345-4567-6777), образуя *ступени* восхождения к *седьмому* уровню. Условно обозначены:

А-чтец,

В-солист,

С-хор.

1+2 – 1 – 2 – 3 – 3 – 4+5 – 4 – 5 – 6+7 – 6+7 – 77777 – 7

А В С А С А В С А С С А

Образуется 9-ти частное «цепное» рондо, в котором рефреном является чтение, а эпизодами – пение солиста и хора. Подобное чередование образно символизирует ночь божественных откровений, потоки восхождения и нисхождения Текста. В качестве основных тональностей 4-ой части выбраны F-dur и f-moll, и только в 4-ом бейте (солист) тема модулирует в As-dur. Главная тональность возвращается в хоровом эпизоде 6 и 7-ого бейтов, здесь происходит смена метроритма с 3/4 и 4/4 на 7/8. Общее движение начинает ускоряться, так как специфика последнего размера, а также остигатные синкопированные ритмоформулы передали хоровому эпизоду особую танцевальность и «восточный» колорит. В хореографическом плане этому соответствуют общий танец всех «белых» героев (черные плащи буквально валяются под ногами исполнителей). Эта сцена более всех похожа на суфийский танец Ракс: вращения дервишей на одном месте и небольшие шаги в стороны.

Следующая часть начинается приемом attасса.

V часть – «Альвидаг» («Прощание»).

Прощание со священным месяцем рамазан, наступление утра и праздник – вот смысл 5-й части произведения. Сцена озаряется розовыми лучами рассвета, смешанный хор торжественно выстраивается на передней линии.

Тексты песнопений этой части написаны на арабском и татарском языках. Формулы зикра представляют такбир, шахада и 99 прекрасных имен Аллаха («Исме Эгзам» – «Великие Имена», «ал-Асма ал-Хусна») (см.: *Сокровищница зикра, с.35*), что соответствует традиции ордена Йасавийа. У мусульман 99 бусинок в четках отождествляется, как «цикл циклов», также с именами, а 100-ое имя не может быть на этой круглой цепи, так как 1 соотносится с «Именем Сущности» (Исмудх-Дхат), может быть найдено только в Раю.

Суфийская стилистика 5-ой части заключается и в форме, и в повторе формул зикра и 99-ти прекрасных имен Аллаха, и в неистовых вращениях танцоров во время заключительной шахады. По поводу танцевальной символики, ее роли в суфийских радениях выше уже было сказано подробно.

Масгуда Шамсутдинова вновь выстраивает «божественную», круглую форму, в котором соответственно следующие разделы:

А – мелодекламация прекрасных имен Аллаха;

В – такбир;

С – шахада;

Д – татарский текст «Рамазан».

Образуется следующая схема взаимодействия этих текстов:

А – В – С – А – Д – А – С – А – С – Д – С

Интересно, что неназванное 100-ое имя звучит в такбире и в шахаде, приводя «вращения» к Центру.

Среди инструментальных тем 5-ой части особенно выделяются тема вступления (флейта, гобой) и соло трубы (после первого исполнения «Рамазана»).

Жанровая оригинальность, возрождение традиционных символических форм ислама, этнические музыкальные корни – все это делает «Ночь предопределения» Масгуды Шамсутдиновой одним из лучших ее произведений.

Симфония № 2 «Ибн Фадлан».

Премьера симфонии состоялась 15 сентября 2001 года в Казани.

Вновь композитор затрагивает важнейшую историческую тему – официальное принятие ислама Волжской Булгарией в 922 году. В основе «программы» симфонии лежит сюжет о путешествии секретаря и фактического руководителя посольства Багдадского халифа аль-муктадира к царю волжских булгар Алмушу, сыну шилки-элтабара (царский титул). Ибн Фадлан написал книгу о своем путешествии, которая частично сохранилась и дошла до наших дней. Красочное описание народов, их обычаев, удивительной природы разных широт – все это, несомненно, помогало М.Шамсутдиновой в создании ярких музыкальных, порою «зримых» образов.

Караван посольства состоял более чем из 5000 людей, 3000 лошадей и верблюдов. Переход из Багдада в Булгарию пролегал через нынешнюю Среднюю Азию (город Бухара), Казахстан, Башкирию. Длительность путешествия – с 21 июня 921 года по 12 мая 922 года – объясняется и дальностью расстояния, и зимней остановкой в Джурджании (Ургенч) почти на 4 месяца.

Миссионерское путешествие было важным политическим событием для булгар – Ибн Фадлан привез ответное письмо от халифа, ставшее

полной поддержкой исламизации данного региона. Так на севере появилось еще одно мощное мусульманское государство, о чем позже узнал весь свет.

Мечети, медресе и другие очаги исламской культуры уже существовали в Волжской Булгарии задолго до приезда посольства. «Импорт» новой религии произошел в эти земли из Средней Азии, вместе с торговыми караванами, путь которых издавна пролегал через эту страну. Царю Алмушу, в первую очередь, было важно заручиться поддержкой могущественного халифа, чтобы освободиться от покровительства Хазарии, проповедовавшей иудаизм.

Таким образом, вслед за «Ночью предопределения», симфония «Ибн Фадлан» вносит в музыкальную культуру Татарстана еще одну страницу истории народа. Масгуда Шамсутдинова ведет своеобразную «музыкальную летопись» исламской культуры татар.

Симфония состоит из 3-ех частей.

I часть, по замыслу автора, отражает картину путешествия Ибн Фадлана, увиденное им и описанное в книге. Музыкальная «программа» никак не зафиксирована в партитуре, поэтому интерпретация всецело предоставлена слушателю, исследователю, исполнителям. Можно лишь предполагать, опознавать «портреты» народов, картины событий, скрывающиеся за той или иной мелодией. 1-я часть не имеет строгой классической формы: напевы, темы чередуются одна за другой, нанизываясь одна на другую – «по мере продвижения каравана». М.Шамсутдинова указывает лишь некоторые «вехи» этого пути, которые объединяет одна известная татарская народная песня – «Су буйлап» («Идель бит ул, тирэн бит ул...»). Напев этой песни словно сопровождает караван в их трудной и опасной дороге. Отдельные мотивы песни разбросаны по всей симфонии, они как маяки появляются в разных голосах оркестра. И только в конце 3-ей части, после прощальной темы Ибн Фадлана, «Су буйлап» звучит почти полностью. Автор так комментирует

этот эпизод: «Послы ушли, вот их караван исчез вдали, а болгары остались, смотря им вслед – на своей земле».⁴⁷

Возвращаясь к первой части, следует проследить хронологический порядок появления тем по цифрам и тактам:

1 такт – синкопированный мотив двух флейт (H-moll) – **a**;

15 такт – тема гобоя (F-moll дорийский, Moderato) – **b**;

32 такт – одна из важных мелодий 1-ой части представлена низкими струнными инструментами, условное название – «тема скачки» (Cis-moll фригийский, Allegro) – **c**;

54 такт, ц.5 – одновременно с «темой скачки» звучит ее производная, контрапунктируя;

62 такт, ц.6 – один из вариантов напева «Су буйлап», изменения касаются ритма и некоторых интонаций (A-dur миксолидийский) – **d**;

ц. 7 – эпизод соло ударных инструментов;

ц. 8 – новый вариант темы **c** (f-moll);

ц. 10 – мотив **a** у валторн (C-dur);

ц. 11 – вариант темы **b**;

ц. 15 – энергичная тема (Allegro, d-moll) у низких струнных – **e**;

ц. 21 – начиная с этого момента общее развитие, разработка подводит к кульминации 1-ой части, изображающей, по словам автора, приближение каравана к Булгарии. Тема солирующей трубы (22бт.) является вариантом темы **b**. «Взвизгивающие» глиссандо валторн (23ц.) призваны изобразить парадный вой зурн духового оркестра встречающих.

256 такт – соло виолончели отдаленно напоминает напев «Су буйлап», образ болгар (f-moll); контрапунктом присоединяются мотивы тем **a** и **b** (262-263тт.);

272 такт – восточный мотив развивается в виде восходящей секвенции у струнных (F-moll дважды гармонический) – **f**;

⁴⁷ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (июль 2004г., Казань).

II часть

305 такт – соло саксофона, личная тема Ибн Фадлана (см.Пример №10);

ц. 29 – тема болгар чередуется с напевом Фадлана

ц. 33 – ритмоформула такбира у трех труб символизирует увиденную путешественниками картину: муэдзин провозглашает азан в мечети;

365 такт – ритм такбира у струнных в унисон, *marcato*;

ц.34-37 – мощное кульминационное нарастание (вновь такбир у меди в 398 такте), приводящее к внезапному срыву в 413 такте;

416 такт – «ударный» эпизод завершает 2-ю часть и служит переходом к 3-й части (*attacca*);

Пример №10

Тема Ибн Фадлана из 2-ой части

М. Шамсутдинова

Andante

саксофон

струнные

mf

legato

3

5

3

5

III часть

426 такт – марш (см.: Пример №11) в размере 5/4 в тональности a-moll, первое проведение у флейт в сопровождении ударных инструментов;

443 такт – второе проведение у струнных в унисон;

ц. 40 – болгарская тема у деревянных духовых контрапунктирует с темой марша у валторн;

ц. 41 – появление напева «Су буйлап» у струнных в g-moll;

494 такт – такбир (см.: Пример №12) у медных инструментов в сочетании с начальным мотивом «Су буйлап»;

503 такт – тема Фадлана у саксофона;

512 такт – марш в тональности h-moll у струнных;

581 такт – вариант темы Фадлана у кларнета;

ц.51 – напев «Су буйлап» у высоких струнных в тональности h-moll

(см.: пример №13).

Пример №11

The musical score for Example No. 11 is written for Flute and Timpani. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff for the Flute and a bass clef staff for the Timpani. The tempo is marked *con moto* and the dynamic is *mf*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score features a series of triplet eighth notes in the flute part, which are supported by a steady eighth-note pattern in the timpani. The flute part includes various articulations such as slurs and accents, and the timpani part includes rests and sustained notes. The score is numbered 3, 6, 9, and 12 at the beginning of each system.

Пример №12

тема такбира из 3-ей части

М. Шамсутдинова

В темпе марша
495 такт

f
Медные духовые

3

ff

Detailed description: This block contains the first three measures of the musical score for Example 12. It is written for brass instruments in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure features a fortissimo (*ff*) dynamic. The third measure ends with a fermata. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

Пример №13

Тема "Су буйлап" из 3-ей части

М. Шамсутдинова

51 588 такт
mf
струнные

3

Detailed description: This block contains the first three measures of the musical score for Example 13. It is written for strings in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure features a triplet of eighth notes. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

4
mf *p* *tr*

Detailed description: This block contains measures 4, 5, and 6 of the musical score for Example 13. Measure 4 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 5 features a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*) ornament. Measure 6 continues the melodic and harmonic development. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

7
альты
mp

5

Detailed description: This block contains measures 7 and 8 of the musical score for Example 13. Measure 7 is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes the instruction 'альты' (altos). Measure 8 features a quintuplet of eighth notes. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

9
p

Detailed description: This block contains measures 9 and 10 of the musical score for Example 13. Measure 9 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 10 concludes the phrase with a fermata. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Достаточно краткое описание тематического развития симфонии указывает на наличие лейттемы, сцепляющей музыкальную конструкцию, придающую ей стержневую прочность. Татарская народная песня «Су буйлап», являясь музыкальным символом болгар в этой симфонии, неотступно сопровождает посольский караван, как бы заменяя слова Ибн Фадлана: «Мы везем письмо халифа к болгарскому царю Алмушу» (см.: *Путешествие Ибн Фадлана*).

Многочисленное появление ритмоформулы такбира «Аллаху акбар!» является знаком ислама, и одновременно намекает на текст книги Фадлана. Первый раз он встречается такбир, когда только прибывает в Булгарию. Он видит здесь мечети, медресе и другие признаки ислама, слышит азан. Второй раз он описывает такбир во время чтения письма халифа. Жители Булгарии буквально поразили его громогласным скандированием молитвенной формулы, что отражено в симфонии тембром медных духовых инструментов.

Музыкальные «портреты» народов и племен, встретившихся на пути посольства – тюрок-огузов, хазар, русов, башкир и других, различаются ладовыми оттенками напевов. Булгарские темы представлены чистой диатоникой или пентатоникой. Восточные образы сочинены в дважды гармоническом или дорийском ладах. Встречаются напевы в фригийском и миксолидийском.

Музыкальная ткань симфонии вновь подтверждает тезис о многослойности восприятия мира композитором. Четкое деление тематических линий по тембровому признаку, их контрапунктическое развитие, полифонические приемы – все это находим и в других сочинениях, что является признаком стилистического единства. Музыкальная вертикаль партитуры складывается не по гомофонно-гармоническому принципу, почти нигде нет взаимоотношений «мелодия+аккомпанемент».

Символика тембра действует повсюду, создавая образные ассоциации. Флейта, по словам Масгуды Исламовны, «не имеет заземленности», поэтому чаще всего ей поручены темы Всевышнего, божественного, священного, духовного. Скрипка и другие струнные инструменты означают для композитора земные чувства, страдания человека (символические аналогии с чашей, ковчегом, перевернутой пирамидой, женской символикой). Медные инструменты призваны отразить архаику, власть, могущество религии (такбир почти всегда у труб или валторн).

Жанры, связанные с фольклором, занимают в творчестве М.Шамсутдиновой основное место. Праздники, обряды, приуроченные не только к исламскому религиозному календарю, но и языческие, древние, например – вызывание дождя. Или «зооморфные» сочинения, посвященные культу какого-либо животного – оленя, гуся, вороны, грача и др. Обожествление животных и образов природы в сочетании с мусульманскими элементами трактуется как явление «бытового» или «народного» ислама.

Исследователь татарских народных обрядов и праздников календарного цикла Уразманова Р.К. отмечает, что многие из них сочетались с чтением сур из Корана и молитв на арабском языке (см.: *Уразманова*). Так происходило слияние языческих и исламских символических форм. «Булгары от древнетюркского и протоболгарского времени унаследовали древнетюркский монотеизм [...] – поклонение богу Тенгре и связанное с ним почитание неба, солнца, молнии, а также животных – волка, собаки, коня, барана» (цит. по: *Сайфуллина, с.27*).

Ряд сочинений М. Шамсутдиновой связан с языческой тематикой, с традициями доисламского периода:

«Кемеш кашык болытта» («Серебрянная ложка в облаках») для оркестра народных инструментов и народного хора, (1994); «Карга

боткасы» («Воронья каша») для оркестра народных инструментов (1998); «Степь», или симфонический Дастан (1999); «Степные вариации» для оркестра народных инструментов (1999); «Брачные танцы гусей» – для хора (2000).

Симфонический Дастан («Степь») – инструментальный эпос о природе. Главный ее образ здесь – степь. Этот важный в жизни кочевого народа топоним является излюбленной темой творчества композитора, и она сама подчеркивает этот факт: «Степь, несущиеся по ней стада коней, могущество природы».⁴⁸ Это восприятие автор старалась выразить в симфонии.

Все произведение воспринимается как импрессионистическая картина, в которой постоянно меняются краски, нюансы, «запахи трав и цветов», различные состояния степи. Игра тембровыми колоритами, «застывшие» гармонические звучности, звукоизобразительные моменты.

Симфонический Дастан – типичное для Шамсутдиновой, жанровое смешение, синтез восточного и западного. Дастан – эпический жанр, «рассказанный» симфоническим оркестром. В отличие от симфонии «Дастан» А. Монасыпова, «симфонизм» у Шамсутдиновой имеет особый «восточный» оттенок, так как темы развиваются не в западно-европейском стиле, но приближаются к макаму. Темы не контрастируют как в классических симфониях Моцарта, Бетховена, Чайковского, не разрабатываются тонально, гармонически, мотивно. Мелодические элементы двух главных тем спонтанно чередуются, достигают локальных кульминаций, которые внезапно срываются и переходят в «нетематические» эпизоды. Подобное отсутствие яркой гомофонной темы в западном понимании очень характерно для музыкального жанра макам (см.: Джани-заде), где основу музыкальной ткани составляет движение,

⁴⁸ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (июль 2004г., Казань).

трансформация мелодических ячеек лада-макама. Поэтому понятие тема может быть применено несколько условно.

Первая «тема» – мотив «степи» (см.: Пример №14), он открывает симфонию и поручается обычно духовым инструментам, чаще всего медным. Другая «тема» – татарская народная песня «Уел» (см.: Пример №15), разделенная на мотивы и «разбросанная» по всей симфонии, как символ татарского народа, рассеянного по всей земле.

Пример № 14

Симфония "Дастан" тема степи (1-5тт.)

М. Шамсутдинова

Andante *frull.*
Флейты, кларнеты
mf
p
mp

The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. It features a melody for flutes and clarinets and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics range from *mp* to *p*.

Пример №15

Симфония "Дастан" тема татар. нар. песни "Уел"

М. Шамсутдинова

14
Гобой, струнные
p
mp
4

The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a melody for oboe and strings and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The score includes a box with the number '14' and a measure number '4' at the start of the second system. Dynamics range from *p* to *mp*.

Сравнение протяжного напева «Уел» с образом степи выявляет общие признаки – длительность, постоянная внутренняя переменчивость. «В подобной постоянной качественной трансформации музыкальной ткани – один из главных (и весьма ценных) методов формообразования макама, логика его становления.[...] Не случайно это качество дает основание некоторым современным среднеазиатским ученым усматривать в макаме своеобразные черты «восточного симфонизма» (Еолян, с.92).

Композитор выбрала самые яркие мотивы, а полностью песня звучит только в конце симфонии. Интерпретация этого «собирания» может быть множественная: соединение всех групп татарского народа в одну нацию, сбор людей на «божий суд» в «последний день» («ахырзаман»). Мотивы песни звучат с паузами, роль которых особенна – «звучащая тишина», воздушность, покой. «Я воспроизвожу духовное состояние народа, как будто взяла по чуть-чуть от каждого из тысяч и сложила в один образ», – говорит Шамсутдинова.⁴⁹ Тема «Уел» поручена фаготу, низкий и гнусавый тембр которого передает колорит древности, архаики.

«Степь» как символ ассоциируется с историей тюркского этноса. Важно вспомнить в этой связи, что во всех традициях местность, пейзаж, топоним есть символ состояния и качества. Галиахметова Г.Г. в своей статье «Суфизм в Золотой Орде» дает необычное определение государства, обозначая важную роль степи: «В эпоху Золотой Орды была создана уникальная городская степная цивилизация, в создании которой приняли участие все народы, жившие на просторах Восточной Европы» (Галиахметова, с.26).

Симфония написана в одночастной форме. Структура не поддается классической интерпретации формы. Чередование двух главных тем, их взаимодействие происходит по принципу нанизывания структурных ячеек «безкаденционным» способом одна на другую – «тезмә». Образуется

⁴⁹ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (ноябрь 2000г., Казань).

непрерывное движение музыкально-тембровых слоев, тематических элементов, передающее постоянную смену «состояний степи».

Обожествление природы, восхищение ее могуществом и силой передает следующий рассказ автора: «Однажды в какой-то газете я прочитала маленькое стихотворение о том, как маленький хан вышел на прогулку в степь. Неожиданно подул сильный ветер, от которого мальчик простудился и вскоре умер... Это так потрясло меня – образ природы, своей силой поглотившей маленького хана, образ бессилия Человека перед могуществом Степи...»⁵⁰

Фрагмент «программы» симфонии можно услышать в эпизоде ксилофонов, которые передают картину «пения колокольчиков в степи, баюкающих умершего хана», посмертная колыбельная природы – «убила и успокоилась» (слова М. Шамсутдиновой).⁵¹ И действительно незадолго до этого в оркестре звучало массивованное кульминационное tutti.

Это стихотворение послужило главной идеей для создания симфонического дастана о степи, отправной точкой. Однако невозможно представить все эпизоды сочинения буквально в виде реальных «картин» природы. Многие разделы характеризуются как абстрактные «состояния», по выражению автора – «Степь в трех измерениях».⁵²

Редкие сочинения

Почему «редкие сочинения»? Они, скорее всего – уникальные, и редко исполняемые, о них мало информации, нет изданных нот и тиража аудиозаписей.

Эти сочинения имеют уникальную судьбу от замысла до премьеры, у них экспериментальная форма и жанр, и часто, единственное исполнение – по особому случаю. Многие из этих произведений войдут как раздел в

⁵⁰ Из записей личных бесед с М. Шамсутдиновой (июль 2004г., Казань).

⁵¹ Там же...

⁵² Там же...

новые, более крупные «американские» произведения. Их ноты и записи хранятся в одном экземпляре у автора и исполнителя. Может в Америке будет возможность издать и записать на диск эту татарскую музыку?

В 1992 году Государственный ансамбль песни и танца РТ (под руководством Венеры Гараевой) исполнил произведение «*Корбан-байрам*», которое позже легло в основу кантаты «Дети Адама».

«Серебряная ложка в облаках» («Көмеш кашык болытта»), хореографические фрески для оркестра народных инструментов и народного хора. В основе детская считалка «яңгыр яу, яу, яу...», которую пели во время древнего языческого праздника дождя, когда народ выходил к реке, воде, все обливались, чтобы призвать дождь. В конце миниатюры звучит детский смех под звук дождя. Премьера в Татарстане состоялась (после первого исполнения в Турции) в 1996 году на фестивале *Европа-Азия*.

Миниатюра на 20 минут – «Серебряная ложка в облаках» была специально написана для хореографического ансамбля «Булгары» (город Набережные Челны, руководитель Юрий Смышляев). Артисты сначала долго не могли прочувствовать музыку, но когда они ее приняли, то работа пошла быстро.

Премьера прошла в Турции, в Измире, на международном фольклорном фестивале в 1995 году, куда поехал ансамбль «Булгары». Хотя автор и не присутствовала, но, судя по отзывам – это было великолепно. Костюмы к балету сделал один из талантливых татарских художников Тан Еникеев. Он использовал в оформлении рунические знаки и сложную цветовую палитру, необходимую для символических образов Вселенной – хаос, ветер...

В основе сюжета не просто обряд вызывания дождя, но философия Масгуды: Человек и его душа, Человек и другое измерение, Человек и Вселенная, «ведь все мы — капельки Вселенной».⁵³

1997 год. В Швеции, во время стажировки сочинила симфонию *«По дорогам викингов»*. «В ней я попыталась понять через пространство времени то ощущение звука, каким владел татарский народ, когда встречался со скандинавами – это полная лаборатория звуков. Никому не показывала, кроме своего педагога в Швеции. Эту симфонию невозможно исполнить, она слишком авангардная. Может когда-нибудь...»⁵⁴

В 1997 году появляется сочинение *«Руника»* для оркестра народных инструментов под управлением Рената Халитова. В 2000 году это сочинение прозвучало на фестивале «Европа-Азия».

В 1998 году начата работа над ораторией *«Трагедия сыновей земли»* (По Хади Такташу). «Это я до сих пор пишу, уже, наверное, сотни вариантов. Прочитайте мою статью о Марселе Салимжанове на моем сайте. Никто не может понять этот сюжет. Не в музыкальной концепции дело, а в идее. Мне надо понять Каина...»⁵⁵

1998 год на фестивале Европа-Азия состоялась премьера сюиты для оркестра народных инструментов – *«Воронья каша» («Карга боткасы»)*. Языческий праздник, воплощенный в музыкальных образах: весной на черном, незасеянном поле, дети варили кашу для всей деревни, остатки рассыпали по полю, приглашая грачей – вестников прихода тепла.

Существует цикл из *4-ех обработок татарских народных песен* для смешанного хора без сопровождения. Ничего не известно об исполнении, автор не помнит.

⁵³ Из личных бесед с композитором в июле 2010 года (Казань).

⁵⁴ Из письма (ноябрь 2010г.).

⁵⁵ Там же.

Цикл *«Детские пьесы»* для виолончели был написан по просьбе Люции Исмагиловой и исполнен ею.

«Насэр» – поэма для скрипки и фортепиано была исполнена Адилей Ибушевой. Очень красивая пьеса. На Государственном татарском радио есть запись.

Хоровое сочинение *«Солнечный олень»* по сказке Бажова «Серебряное копытце» исполнялось хором под руководством Соколовой. Музыка этого произведения возможно войдет в «Трагедию детей земли»

«Кыйбла» обряд-действие для детей была исполнена на священной горе в Биляре. По мотивам поэм Жаудата Сулейманова. «Фарид Бикчантаев был режиссером. Была потрясающая постановка. До сих пор исполнители помнят. У меня запись есть. Это была такая мистическая эпопея, что мы до сих пор удивляемся. Как это случилось? Когда мы вызывали духа водной стихии посредством музыки, танца и цвета, такой дождь полил. Что мы так испугались, ведь до этого на чистом небе не было ни облачка»⁵⁶.

2000 год – фестиваль «Панорама музыки России». Зоомузыка *«Брачные танцы гусей»* для хора и кубыза (хор изображает гогот гусей в разных ритмоинтонациях – древние языческие символы булгар). В этом же году на Международном хоровом фестивале в Германии их исполнял хор Натальи Соколовой.

2001 год – пьеса *«Изгнание бесов»* для кларнета и электроники прозвучала во время концертов Дней Новой Голландской музыки (с 18 по 26 апреля 2001 года).

2002 год – фортепианный цикл *«Врата Казани»* вошел в программу из музыки татарских композиторов на голландском радио. Исполняла Мунира Хабибуллина.

В 2002 году написан по заказу НКЦ «Казань» и поставлен блестящий хореографический дивертисмент *«Богатые татары»*. Исполнили –

⁵⁶ Из Письма композитора (2010г.).

оркестр народных инструментов Расима Ильясова и хореографический ансамбль «Пантера».

2005 год. Суфийская оратория-притча *"Рождение Пророка Мухаммеда"*, была исполнена на юбилейном концерте. Запись и ноты хранятся у Альфии Заппаровой.

2006 год. Симфоническая поэма *"Дервиш"* была исполнена в Казани, и на государственном радио хранится аудиозапись премьеры. Исполнялась и в Америке, часто звучит по американским радиостанциям. Дирижер – Фуат Мансуров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В музыке последних десятилетий XX века реставрация религиозно-художественных традиций татаро-мусульманской культуры, в том числе (и, пожалуй, в первую очередь) традиций, воспринятых от суфизма, становится художественной и содержательно-смысловой задачей композиторов. Творчество Масгуды Шамсутдиновой является примером этому.

Личность Шамсутдиновой в рамках этой тенденции очень показательна. Она и исследователь, и композитор, и исполнитель в одном лице. Факт специального изучения композитором традиции очень важен. Здесь сочетаются творческий и исследовательский подходы. Только при этом условии можно реставрировать традицию, которая была прервана.

В настоящее время в сознании широкого круга слушателей татарской музыки религиозно-художественная традиция, пожалуй, тоже не связана с суфизмом. В нынешних исторических условиях сам суфизм вряд ли можно назвать распространенной символической формой татарской культуры. Проявления суфийской символики не отделяются от общей татаро-мусульманской традиции. В этом проявляется наследие нескольких «поколений интерпретации», когда изначальное происхождение

утрачивается, а сохраняется только художественно-смысловое прочтение символа, диктуемое актуальной идеей и состоянием мировоззрения.

Новейшие исследования татарского фольклора открывают новые горизонты изучения общемусульманских влияний, в том числе эстетики суфизма. Можно отметить и тенденцию к возрождению традиционного татаро-мусульманского искусства в профессиональной татарской музыке начала XXI века. В рамках этой тенденции неизбежны параллели с художественными традициями суфизма. Ярким примером тому является творчество М. Шамсутдиновой.

Масгуда Шамсутдинова на протяжении всей своей творческой жизни постоянно выезжала в фольклорные экспедиции, побывав в разных районах компактного проживания татар России. Приобщение к татарским традиционным обрядам, стихам, песням в атмосфере их естественного бытования является фундаментом ее творческого процесса, основанного на «художественной интерпретации», «дизайнерской обработке» (авторское определение). Творческий метод и стиль композитора позволяет сделать вывод о том, что Масгуда Шамсутдинова – художник «восточного» типа, создающий «свое» на основе комбинации традиционных моделей. Она «импровизирует» в рамках народных канонов, сочетая западные и восточные способы развития и формообразования, что создает индивидуальный музыкальный стиль.

Сочетание Текстов представлено следующими элементами. Исламский Текст в произведениях Шамсутдиновой – это коранический распев, стилистика мунаджатов, байтов, зикров. Сюжеты, образы (Ибрахим, Мухаммад, Джабраиль) и отдельные суры Корана впервые за годы советского атеизма звучат на татарском и арабском языках в Тексте национальной культуры, и в большинстве – это произведения М.Шамсутдиновой. Синтез текстов проявляется в наличии европейских жанров, форм, складов, гармонических приемов (современная аккордика,

модальность, полипластовость), и их внедрении в интонационный словарь татарского фольклора. «Европейские элементы» в произведениях М.Шамсутдиновой часто занимают верхний, презентативный уровень, что во многом связано с прочностью европейской системы академической музыки. Произведения композиторов тяготеют к общепринятым жанровым определениям, поэтому «Дети Адама» – кантата, «Дастан» – симфония, Баит «Сююмбика» – поэма и т.п. «Восточные» профессиональные музыкальные жанры – макам, нуба, зикр, касыда, дор и другие (см. об этом подробнее: *Еолян*) не изучались в советских консерваториях, поэтому современные национальные композиторы до сих пор испытывают необходимость в дополнительном образовании.

В 90-е годы М. Шамсутдинова одна из первых татарских композиторов начинает восстановление древних, почти утерянных, жанров и форм. Ее индивидуальный музыкальный стиль отражает «полимодальность» ситуации этой эпохи, являясь элементом Текста Национальной Культуры (см.: *Дулат-Алеев, с.86*). Обращение ко всему исконно национальному, традиционному, становится в этот период основой ее творчества. Определенная свобода в использовании духовного наследия татарского народа символизирует «Новое время» для всего национального искусства.

Это «общение с прошлым» наблюдается в оратории «Ночь предопределения», фольк-рок-сюите «Магди», кантате «Дети Адама», баите «Сююмбика».

В музыке татарских композиторов конца XX века происходит реинтерпретация символических форм этнической традиции, и возникают новые – «симфонический дастан», например. Жанровое определение этого сочинения содержит противоречие двух типов музыкального мышления, диалог двух «текстов».

После 70-ти лет успешных попыток «встроить» национальную музыку в европейские жанры – оперы, балета, симфонии, в начале ХХІ века композиторы Татарстана осваивают старые символические формы и создают новые. «У каждого культурного типа, похоже, своя дорога в развитость» (Петров, с.143). Развитость татарского народа в советскую эпоху измерялась наличием европейских жанров, но сегодня национальная самобытность, традиционность, уникальность – являются хорошим признаком любой культуры. Новым «авторитетом» становится канонический Текст Национальной Культуры, национальная традиция.

Символические формы и образы ислама содержатся почти во всех произведениях М.Шамсутдиновой, начиная с конца ХХ века.

Символика, присущая обрядам суфизма более всего заметна во многих произведениях композитора – это и прямые аналогии с формой и составом исполнителей радений (зикр и сама`); использование молитвенных формул на арабском языке и многие другие составляющие суфийского ритуала – все это буквально пронизывает крупные исламские сочинения Масгуды Шамсутдиновой.

М. Шамсутдинова является наиболее ярким представителем этой тенденции в современной татарской музыке.

ПРИЛОЖЕНИЕ⁵⁷

Основные произведения

Для симфонического оркестра

Симфония №1 “Дастан” (1999)

Симфония №2 “Ибн Фадлан” (2001)

Симфония №3 “Чингиз-хан” (2004)

Симфоническая поэма “Туган тел” – “Родной язык” (1980)

Симфоническая сюита “Сказки Тукая” (1987)

Сюита “Татарские сказки” (1991)

Симфоническая поэма «Дервиш»(2006)

Оперетта

“Коза и Баран” по мотивам сказок Г.Тукая

Балеты

“Серебряная ложка в облаках” (1994)

Вокально-хоровые сочинения

Кантата “Дети Адама” (1993)

”Брачные танцы гусей” для хора и кубыза (1999)

Оратория “Кадер кич” – “Ночь предопределения” (2000)

Кантата для детей “Фатима и Соловей” (2001)

Хоровой цикл для детей “Зоопарк”

Оратория-притча “Рождение пророка Мухаммада” (2005)

“Солнечный олень” (по сказке П. Бажова)

Инструментальные и камерные сочинения

Концерт для скрипки с оркестром (1979)

Баит для флейты соло (1990)

⁵⁷ Все списки взяты из личных архивов композитора.

Струнный квартет (1991)

Брасс-квинтет (1999)

Поэма для виолончели

«Насэр», поэма для скрипки и ф-но

Вокальные циклы

“Вереск” на стихи Г.Аполлинера, М.Цветаевой (1978)

“Тик язлар кабатлана” на стихи Равиля Файзуллина

“Тукай мэхэббәте”(“Мэхэббәт жырлары”) на стихи Г. Тукая (1986)

“Мэхэббәтнамә” (1987)

“Нурь судур” (Последняя ночь невесты в доме родителей) на народные стихи (1988)

“Булгарские шаркы” поэма в сопровождении инструментального ансамбля на стихи А.Гаделя

Песни (около 30-ти)

Для фортепиано

Фортепианная сюита “Деревенское детство мое”

10 пьес – (1997)

“Врата Казани” цикл (2000)

Для оркестра народных инструментов

Степные вариации для оркестра народных инструментов (1999)

“Руника” для оркестра народных инструментов (1997)

Хореографический дивертисмент “Богатые татары” – “Казан байлары” (2002)

Мистерии

Языческая мистерия “Приглашение дождя” (1988)

Мистерия “Магди” (1989)

Мистерия “Кыйссаи Сююмбике” (22, 23 июня 1991 года)

Мистерия “Корбан бэйрәм” (1992)

Мистерия “Рамазан” (1998)

Музыка к фильму “Куктау”

Музыка к детским спектаклям

1. Зайчик со спичками. Б.Ларин
2. Карлик-школьник. Музыкальная комедия. Туфан Миннулин. Май 1981 года.
3. Волшебная поляна. Ренат Харис. Ноябрь 1983 года.
4. Пушок-волшебник. Лирико-драматическая сказка. Декабрь 1981 года. В 1983 году спектакль удостоен Диплома фестиваля румынской драматургии в СССР.
5. Звездочка-ромашка. Поэтическая сказка-памфлет. Равиль Бухараев. 19 апреля 1985 года.
6. Волшебные сны Апуша. Равиль Бухараев. Премьера 14 марта 1986 год. Режиссер И. Зиннуров.
7. Ат өреkkән шомлы төн. Зөлфәт. 12 май, 1994. Режиссер И.Зиннуров. Театр Кукол.
8. Таңга Чулпан – айга Зөһрә. Романтик риваять. Зөлфәт. Театр Кукол. 1999
9. Деревенский пес – Акбай. Т. Миннулин. 2000 год, Н.-Челны, Театр кукол.
10. Аистенок и Пугало. Л.Лопейска. Премьера в Самаре 14 апреля 2001 года.
11. Елантау. Авт. Т. Миннуллин. Премьера 30 октября 2003 года.

Музыка к спектаклям драматических театров

1. Жаным күбәләк булып кайтыр. Рөстәм Мингалимов. Набережные Челны. 1991.
2. Сихырче. Нәбирә Гыйматдинова. 1993 год – 20 и 31 марта. Театр им. К.Тинчурина, режиссер Зуфар Харисов, Таслима Файзуллина, художник Марат Сахипгараев.
3. Итил суы ака торыр. Нурихан Фаттах. Премьера 1 ноября 1993 года. Театр им. К.Тинчурина, режиссер Рашит Загидуллин.
4. Зөләйха. Гаяз Исхакий (Драма в 2-ух частях). 1994 год. Режиссер Байрас Ибрагимов, художник Тан Еникеев. Город Уфа, Театр “Нур”.
5. Галиябану. Театр Н-Челны.
6. Ай тотылган төндә. Мостай Карим. Театр города Туймазы (Башкирия). 31 октября 1997 г. Режиссер Ф. Касыймова, художник Тан Еникеев.
7. Ак калфак. Музыкальная драма. Мирхайдар Файзи. 1999 год. Режиссер Фарит Бикчантаев. Театр города Альметьевск (Татарстан). Художник Тан Еникеев.
8. Онытылган адәм. Назым Хикмет. Режиссер Олег Ханов, художник Тан Еникеев. Театр города Туймазы. 2000 год.
9. Жирән чичән белән Карачәчсылу. Н.Исанбет. 2000 год. Режиссер Фарит Бикчантаев, художник Тан Еникеев. 1 премия на международном театральном фестивале «Науруз» (Казань-2002г.)
10. Эзләдем, бәгърем, сине. Т.Миннулин. Режиссер Рифкат Исрафилов, художник Тан Еникеев. Октябрь 2001года. Театр им. Г.Камала (Казань).
11. Кара Чикмән. Г. Хугаев. 2002 год.
12. Сак-Сок. Батулла. Татарский молодежный театр. Режиссер Ренат Аюпов. 2003 год, Казань.

Изданные ноты

1. Вәгазь // Туган жиремә. Г. Тукай сүзләренә жырлар. – Казан:Тат. Кит. Нәшр., 1986. – Б. 50-54.
2. Нәни мәргән / Ш. Галиев сүз.// Гөрләвек. – Казань: Тат.кн. изд., 1989. – Б.8.
3. Нәни мәргән / Ш. Галиев сүз.// Ялкын. – 1987. – №2. – Февраль. – Б.34.
4. Уятыым әле жир шарын / Р. Миңнуллин сүз.// Ялкын. – 1990. – Ноябрь.
5. Кояшлы жыр /Р. Вәлиев сүз. //Жырлый “Әйлән-бәйлән”. – Казань, Тат. Кн. Изд-во, 1986. – Б.10.
6. Кояшлы жыр /Р. Вәлиев сүз.// Ялкын. – 1986. – Июль. – Б.34.
7. Әнием/ Р. Миңнулин сүз.// Ялкын. – 1986. – №3. – Б.34.
8. Колын бара каладан / Ш.Галиев сүз. // Жырлый “Әйлән-бәйлән”. – Казань:Тат. кн. изд-во, 1989. – Б.7.
9. Караидел — урман иле / Г. Садә сүз.// Азат хатын. – 1980. – Б.15.
10. Тормыш, исәнме? /С. Сөләйманова сүз.// Социалистик Татарстан. – 1988. – 8 март.
11. Бөрлегән / Г. Зәйнашева сүз.// Ялкын. – 1990. – Сентябрь. – Б.34.
12. Чәчәкләр / М. Фәйзуллина сүз. // Ялкын. –1989. – Август. – Б.34.
13. Тукай абый / Р. Миңнуллин сүз. // Совет мәктәбе. – 1987. – №4. – Б.59.
14. Йолдызчыгым / Х.Халиков сүз. // Яшь ленинчы. – 1989. – 7 ноябрь.
15. Көлөп тора һәр эше. / Х. Халиков сүз.// Совет мәктәбе. – 1988. – №3. – Б.59.
16. Сагындырып киләсең дә... / Р. Гәрәй сүз.// Ялкын 1987. – Январь.
18. Тукай абый / З.Туфайлова сүз. // Совет мәктәбе. – 1987. – №4. – Б.59.
19. Бер атнада жиде көн / Г. Зәйнашева сүз. // Сабантуй. – 1998. – №5. – Б.4.
20. Язгы тамчы / Х. Хакимуллина. // Ялкын. – 2001. – Апрель.
21. Фортепианные пьесы для детей /Р. Ахиярова, М. Шамсутдинова. – Казань: Тат.кн.изд-во, 2002. – 48с.

Дискография

1. Магди. Дастан о Великих Булгарах. К 1100 летию принятия Ислама Волжской Булгарией. По заказу Духовного управления мусульман Европейской части СССР и Сибири. – Ленинград: Фирма «Мелодия», 1989. – Заказ 307. – Ленинградская студия грамзаписи.
2. Авылдагы балачагым. Фортепиано өчен балалар циклынан // Татарстан композиторларының балалар өчен язган жырлары һәм уен кораллары өчен пьесалары. – ВТПО Фирма «Мелодия», 1989. – Ленинградский завод грампластинок.
3. Вальс для камерного оркестра // Татарстан композиторларының симфоник оркестр һәм хор өчен ижат иткән әсәрләре. – ВТПО Фирма Мелодия, 1990. – Ленинградская студия грамзаписи.
4. Багышлау. Аудио кассета. – Казань: Барс рекордс, 2001.
5. «Fables from Tatar». Первый татарско-американский компакт-диск. – США, Иссакуах: «CD Express», 2003. – Музыка к спектаклям.

6. «Masters of Tatar Music»
7. «Tatar Music»
8. «Tatar Music»

Книги М. Шамсутдиновой

1. Шамсутдинова Масгуда, Юсупов Дамир. Илэктэн илэнгэн заман. – Казан, 1999.
2. Тулган Иман берлэн Коръэн садремэ. Габдулла Тукайны дини шигърияте / Редактор-составитель Шамсутдинова М.И. – Казан: “Иман нэшр.”, 1996.
3. Халык бишегендэ. В колыбели народной. Методическое пособие. – Казань. – Работа посвящена воспитанию этнического самосознания детей с помощью татарского музыкального фольклора. Пособие успешно применяется в национально-культурном отделе центра детского творчества Ново-Савиновского района.

Статьи М. Шамсутдиновой

1. Милли моннар // Мирас. – 1999. – №12. – Б. 35-38.
2. Маулид и Маулид китабы: к проблеме общего и особенного у татар-мусульман Альметьевского района РТ // Альметьевский регион: проблемы историко-культурного наследия. Альметьевск. – 1999. – С. 138-140.
3. Токиода Мәүлед китабы (Книга Маулид в Токио) // Мирас. – 2000. – С. 78-86.
4. Здравствуй, о Свет Луны преданных // Идель. – 2000. – №1. – С. 28-32.
5. Социокультурные и художественные аспекты Маулид-байрам у татар // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. – Уфа-СПб., 2001. – С. 170-181.
6. Благословенный месяц Маулид // Идель. – 2001. – №6. – Б.44-46.
7. Кирэк түгел миңа ярты бәхет // Мирас. – 1998. – С. 85-88.
8. Милли төсләр // Сөембикә. – 1998. – №11. – Б.50.

Статьи Шамсутдиновой М.И. в газетах

1. Комга яуган яңгыр // Социалистик Татарстан. – 1988. – 21августа. – В соавт. с И.Харуллиной.
2. Нам нужен день города // Вечерняя Казань. – 1990. – 5 июня.
3. Өзелгән концерт // Шәһри Казан. – 1990. – 5 декабрь.
4. Жыр килә тарих эзеннән // Социалистик Татарстан. – 1991. – 24 январь.
5. Жырлап кына йөрер идем // Социалистик Татарстан. – 1991. – 13 сентябрь.
6. Агыла да моңнар агыла // Татарстан хәбәрләре. – 1995. – 24 март.
7. Скрипка кыллары ни сөйли? // Татарстан хәбәрләре. – 1995. – 31 март.
8. В стране поющего соловья // Вечерняя Казань. – 1995. – 8 августа.
9. Кече Укмаста, чишмәләр илендә // Мәдәни жомга. – 1995. – 1сентябрь.
10. Полет соловья над Юго-Востоком // Республика Татарстан. – 1998. – 23 апреля.
11. Кемгә өмет итәбез // Ватаным Татарстан. – 1999. – 1 январь.
12. Татарларда моң бетәрме? // Ватаным Татарстан. – 1999. – 10 март.
13. Тауда торган тауны күрми // Ватаным Татарстан. – 1999. – 15-20 март.
14. Укытучым, кадерлем // Заман. – 1999. – 9 апрель.
15. Яшәешне бер мәгънәсе – Музыка // Заман. – 1999. – 9 апрель.
16. Урсал тау җырлары // Ватаным Татарстан. – 1999. – 24 апрель.
17. Иләктән иләнгән Мактама // Ватаным Татарстан. – 1999. – 31 июля.
18. Гамәл дәфтәрләре кирәк // Заман. – 2000. – 19 май.
19. Бала әрнүе аналарга кала // Заман. – 2000. – 2 июнь.
20. Шагыйрьне музыкаль-эстетик карашлары // Ватаным Татарстан. – 2001. – 25 апрель.
21. Тулган иман берләп Коръән садремә // Заман. – 2001. – 27 апреля.
22. Изге Мәүлид ае тугдый // Мәдәни жомга. – 2001. – 1 июнь.
23. Яктырды дөнья хак Рәсүл тугач // Ватаным Татарстан. – 2001. – 1 июль.
24. Татаре считают себя скандинавами // Восточный экспресс. – 2001. – 17-23 августа.

133

полю

Литература о М. Шамсутдиновой

Статьи в книгах

1. Хайруллина Н. Масгуда Шамсутдинова // Композиторы и музыковеды Татарстана. – Казань: Таткнигоиздат, 1986.
2. Дала Кызы Мәсгүдә // Юныс Сафиуллин. Чәчәкләр һәм күз яшьләре. – Казан: Хәтер нәшр., 1999.
3. Бородовская Л. Символические образы ислама в произведениях М. Шамсутдиновой // Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: Фэн, 2002.
4. Бородовская Л. Исламские символы в современной татарской музыке (На примере кантаты «Дети Адама» М.Шамсутдиновой) // Музыкальная культура народов России и зарубежных стран. Страницы истории. – Казань: Каз. гос. консерватория, 2003.
5. Бородовская Л. Масгуда Шамсутдинова // Композиторы Татарстана. – М.: «Композитор», 2009.

Статьи в журналах

1. Сад Г. Жырларында кояш яктысы. // Азат хатын. – Казан, 1980. – №3. – Б.14-15.
2. Гайнетдинов Х. Әкият дөнъясына юл эзлим. // Ялкын. – Казан, 1986. – №3. – Б.16-17.
3. Сайфуллина Г. Потребность души. // Советская музыка. – Москва, 1989. – №11. – С.26-28.
4. Сайфуллина Г. Возвращение. // Советская музыка. – Москва, 1990. – №1. – С.32-36.
5. Муратов Г. Там, где минарет. // Идель. – Казан, 1990. – №1. – С.34-36.
6. Имамутдинова З. // Советская музыка. – Москва, 1990. № 8. с.21-23.
7. Яхонтова Е. Йөрәк яктысы. // Татарстан. – Казан, 1991. – №10. – Б. 78-81.

8. Хакимова-Нәҗипова Ф. Моңнан яратылу. // Сөембикә. – Казан, 1993. –
Декабрь. – Б.13

Статьи в газетах

(неполный список)

1. Галиева С. Вслед за синей птицей // Вечерняя Казань. – 1986. – 14 ноября.
2. Булатов Н. Сөембикә турында җыр // Социалистик Татарстан. – 1991. –
25 июнь.
3. Рахматуллина Р. Әйдә барыйк, жыен карыйк // Социалистик Татарстан. –
1991. – 18 июнь.
4. Сафина Н. Сөембикә кайта // Шәһри Казан. – 1991. – 15 июнь.
5. Булатов Н. Сөембикә турында җыр // Социалистик Татарстан. – 1991. –
25 июнь.
6. Сибгатуллина Р. Шундый инде ул безне Мәсгүдә // Татарстан хәбәрләре.
– 1992. – 22 января.
7. Юнысова А. Сөекле булыр идем // Ватаным Татарстан. – 1994. – 6 март.
8. Юнысова А. Алтыннар китә бит // Ватаным Татарстан. – 1995. – 29 июль.
9. Митина О. По следам викингов // Республика Татарстан. – 1995. – 29
августа.
10. Даутова Р. Когда Земля резонирует с космосом // Известия Татарстана.
– 1995. – 30 сентября.
11. Даутова Р. В шведском эфире Татарский Дастан // Вечерняя Казань. –
1995. – 17 мая.
12. Стрельникова О. Душа на ветру // Республика Татарстан. – 1996. – 6
января. – С.6-7.
13. Хасанова З. Көмеш кашык болытта // Мәдәни җомга. – 1995. – 1
сентябрь.
14. Сөнгатуллина Л. Акыл аланы // Татарстан Яшьләре. – 1996. – 13 август.
15. Мөбарәкова Г. Мин үз халкымны кызы // Мәҗрифәт. – 1997. – 29
ноябрь. – Б.5.

16. Даутова Р. Композитор мечтает вернуть татарам Маулид-байрам // Вечерняя Казань. – 2000. – 7 января.
17. Алсуфьева В. Ее музыка пахнет полынью // Аргументы и факты (казанское приложение). – 2001. – 24-30 сентября.
18. Даутова Р. XXI век будет веком матриархата // Восточный экспресс. – 2001. – 8-11 марта. – С.8.

Награды в конкурсах

1. 1994 год. Город Набережные Челны (Татарстан). II место в конкурсе детской песни.
2. 1994 год. II место в Республиканском конкурсе детской песни «Жаворонок».
3. I место на Республиканском фестивале драматических театров. За музыку к спектаклю «Итиль суы ака торыр» по пьесе Нурихана Фаттаха, режиссер Рашид Загидуллин.
4. I место на Республиканском фестивале им. Карима Тинчурина. Ак калфак (Альметьевск), Чулпан-звезда взойдет (Казанский кук. театр), В ночь лунного затмения (Гуймазинский Драм. театр, Башкортстан).
5. 2002 год. Лучший композитор международного фестиваля тюркских театров «Науруз» (Казань).
6. 2003 год. Лучший композитор международного фестиваля тюркских театров Арт-Орда (Бишкек. Киргизия).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Валидов:* Валидов Дж. Очерк истории образованности и литературы татар. – Казань: Иман, 1998.
- Газали, 1993:* Газали, Абу Хамид Ал-. Воскрешение наук о вере. – Казань: Иман, 1993.
- Газали, 1999:* Газали, Абу Хамид Ал-. Кимия-и-саадат. Эликсир счастья. – Казань: Иман, 1999.
- Галиахметова:* Галиахметова Г.Г. Суфизм в Золотой Орде //Суфизм в Поволжье: История и специфика. – Казань: Иман, 2000. – С.26-28.
- Джани-заде:* Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макама //Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М.: Наука, 1989. – С.319-338.
- Джумаев:* Джумаев А. Ислам и музыка //Музыкальная академия. – 1992. – №3. – С.24-36.
- Дулат-Алеев:* Дулат-Алеев В.Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. – Казань, 1999.
- Еолян:* Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. – М.:Музыка, 1990.
- Инайят Хан:* Инайят Хан (Хазрат). Мистицизм звука: Суфийское послание. – М.: Сфера, 1997.
- Ирвинг:* Ирвинг В. Жизнь Магомета. – Казань: Тат кн. изд-во, 1993.
- Ислам:* Ислам: Энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1991.
- Исламское искусство:* Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: ФЭн, 2002.
- Исхаков:* Исхаков Д.М. Этноконфессиональная идентичность у татар в XVI-XVIII вв. //Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: ФЭн, 2002. – С.15-26.
- Крачковский:* Крачковский И.Ю. Комментарии //Коран. – М., 1990.

Курбанмамадов: Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма. – Душанбе: Дониш, 1987.

Макаров, 2000: Макаров Г.М. Султан Габяши и народная музыка //Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост. Г.Б. Губайдуллина. – Казань, 2000. – С.140-157.

Макаров, 2002: Макаров Г. Классические инструментальные традиции мусульманского Востока в старотатарской музыкальной культуре //Исламское искусство в Волго-Уральском регионе. – Казань: Фэн, 2002. – С.121-148.

Мөнәжәтләр: Мөнәжәтләр. – Казань: Иман, 2000.

Нигмедзянов, 1970: Нигмедзянов М. Татарские народные песни. – М.: Советский композитор, 1970.

Нигмедзянов, 1984: Нигмедзянов М. Татарские народные песни. – Казань: Тат. книжное изд-во, 1984.

Петров: Петров М.К. Язык, знак, культура. – М.: Наука, 1991.

Пиотровский, 1991: Пиотровский М.Б. Коранические сказания. – М.: Наука, 1991.

Пиотровский, 2001: Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве. – Спб.: Славия, 2001.

Путешествие Ибн-Фадлана: Путешествие Ибн-Фадлана на реку Итиль и принятие в Болгарии ислама /Древний текст пересказал Султан Шамси. – М., 1992.

Сайфуллина: Сайфуллина Г. Музыка священного слова: Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. – Казань: Татполиграф, 1999.

Сибгатуллина: Сибгатуллина А.М. Суфизм в татарской литературе: истоки, тематика, жанровые особенности. Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. – Елабуга, 2000.

Сокровищница зикра: Сокровищница зикра. Книга поминания Аллаха. – Казань: Иман, 2000.

Султан Габяши: Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост. Г.Б. Губайдуллина. – Казань, 2000.

Суфизм в Поволжье: Суфизм в Поволжье: История и специфика. – Казань: «Иман», 2000. – 81 с. – На тат. и рус. яз.

Тукай, 1985: Тукай Г. Сочинения. В 5 т. – Т.1. – Стихи. Поэмы: 1901-1908. – Казань, 1985.

Тукай, 1985а: Тукай Г. Сочинения. В 5 т. – Т.2. – Стихи. Поэмы: 1909-1913. – Казань, 1985.

Уразманова: Уразманова Р.К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала: Годовой цикл. XIX – XX вв. / Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Дом печати, 2001. – 196 с.

Хрестоматия по исламу: Хрестоматия по исламу. – М.: Наука, 1994. – Пер. с араб.

Шамсутдинова, 1998: Шамсутдинова М. И. Милли төсләр // Сөембикә. – 1998. – №11. – Б.50.

Шамсутдинова, 2001: Шамсутдинова М.И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Спб., 2001.

Шамсутдинова, 2001а: Шамсутдинова М. И. Благословенный месяц Маулид // Идель. – 2001. - №6. – Б.44-46.

Шарифуллина: Шарифуллина Н.М. Традиция книжного пения татар-мишарей Ульяновской области // Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып.56. – М., 1981. – С.22-33.

Юнусова: Юнусова В.Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. – М.: Хронограф, 1997.

Сокровищница зикра: Сокровищница зикра. Книга поминания Аллаха. – Казань: Иман, 2000.

Султан Габяши: Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост. Г. Б. Губайдуллина. – Казань, 2000.

Суфизм в Поволжье: Суфизм в Поволжье: История и специфика. – Казань: «Иман», 2000. – 81 с. – На тат. и рус. яз.

Тукай, 1985: Тукай Г. Сочинения. В 5 т. – Т.1. – Стихи. Поэмы: 1901-1908. – Казань, 1985.

Тукай, 1985а: Тукай Г. Сочинения. В 5 т. – Т.2. – Стихи. Поэмы: 1909-1913. – Казань, 1985.

Уразманова: Уразманова Р.К. Обряды и праздники татар Поволжья и Урала: Годовой цикл. XIX – XX вв. /Историко-этнографический атлас татарского народа. – Казань: Дом печати, 2001. – 196 с.

Хрестоматия по исламу: Хрестоматия по исламу. – М.: Наука, 1994. – Пер. с араб.

Шамсутдинова, 1998: Шамсутдинова М. И. Милли төсләр // Сөембикә. – 1998. – №11. – Б.50.

Шамсутдинова, 2001: Шамсутдинова М.И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Спб., 2001.

Шамсутдинова, 2001а: Шамсутдинова М. И. Благословенный месяц Маулид //Идель. – 2001. - №6. – Б.44-46.

Шарифуллина: Шарифуллина Н.М. Традиция книжного пения татар-мишарей Ульяновской области //Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья /Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып.56. – М., 1981. – С.22-33.

Юнусова: Юнусова В.Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. – М.: Хронограф, 1997.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава 1. История жизни	5
Автобиография	6
Детство	7
Школьные годы	14
«Как я попала в Казань...»	21
Первые годы после консерватории	26
Семья	29
Швеция	31
История некоторых сочинений	33
Наука	35
Америка	35
Американские сочинения	37
«Как приходит музыка...»	40
Из личного архива	44
Глава 2. Очерк творчества	62
Основные этапы творческого пути	62
Символы религиозно-художественной традиции	66
Баит «Сююмбика»	68
Кантата «Дети Адама»	73
Оратория «Кадер кич»	88
Симфония №2 «Ибн Фадлан»	106
Симфонический дастан «Степь»	114
Редкие сочинения	114
Заключение	121
Приложение. Списки произведений	125
Список литературы	136
Содержание	139

