

MUSICAL EMBODIMENT OF THE TRAGEDY OF EARTH'S SONS BY HADI TAKTASH IN THE WORK OF MASGUDA SHAMSUTDINOVA

Gulnaz Nailevna Akbarova¹

Dyganova Elena Aleksandrovna¹

Khadeeva Elena Nikolaevna²

¹*Kazan Federal University, Russian Federation, Kazan*

²*Kazan State Conservatoire named after N. Zhiganov,*

Russian Federation, Kazan

e-mail: g.akbarova@list.ru

Tel. +79179180601

ABSTRACT

Развитие татарской профессиональной музыки в конце XX начале XXI века идет по пути возрождения традиционного татаро-мусульманского искусства. «Музыкальная реставрация» религиозно-художественных традиций татаро-мусульманской культуры, в том числе традиций, воспринятых от суфизма, становится художественной и содержательно-смысловой задачей татарских композиторов. Ярким примером тому является творчество Масгуды Шамсутдиновой (р.1955). Национальный фактор и исторический контекст оказывают сильное влияние на менталитет композитора, на его мышление, что органично отражается в его музыке.

Анализ искусствоведческой литературы и композиторского творчества позволил авторам статьи выявить, что свои концептуальные идеи М. Шамсутдинова воплощает, сочетая традиции этнической музыки с конструктивными законами западноевропейского искусства.

В научной статье представлены результаты музыкально-теоретического анализа оратории М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей Земли» на текст одноименного авторского мифа татарского поэта и драматурга Хади Такташа (1901-1931), созданного в традициях жанра античной трагедии. Авторами статьи последовательно представлены музыковедческие характеристики 15 частей оратории.

Воплощение глубинного философского смысла литературного текста в музыкальном сочинении с помощью традиционных и современных средств музыкального языка позволяет причислить данное сочинение к одним из самых значительных в творчестве композитора.

Keywords: Масгуда Шамутдинова, Хади Такташ, «Трагедия сыновей Земли», оратория, татарская композиторская музыка.

INTRODUCTION

Масгуда Шамсутдинова – один из ведущих современных татарских композиторов, наиболее последовательно воплощающих в своем творчестве религиозно-художественные традиции татаро-мусульманской культуры. Масгуда Исламовна – человек глубокого интеллекта, философского склада ума. Сфера ее интересов касается истории и культуры татарского народа, духовной, религиозной тематики, а также мировых образов фольклора. К национальным источникам композитор приобщалась в фольклорных экспедициях, побывав в разных районах компактного проживания татар России. Изучение татарских традиционных обрядов, стихов, песен в атмосфере их естественного бытования послужило одной из основ для воплощения композиторских замыслов. Шамсутдинова разносторонне преломляет в своем творчестве традиционные образы, приемы, жанры искусства восточно-мусульманского типа, причем обязательно с учетом их этно-региональных (собственно татарских) особенностей.

По мнению искусствоведов, в современной татарской музыке именно она развивает это направление наиболее последовательно [1, 2, 3]. Композитор является кандидатом философских наук, что позволяет Шамсутдиновой в своем творчестве опираться на научную базу и с большой достоверностью «реконструировать» традицию в своих музыкальных произведениях. При этом реконструируемые формы в произведениях Шамсутдиновой не претендуют на аутентичность, а являются примерами символического прочтения разных традиций в условиях современности.

В своей музыкальной творческой лаборатории композитор «реставрирует» татаро-мусульманские, доисламские обряды и праздники, воплощая традиционные легендарно-исторические сюжеты в музыкальных сочинениях: рок-фольк-сюита «Магди» (1989), Баит «Сююмбике» (1991), «Корбан байрам» (1992), «Дети Адама» (1993), «Воронья каша» (1998), «Рамазан» (1998), «Брачные танцы гусей» (1999), «Дастан» (1999), «Ночь предопределения» (2000), Симфония «Ибн Фадлан» (2001) и другие.

В своем творчестве М. Шамсутдинова охватила почти все жанры: симфония, балет, концерт, кантата, оратория, оперетта, камерные и инструментальные сочинения, вокальные циклы, мистерии.

Индивидуальный музыкальный стиль Масгуды Шамсутдиновой определяет сочетание «Запада» и «Востока» [4]. Она «балансирует» между двумя типами композиторского мышления, что проявляется в выборе европейских жанров, применении классических законов композиции, форм, складов, гармонических приемов (современная аккордика, модальность, полипластовость) и интонационного словаря татарского музыкального искусства (пентатоника, монодия, тембрика и др.). Но свои концептуальные идеи она воплощает современным композиторским языком.

Примером синтеза разных культур и глубинно-философского смысла является одно из последних ее сочинений оратория «Трагедия сыновей земли», в основу которой положена одноименная трагедия татарского поэта Хади Такташа, созданная в 1921 году. В творческом наследии автора оно является одним из самых значительных сочинений. Навеянная драматической поэмой Байрона «Каин», трагедия Такташа в своих истоках восходит к Ветхому Завету, Корану и мусульманским мифам [5]. В содержании литературной поэмы скрыто много смыслов, которые непросто передать вербальными средствами. М. Шамсутдинова осуществляет свою художественную интерпретацию поэтического текста, раскрывая средствами музыки глубинные смыслы литературного сочинения. Вот, что она говорит: «По-настоящему произведение могло бы называться “По мотивам трагедии Такташа”. Я рассматривала ее в

традиции суфизма, как у татар – сабыр тебе алтын, язмыштан узмыш юк... (в переводе с татарского языка: «У терпения дно золотое, от судьбы не уйдешь, все предопределено»). О Каине спорят до сих пор. Для меня это произведение – о тщетности всех вопросов к Богу» (из личной беседы авторов статьи с композитором; г. Казань, апрель 2012). В работе над этим сочинением кроме трагедии Х. Такташа композитор обращалась к поэмам Мильтона «Потерянный рай», Байрона «Каин», религиозным текстам. Для воплощения философского текста Х. Такташа композитор выбрала жанр оратории, которая состоит из 15 частей (притчей), 12 из которых хоровые. Состав исполнителей: смешанный хор, однородный женский хор, однородный мужской хор, детский хор, солисты, оркестр и чтец.

METHODS

Методология исследования основывается на положениях, выработанных в работах по анализу специальных проблем татарской музыкальной культуры: З.Н. Сайдашевой [6], В.Р. Дулат-Алеева [7], Г.Р. Сайфуллиной [8], Р.А. Исхаковой-Вамба [9], Н.В. Шириевой [4], Л.З. Бородовской [1,2, 3], Е.В. Ковриковой [10], Н.Х. Нургаяновой [11,12,13] и др.

При анализе источниковой базы были использованы теоретические и эмпирические методы исследования. Изучение оратории «Трагедия сыновей земли» основывалось на музыкально-теоретическом анализе [14,15] воплощения поэтического текста Х. Такташа языком современного татарского композитора М. Шамсутдиновой.

RESULTS AND DISCUSSION

Трагедийную основу сочинения отличает наличие в нем предметно-смыслового комплекса мотивов «акта творения и грехопадения», «жертвы и преступления». Зерном трагедийного действия становится осуществленный героем преступный выбор. Эпопейный масштаб трагедийной ситуации достигается за счет введения в сюжетное действие хора, который выступает в качестве редуцированного многолюдного персонажа, весьма активного в своих ценностных ориентациях [5].

№1 «Прелюдия – Вначале была музыка» – это оркестровое вступление возвышенного характера, где инструменты (маракасы, колокольчики и высокий там-там) передают «звон Вселенной». На этом фоне чтец произносит молитву (мунаджат – переводится с арабского как «беседа с Богом»; этот текст духовного содержания традиционно исполняют нараспев [16]) об отпущении грехов и прощении «места под тенью Сада» (в Раю).

№ 2 «Ночь» олицетворяет «сон вселенной». Для передачи образа композитор избирает определенный состав исполнителей: смешанный хор и оркестр. Ведущий композиционный прием – звукоизобразительность. При этом используются богатые возможности фактуры (элементы подголосочной полифонии, хоровые педали, расщепление диатоники в кластер, форшлаги), гибкая динамика.

№3 «Первое соблазнение» является экспозицией одного из главных персонажей оратории. Газазил – ангел, противопоставивший себя Аллаху, в образе змея-искусителя. Партия Газазила (тенор) построена на гибкой мелодике с большим количеством хроматизмов. Ее сопровождает звучание женского хора, с ярко выписанной мелодической линией по восходящему и нисходящему хроматическому звукоряду. Партия второго главного персонажа Кабила (баритон) построена на арпеджированной мелодике, она звучит в сопровождении мужского хора.

№ 4 «Сотворение Шепота Изумрудного Оленя Танцующего на Крыше Мира» – олицетворяет идею создания мира Богом. Для воплощения своего замысла композитор избирает хор и несколько инструментов и создает музыкальное полотно, используя смену нескольких фактурных приемов: гетерофонии, аккордики, полифонии. При этом музыкальная звучность организуется приемами серийной техники, выраженными в сочетании различных мелодических и ритмических фигур, сменой метрики. Насыщенность фактуры, быстрый темп, хоровое многоголосие, наполненность сонористическими звуко-шумами позволяют передать композитору процесс Сотворения мира.

№ 5 «Соблазн» («Он в гневе») – это искушение души Кабила. Диалог Газзила и Кабила происходит на фоне звучания смешанного хора. Здесь роль хора заключается в раскрытии внутреннего мира главных персонажей. Так, в момент пения Газзила в хоре звучат тетра хорды с хроматическими интонациями и оstinatными ритмическими фигурами (олицетворение змея-искусителя). Партию Кабила сопровождают в хоре интонации *lamento*. Раскрытие смысла этой партии продолжают последующие слова чтеца: «Я родился чужим для этого Мира, слезы не высохли с моих глаз».

№ 6 дуэт Кабила и Аклимы «Слезам я потушу пламя Ада» – нежный дуэт о любви и верности, о самопожертвовании ради любимого. Композитор основывается на классических традициях вокальных дуэтов, что выражается в консонансном сочетании двух кантиленных мелодий, сопровождающихся звучанием органа и оркестра.

Последующую часть предвосхищает обращение чтеца, который вновь в жанре мунаджата рассказывает о страданиях матери, олицетворяя её с деревом, с которого опадают листья, будто слезы, обрезанные ветви символизируют детей. Таким образом, композитор «анонсирует» появление Евы – матери Кабила и дает установку на трагедийный характер последующих частей.

№ 7 «Зажжение Ада». Остродраматическая картина создается наложением множества линий-персонажей: от имени Бога хор провозглашает: «Я зажег все котлы Ада с сегодняшней ночи. Спалю Я Кабила в их вечном огне»; второй хор олицетворяет детей Адама, просящих помиловать Кабила; Монах (тенор) обращается с молитвой «Kyrie eleison»; вокализ Евы передает ее душевные переживания. Общее психологическое напряжение передается насыщенностью музыкальной фактуры, широким звуковым диапазоном, громким проявлением динамики, политембральностью, звучанием органа. Все это придает музыке мистический и устрашающий характер и имеет сильное психологическое воздействие.

Смягчающим переходом является речь чтеца: «Ангел Судного Дня протрубит, Возлюбленный Богом, Восстань, пройди Мост Смерти. Нет, скажет,

наш пророк, не восстану, если не восстанут мои последователи. Нет, скажет, наш пророк, не пройду я Мост Смерти, пока мои последователи не пройдут».

№ 8 «Сотворение любви». Ангелы обращаются к Богу с вопросом «Зачем Ты сотворил Любовь и сбросил Человека в нее как огонь в полымя?». Звучание детского хора символизирует голоса ангелов, а звучание флейты позволяет создать образ неба.

№ 9 «Аллаһу Акбар». Обращение Адама (бас) и Евы (сопрано) к Богу Тэнре с просьбой помиловать их сына звучит на фоне хора, который поет на арабском и латинском языках («Аллаһу Акбар», «Alleluia»). Здесь ярко проступает «Восток» и «Запад» в композиторском преломлении, что выражается в контрастном чередовании музыкальных фрагментов двух традиционных молитв.

№ 10 «Не взойди, Заря». Это один из самых сдержанных по характеру номеров в трагедии. Композитор выделяет сольную партию из небесного хора (сопрано), которой дает название «голос неродившегося ребенка», тем самым обостряя страх земного существования: «Вселенная навечно лишилась смысла, очень страшно на этой Земле». Музыкальное воплощение данного номера позволяет сравнить его с жанром мунаджата, интерпретированным современным языком. Мелодические линии хора и солиста построены на основе диссонансных интервалов, организованных в синкопированном ритме.

№ 11 «Клятва Ангела Смерти» является самым устрашающим по характеру музыки и литературному тексту. Здесь 8-голосный хор от имени Ангела Смерти (Газраила) декламирует, провозглашая: «С сегодняшней ночи на коленях я поклялся Богу, что буду брать души, проливая кровь». Новаторским композиторским решением является сложная фактурная организация музыкальной звучности, создающая театральность восприятия на основе тембро-фонических контрастов, что убедительно позволяет передать кульминационный момент в оратории.

Обращение чтеца «закрепляет» этот эффект: «Протрубит Ангел Судного Дня – Земля содрогнется, живого не останется на Земле. Звезды посыплются на

Землю, горы взлетят в Небеса, семь небес расколются, ангелы спустятся на Землю».

№ 12 «*Sanctus*» звучит в исполнении смешанного хора а cappella. Здесь композитор использует узнаваемые интонации григорианского хорала в теноровой партии, латинский текст «*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*», линейное голосоведения, что отсылает нас к традиционным западным образцам культовой музыки.

№ 13 «*Ламенто*» – плач Аклимь. Печальный вокализ Аклимь звучит в сопровождении органа, что позволяет усилить его значительность в смысловом контексте оратории.

№ 14 «*Асма уль Хусна*». Слава Господу – хвалебная хоровая молитва исполняется на арабском языке, где произносятся все 99 имени Аллаха. Хор, олицетворяя детей Адама, молится Богу о месте в Раю для Кабила. Здесь композитор опирается на восточный музыкальный язык: танцевальные ритмы, несимметричные размеры, быстрый темп, ладово-интонационный язык «Востока», традиционный тембр бубна.

Завершает ораторию № 15 «*Колыбельная Дочерей Земли*» – космическая песнь, звучащая на трех языках (татарский, русский, арабский). Женские голоса исполняют простую диатоническую мелодию, повествуя о круговороте всех вещей: женщины рожают новых Сыновей Земли, и все начинается заново.

SUMMARY

В XX веке татарские композиторы опираются на национальные и духовные традиции мусульманских татар [6,7,9,10,11]. Несмотря на инновационный поиск композиторов XX и XXI веков, стремящихся в своей музыке отказаться от устоявшихся музыкальных средств (таких как гармония, мелодия, тональность и т.д.), М. Шамсутдинова сохраняет музыкальные традиции, синтезируя их с современным музыкальным языком.

Сегодня в музыкальном искусстве заметно общее стремление к синтезу разных культурных традиций. Идеи единения всех людей, обращение к Всевышнему, раскаяния человека в своих прегрешениях и гуманизация

общества – все это актуальные темы для композиторов. Примером может служить духовная музыка К. Дженкинса, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Д. Лигети, Такемицу Тору. Произведение М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей земли» на текст Х. Такташа можно причислить к сочинениям данного направления.

5. CONCLUSIONS

Обращение к национальным (татарским) и общеевропейским музыкальным традициям, поиск новых композиционных решений, объединенных глубинной художественной идеей – это те условия, при которых создается уникальное музыкальное произведение. Композиторский язык Масгуды Шамсутдиновой можно характеризовать как «общечеловеческий», с помощью которого она обращается к широкому кругу слушателей. При этом композитор включает свою национальную культуру в пространство мировой цивилизации.

Премьера оратории М. Шамсутдиновой «Трагедия сыновей земли» состоялась 19 апреля 2012 года в Большом концертном зале г. Казани (Россия, Татарстан).

6. ACKNOWLEDGEMENTS

The work is performed according to the Russian Government Program of Competitive Growth of Kazan Federal University.

BIBLIOGRAPHY

[1] Borodovskaya L.Z. (2017) *Islamic-Sufi influence on the traditional music of the Tatars* // Islamovedenie. V. 8. № 1. pp: 82–88.

[2] Бородовская Л.З. (2011). *Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук»*. Казань: Изд-во КГУКИ. –143 с.

[3] Бородовская Л.З. (2003). *Исламские символы в современной татарской музыке. (На примере кантаты “Дети Адама” М.Шамсутдиновой)*. Музыкальная культура народов России и зарубежных стран: Страницы истории. Казань Казанская государственная консерватория. – С. 33-42

[4] Shirieva N.V., Dyganova E.A. (2017). *East-West Dialogue in Sophia Gubaidulina's Work "Tatar Folklore Inspirations": on the Problem of Artistic Bilingualism*. Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. – Vol. IX. – N 2, pp: 273-281.

[5] Хабутдинова М.М. (2015) *Новаторство Х.Такташа в «Трагедии сынов земли»*. Филология и культура. Philology and Culture. №2. (40) – С.270-274.

[6] Сайдашева З.Н. (2002). *Песенная культура татар Волго-Камья: Эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории*. Казань: Матбугат йорты. –166 с.

[7] Dulat-Aleev V.R. (2017) *The paradigm of Islamic culture in the Tatar music of the Soviet period*. Culture and Civilization. Vol. 7, Is. 5A. – pp: 398-406.

[8] Сайфуллина Г.Р. (1999). *Музыка священного слова: Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре*. Казань: Татполиграф. – 230 с.

[9] Iskhakova–Vamba R.A. (1997). *Tatar Traditional Folk Music*. Kazan, Tatarskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ. – 264 p.

[10] Kovrikova E.V., Nurgayanova N.Kh. (2016). *Spiritual musical and cultural traditions of the tatars in the music of Shamil Sharifullin*. In the Proceedings of the 2016 III International Multidisciplinary Scientific Conference on social sciences and arts. Volume III: pp: 63-70.

[11] [Nurgayanova N.Kh, Karkina S.V, Gluzman A.V. \(2017\). *Turkic traditions in musical culture of Mordovian-Karatai ethnic group*. Astra Salvensis. Vol.5, Is.10. – pp: 205-211.](#)

[12] Nurgayanova N.K, Batyrshina G.I, Ahmetova L.A. (2015). *Intercultural interaction of the Volga region nations in the context of ethnomusical traditions*. Biosciences Biotechnology Research Asia. Vol.12, Is.3. , pp: 2795-2801.

[13] Martynova Y.A., Nurgayanova N.Kh., Halitov R.F., Utegalieva S. (2018) *Keeping ethnomusical traditions of tatar-chats in modern conditions*. Revista San Gregorio. № 28. – pp: 15-21.

[14] Lochhead J. (2015). *Reconceiving structure in contemporary music: New tools in music theory and analysis*. Music Department, Stony Brook University, pp: 179.

[15] Neary, F. D. (1999). *Symbolic structure in the music of Gubaidulina*. Ohio State University, Columbus, USA, pp: 196.

[16] Шамсутдинова М. (2014). *Исламофония в акустическом пространстве татарской культуры*. Международный научный симпозиум Экология музыки и звуковые ландшафты: храм, монастырь, город. [Сиэтл, США. 28.04-29.04. 2014.](#)
<http://sub.tatars.com/articles/RUS/320/>