



*А. Н. Хасанова*

### **С. Габяши и традиция чтения молитв в музыке композиторов Татарстана**

#### **Аннотация**

В данной статье предпринимается попытка изучения метроритмических особенностей претворения норм *таджвида* при использовании в музыке композиторов Татарстана речитации молитв татар-мусульман. С разной степенью точности соблюдаемые в композиторском тексте, времяизмерительные законы чтения молитв зачастую реализуются исполнителями, более или менее свободно трактуящими письменный нотный текст.

**Ключевые слова:** татарская музыка, ритм, метр, молитва, речитация, С. Габяши, Ш. Шарифуллин, М. Шамсутдинова, Р. Калимуллин, С. Зорюкова.

*А. N. Khasanova*

### **S. Gabyashi and the tradition of reading prayers in the music of Tatarstan composers**

#### **Summary**

At the beginning of the twentieth century, the music of one of the classics of Tatar musical art, S. Gabyashi, laid the tradition of referring to the musical and expressive possibilities of reading prayers by Tatar Muslims. In the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century, Sh. Sharifullin, M. Shamsutdinova, R. Kalimullin, S. Zoryukova turned their attention to this intonational resource. With varying degrees of accuracy, they recorded in the musical texts of their works rhythmic patterns of Quran reading developed in Muslim practice. Detailed consideration of the specifics of musical notation of these prayers in the music of Tatarstan's composers of different generations, as well as the peculiarities of the performance of these compositions by various music groups of the Republic, gives grounds to speak about the fundamental importance of understanding these patterns.

**Keywords:** Tatar music, rhythm, meter, prayer, recitation, S. Gabyashi, Sh. Sharifullin, M. Shamsutdinova, R. Kalimullin, S. Zoryukova.

---

Статья поступила: 30.01.2019.

**Т**омернең ин читен, жайсыз, уңайсыз бер минутында,  
Эгәр янсам каты хәсрәт вә кайгының мин утында,  
Укыйм тиз-тиз күңелдән гажаиб сүрә Коръәннән, —  
Газаплар мәгънәви бер кул илән алынадыр жаннан.  
Г. Тукай. «Тәәсер»

В мгновенье жизни роковое, когда горю я на огне,  
И горе чёрною тоскою мне застилает свет в окне,  
Читаю суру из Корана я быстро-быстро про себя,  
И кровотокающая рана не саднит сердце у меня.  
Г. Тукай. «Влияние»  
(перевод В. Думаевой-Валиевой)

В начале XX века в музыке одного из классиков татарского музыкального искусства, С. Габяши, была заложена традиция обращения к музыкально-выразительным возможностям чтения молитв татар-мусульман. Во второй половине XX–XXI веков к этому интонационному пласту обратились Ш. Шарифуллин, М. Шамсутдинова, Р. Калимуллин, С. Зорюкова. С разной степенью точности они зафиксировали в нотном тексте своих сочинений сложившиеся в мусульманской практике метроритмические нормы чтения Корана. Подробное рассмотрение специфики нотной записи этих молитв в музыке композиторов Татарстана разных поколений, а также особенностей исполнения данных сочинений теми или иными коллективами республики, даёт основание говорить о принципиальной важности понимания этих законов.

Стоящий у истоков формирования татарской композиторской школы С. Габяши (1891–1942) вошёл в историю музыкальной культуры Татарстана как музыкант, заложивший основы восприятия национального искусства как части исламской традиции. Найденные композитором методы работы с национальным материалом — его поиски в области модальной гармонии, ориентация на интонационные модели напевов сказываемого стиха, мунаджатов, байтов — долгие годы оставались «в стороне от общепринятого пути развития, по которому шла татарская композиторская школа» [2. С. 13]. Между тем опыт

С. Габяши оказался актуальным по отношению к стилевым устремлениям композиторов 1970–2000-х годов. В период, когда на многие годы искусственно прерванная ветвь национальной культуры, уходящая корнями к исламской музыкально-поэтической традиции, стала главным вектором на пути развития татарской композиторской школы, имя С. Габяши, в определённом смысле, встало в ряд с именами А. Монасыпова (1925–2008), Ш. Шарифуллина (1949–2007), М. Шамсутдиновой (р. 1955) и др.

Своеобразной точкой соприкосновения музыки С. Габяши с сочинениями татарских композиторов второй половины XX — начала XXI века явилась, например, заложенная им традиция обращения к музыкально-выразительным возможностям чтения молитв. Написанный в 1925 году «Кичке азан» («Вечерний азан») из хорового цикла С. Габяши «Ике заман» («Две эпохи») вошёл в историю татарской музыки как первый широко известный пример воплощения в профессиональном искусстве элемента исламского религиозного обряда — призыва на молитву<sup>1</sup>. Второй образец чтения молитвы (в данном случае собственно суры Корана «Йәсин» («Ясин»)) появился лишь через пятьдесят лет: им стало хоровое сочинение Ш. Шарифуллина «Әфсен» («Заклинание»), явившееся частью знаменитого хорового концерта композитора «Мөнәжәтләр» («Мунаджаты»). В настоящее время (спустя около ста лет со времени создания С. Габяши «Вечернего азана») можно назвать целый ряд сочинений, в которых чтение молитв, отдельных сур Корана явилось главным средством воплощения духовной жизни татарского народа. Для М. Шамсутдиновой, например, ориентация на темы и образы татаро-мусульманской традиции стала основой её композиторского почерка: чтение молитв звучит в её кантате «Адәм балалары» («Дети Адама»), ораториях «Жир уллары трагедиясе» («Трагедия сыновей земли»), «Маулид ан-Наби» («Рождение пророка Мухаммада»), байте «Сөембикә»

(«Сююмбике»), рок-фолк-сюите «Магди» и др. Р. Калимуллин преломил данную традицию в хоровом сочинении «Ходай каршында без сынаулы» («Перед Господом в ответе»), С. Зорюкова — в своём произведении «Ялвару» («Молитва»).

Само количество образцов речитации молитв в музыке композиторов Татарстана позволяет не только констатировать факт формирования определённой традиции их исполнения в татарском профессиональном музыкальном искусстве (и видеть во главе становления этого художественного метода С. Габяши), но также предпринять попытку аналитического осмысления этого явления. В первую очередь, необходимо остановиться на важном для мусульман вопросе соблюдения норм произнесения молитвенного текста — *таджвида*.

Наука об орфоэпическом чтении Корана — *таджвид* — предусматривает регулирование целого ряда параметров звучащего текста, среди которых можно выделить артикуляцию (произнесение отдельных слов, букв и знаков), длительность букв, слогов и слов, уместность и точность пауз, фразовых и смысловых ударений [См. об этом: 3. С. 96–110]. Мусульмане считают, что *таджвид* — это закодированное воплощение самого звучания Корана, так, как оно открылось Мухаммаду и как тут же было повторено Пророком с ангелом Джабраилом» [Цит. по: 3. С. 98].

Правила таджвида не только изучаются, но и фиксируются в самом графическом тексте Корана, создающем ту самую «закодированную» звуковую модель. В книге «Музыка священного слова» Г. Сайфуллина обращает внимание на то, что при соблюдении норм *таджвида* «при всём разнообразии вариантов, определяемых стилевыми, национальными, возрастными и другими различиями» [3. С. 162], логика ритмической организации речитации будет сходной — определяемой самим текстом. Речь идёт не о предопределённости самого ритмического рисунка, а о формировании примерной схемы соблюдения соотношения коротких и долгих слогов. Исследователь представляет в каче-

стве образца схему чтения текста первой суры Корана «Аль-Фатиха» («Открывающая»). Как и большая часть других сур Священной книги мусульман, она начинается с «Бисмиллы» — фразы «Бисмиллахир-рахман ир-рахим» («Во имя Аллаха Милостивого, Милосердного»), в книге Г. Сайфуллиной ритмически оформленной следующим образом (см. пример 1).

Воспользовавшись методом Г. Сайфуллиной, представим примерную запись звучания ещё одной молитвенной фразы, также, как правило, предваряющей суры Корана и нередко сопутствующей «Бисмилле» — «Әгүзү билләһи минәш-шәйтанир-ражим» («Прибегаю к Аллаху от проклятого сатаны») (см. пример 2).

Важно заметить, что соблюдение протяжённости слогов — одного из правил *таджвида* — в ряде случаев оказывается принципиально важным. При обучении верующих, например, большое внимание уделяют правильному произношению *такбира* — «Аллаху Акбар» («Аллах Велик»): с удлинением второго слога в первом слове и одинаково коротком произнесении слогов второго слова (см. пример 3).

Считается, что если в первом слове удлинить первый слог (т.е. фактически добавить букву алифа и произнести «Ааллаху»), то словосочетание «Аллах Велик» примет вопросительный смысл «Аллах ли Велик?». Если удлинить второй слог слова «Акбар» (т.е. произнести «Акбаар»), возникнет слово, имеющее совершенно иное значение: вместо «великий» оно будет обозначать «одно из имён Шайтана» [6]. Не удивительно, что, обращая на это внимание верующих, богословы замечают, что «молитва с таким вступительным *такбиром* не будет принята» [7].

1

Бис\_мил\_ләә\_ ир-рах\_мәә\_ ир-рах\_хиним

2

Ә\_гүү\_ зү бил\_ләә\_ һи-ми\_нәшшәй\_таа\_ ир-ра\_жиним

3

Ал\_лаа\_ һу Ак\_бар!

Рассматривая проблему соблюдения правил *таджвида* в народной татаро-мусульманской культуре по материалам записей конца 80-х — начала 90-х годов XX века, Г. Сайфуллина приходит к выводу, что «столь тонкое знание *таджвида* не было присуще основной массе читающих Коран рядовых мусульман» [3. С. 161–162]. Среди наиболее часто встречающихся нарушений норм *таджвида* автор называет, в том числе, «несоблюдение соотношения коротких и длинных слогов» [3. С. 162]. Ставя перед собой задачу выявления норм прочтения рассмотренных выше трёх молитвенных фраз (забегая вперёд поясним, что именно они будут наиболее часто встречаться в музыке композиторов Татарстана), конкретизируем наблюдение Г. Сайфуллиной, обратившись к сравнительному анализу ритмической организации молитв, произнесённых татарскими чтецами и зафиксированными в её монографии [3], а также опубликованном на немецком языке исследовании И. Харисова [10].

Десять примеров записи произнесения «Бисмиллы» дают основания считать, что одна из самых известных, часто произносимых молитвенных фраз мусульман с точки зрения ритмической организации озвучивается татарами преимущественно с соблюдением правил *таджвида*: лишь в последнем из представленных примеров длинный слог «лээ» оказывается ритмически выровненным с предшествующими ему короткими слогами (см. пример 4<sup>2</sup>).

Согласно ритмическому рисунку речитации фразы «Аллаху Акбар», представленной в двух расшифровках И. Харисова, *такбир* также произносится, как правило, с соблюдением принятых канонов звучания (лишь один раз слог «бар» оказывается удлинённым) (см. пример 5).

Наиболее прихотливым, отклоняющимся от норм *таджвида* оказывается ритмический рисунок речитации молитвенной фразы «Әгүзү билләһи минәш-шәйтанир-ражим»: длинные слоги «гүү», «ллээ» и «таа» в некоторых образцах произносятся кратко (одинаково с короткими слогами), а короткий слог «нэш», напротив, оказывается удлинённым. Обратим внимание,

что ни в одном из пяти рассмотренных образцов исполнения данной молитвенной фразы нормы *таджвида* не соблюдаются в полной мере (см. пример 6).

Безусловно, попытка создания общей картины ритмического соответствия молитвенных напевов татар-мусульман ритмической модели, «заданной» *таджвидом*, на примере лишь десяти записей (чтецов примерно одной возрастной группы<sup>3</sup>) вряд ли может привести к однозначным выводам и сформировать чёткие представления о той звуковой модели коранической речитации, которая могла стать слуховым ориентиром для композиторов. Примем, однако, в качестве рабочей версии представление о том, что долготные нарушения в чтении данных молитвенных фраз встречаются и связаны чаще с уменьшением времени звучания долгих слогов (выравнивания их с короткими), реже — удлинением коротких. Ссылаясь на наблюдения Г. Сайфуллиной, добавим также важную мысль о том, что «влияние *таджвида* на звучание Корана у татарских чтецов находится в прямой зависимости от их профессионального уровня, компетентности в области арабского языка и общеисламских традиций» [3. С. 160].

Возвращаясь к музыке татарских композиторов, можно предположить, что аналогичная взаимосвязь между собственно знанием правил *таджвида* и воплощением их в речитации молитв вполне вероятно будет прослеживаться и на примере музыкальных сочинений. Думается при этом, что важную роль в донесении канонов звучания мусульманских молитв будут играть также мастерство и слуховой опыт исполнителей.

Наиболее часто в произведениях композиторов Татарстана встречаем интонирование фраз «Әгүзү билләһи минәш-шәйтанир-ражим. Бисмилләһир-рахмәһнир-рахииим». Как правило, они используются вместе и, согласно традициям, трактуются как вступительные молитвенные строки: в хоре «Әфсен» Ш. Шарифуллина и баите «Сөембикә» М. Шамсудиновой их произнесение предваряет чтение

4

Бис_ мил_ ләә_ нир- рах_ мәә_ нир- ррах_ НИИМ	Источник:
	Сайфуллина [3], № 8, 9, 18
	Харисов [10], № 3, 6
	Сайфуллина [3], № 17 Харисов [10], № 4
	Харисов [10], № 1
	Харисов [10], № 5
	Харисов [10], № 7

5

А_ ллаа һу Ак_ бар! А_ ллаа_ һу Ак_ бар!	Источник:
	Харисов [10], № 7
	Харисов [10], № 6

6

Ә_ гүү_ зү би_ лләә_ һи- ми_ нәш- шәй_ таа_ нир- ра_ жиним	Источник:
	Харисов [10], № 7
	Сайфуллина [3], № 8
	Харисов [10], № 6
	Сайфуллина [3], № 7
	Харисов [10], № 4

сур Корана («Йәсин» и «Аль-Фатиха» соответственно), в сочинении Р. Калимуллина «Ходай каршында без сынаулы» — поэтический текст Н. Тарземанова. Лишь в хоре «Январу» С. Зорюковой данные молитвенные строки используются самостоятельно.

Удивительный по степени пронзительности Баит «Кыйсса-и-Сөембикә»<sup>4</sup> М. Шамсутдиновой состоит из двадцати разделов, в которых повествование о жизни Сююмбике переплетается с чтением молитв и плачей, в некоторых случаях сопровождается игрой на рубабе. Прозвучавший впервые в 1991 году в условиях исторической обстановки Казанского Кремля,

баит был исполнен импровизационно самим автором: в нотной записи он был представлен лишь знаками «напоминания» и общим планом [См. об этом: 1. С. 63–67]. Композитор и фольклорист, глубокий знаток традиций культуры ислама Масгуда Шамсутдинова начинает сказ о жизни Царицы с традиционного для мусульман обращения к Аллаху с просьбой простить ошибки, допущенные при чтении Корана. Вслед за этим звучат рассматриваемые нами молитвенные слова, в исполнении М. Шамсутдиновой проинтонированные с безупречным соблюдением времяизмерительных норм *таджвида* (см. пример 7).

Если сочинение М. Шамсутдиновой представляет сольное исполнение молитвы (её камерное звучание), то хоровое сочинение Ш. Шарифуллина «Әфсен» рождает образ особо значимого для мусульман коллективного моления. В партитуре сочинения можно встретить разные варианты ритмического оформления рассматриваемых нами молитвенных строк: все они имеют чуть большее или меньшее количество расхождений с долготной схемой, определяемой *таджвидом*, и связаны, в первую очередь, с выравниванием протяжённости долгих и коротких слогов, в финальном проведении темы — удлинением короткого слова «шәй» (см. примеры 8–10).

При исполнении данного сочинения, однако, эти ритмические детали кажутся незначимыми и неслышимыми — они теряются в звучании сонорного комплекса. В комментариях к вышедшему в 2003 году нотному изданию хорового концерта композитор поясняет, что он «стремился создать своеобразный звуковой, сонорный эффект огромной толпы людей, читающих вслух эту суру [«Йәсин». — А. Х.] в большой и про-

сторной, гулкой мечети» [9. С. 94] (см. пример 11).

Созданию подобного звукового эффекта способствует также то, что в широкодоступной аудиозаписи сочинения (выполненной с участием смешанного хора Казанской государственной консерватории)<sup>6</sup> молитва распевается не на коранический текст, а на слог «лө» — так, как она была подтекстована в 1975 году в рукописи композитора. Исследуя данное сочинение, Р. Шарипова пишет, что «в год создания концерта композитор ещё не решался ввести в произведение подлинный коранический текст <...>. В рукописи концерта во всей части звучат распевные слоги *лө, лө, лө*» [8. С. 194].

Некоторые особенности звучания данного сочинения позволяют поднять вопрос о влиянии исполнительской интерпретации авторского текста на создание канонического звучания мусульманских молитв. В самом первом проведении темы в партии баса — проведении, наиболее точно отражающем долготные нормы *таджвида*, — композитор на посте-

7 М. Шамсутдинова. «Сеембикә» (расшифровка исполнения)<sup>5</sup>

8–11. Ш. Шарифуллин. «Әфсен» (фрагменты)

9

10

11 М. Шамсутдинова. «Сөембикә» (расшифровка исполнения<sup>5</sup>)

Soprano I  
Өгүзү биләһ - - - винәшһәй\_ тан ир\_ раҗимБисмилләһир\_ раҗим.

Soprano II  
Өгүзү биләһ - - - минәшһәй\_ тан ир\_ раҗимБисмилләһир\_ раҗим.

Soprano III  
Өгүзү биләһ - - - винәшһәй\_ тан ир\_ раҗимБисмилләһ рҗим.

Alto  
Өгүзү биләһ - - - и минәшһәй\_ тан ир\_ раҗим.

Alto II  
Өгүзү биләһ - - - и минәшһәй\_ тан ир\_ раҗим.

Alto III  
Өгүзү биләһ - - - и ми\_ нәшһәй\_ тан ир\_ раҗим.

пенном ускорении ведёт первые четыре звука к протяжённому слогу «ләһ» (первый долгий слог «гү» оказывается укороченным) (см. пример 8).

В исполнении данной темы солистом хора консерватории, однако, уход от норм *таджвида* усиливается. Происходит это за счёт того, что группа из четырёх шестнадцатых интонируется музыкальным коллективом с акцентированием первой доли такта. Несколько отличный от композиторской записи вариант ритмического рисунка основного интонационного элемента молитвы будет выдержан хором на протяжении всего сочинения. Приведём в качестве примера расшифровку анализируемой записи исполнения данной части концерта (см. пример 12).

Если в данном случае агогическое продление пришедшего на начало доли слога способствует нарушению норм прочтения молитвы,

то в других случаях такой приём, напротив, создаёт требуемый *таджвидом* звуковой эффект. Подобное происходит, например, при исполнении Государственным камерным хором Республики Татарстан под управлением М. Таминдаровой сочинения Р. Калимуллина «Ходай каршында без сынаулы». Солист хора пропевает молитву-вступление с агогическими удлинениями долгих по *таджвиду* слогов текста; реально звучащий ритмический рисунок речитации молитвы тем самым оказывается несколько отличным от того, как он представлен в рукописи композитора. При исполнении молитвенных строк нормы речитации, тем самым, проявляются более отчётливо (см. примеры 13, 14).

Свобода прочтения исполнителем композиторского текста в данном случае оказывается вполне уместной: во-первых, она продиктована самой импровизационной природой речи-

12 Ш. Шарифуллин. «Әфсен» (расшифровка исполнения)

Лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә

лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә лә



13 Р. Калимуллин. «Ходай каршында биз сынаулы»

А\_ гү\_ зә бил\_ лә\_ һи ми\_ нә\_ шәй\_ таң и\_ ра\_ жим.  
Бис\_ мил\_ ла\_ һир\_ рах\_ ман\_ и\_ ра\_ һим.

14 Р. Калимуллин. «Ходай каршында биз сынаулы» (расшифровка исполнения)

Ә\_ гү\_ зү бил\_ ла\_ һи ми\_ нә\_ шәй\_ та\_ һир\_ рә\_ жим.  
Бис\_ мил\_ ла\_ һир\_ - рах\_ ма\_ һир\_ ра\_ һим.  
Ә\_ гү\_ зү бил\_ лаһ - и ми\_ нә\_ шәй\_ та\_ һир\_ рә\_ жим.

15 С. Зорюкова. «Ялвару»

Ә\_ гү\_ зү бил\_ лә\_ һими\_ нә\_ шәй\_ та\_ һир\_ ра\_ жим.  
Ә\_ гү\_ зү бил\_ лә\_ һими\_ нә\_ шәй\_ та\_ һир\_ ра\_ жим.

тации молитвы, во-вторых, это предопределяется нотной записью автора музыки: длинные слоги чаще выравниваются с короткими, но приходится на сильное время четырёхдольного такта.

Сходную ритмическую запись молитвы обнаруживаем в сочинении С. Зорюковой «Ялвару»: приходящиеся на акцентные метрические доли длинные слоги молитвенной строки «Әгүзү билләһи минәш-шәйтанир-ражим» при декламации невольно оказываются чуть длиннее внутридольных слоговот (см. пример 15).

На примере данного произведения можно представить ещё один метро-ритмический нюанс, позволяющий ярче подчеркнуть значимость исполнителя в создании канонического звучания молитвы. В «Бисмилле» С. Зорюковой (в ритмическом отношении оформленной с идеальным соблюдением норм *таджвида*)

первый короткий слог текста молитвы попадает на сильную долю такта: т.е. с метрической точки зрения он «выделяется» (см. пример 16).

В исполнении данной мелостройки ансамблем «Хыял» под управлением А. И. Запаровой акцентуация короткого слога, однако, не происходит: интуитивно (или сознательно) солисты хора подчёркивают долгий слог «ләә», приходящийся на вторую долю трёхдольного такта. В реальном звучании возникает эффект затакта: долгий слог молитвы оказывается продлённым как ритмическими, так и метрическими средствами (см. пример 17)<sup>7</sup>. Эта красочная, глубокая по своему содержанию хоровая миниатюра С. Зорюковой представляла Татарстан на открытии Международного фестиваля современной музыки «Европа-Азия — 2005». Написанная для хора, альтовой флейты, контрабаса, препарированного рояля и ударных, она, по словам

16 С. Зорюкова. «Ялвару»

Бис мил ләә хи-ррәх мәә ни ррәә хним.

Бис мил ләә хи-ррәх мәә ни ррәә хним.

17 С. Зорюкова. «Ялвару» (расшифровка исполнения)

Бис мил ләә хи-ррәх мәә ни ррәә хним. Бис мил

ләә хи-ррәх мәә ни ррәә хним.

композитора, представляет попытку современного автора взглянуть на прошлое, свои корни.

То обстоятельство, что для грамотного с точки зрения *таджвида* «прочтения» молитв, представленных в музыке татарских композиторов, тактовые черты стоит воспринимать порой как средство графической записи (а не схемы распределения акцентов), оказывается особенно важным для понимания особенностей оформления и исполнения главного символа веры мусульман — *такбира* «Аллаху Акбар», звучащего в сочинениях С. Габяши и М. Шамсутдиновой.

В музыке М. Шамсутдиновой *такбир* ритмически и метрически оформляется всегда одинаково — в размере 3/4, с ритмическим удлинением протяжённости долгого слога, помещённого, при этом, на слабую — вторую долю такта (см. пример 18).

При исполнении этих сочинений композитора, однако, метрический акцент на первом коротком слоге не допускается. На слух возникает эффект переменного метра (см. пример 19).

Аналогичного подхода требует запись *такбира*, осуществлённая в «Вечернем азане»

18 М. Шамсутдинова. «О, дети Адама». Вступление «Трагедия сыновей земли». Дуэт Адама и Евы

Ал ла\_ һу әк\_ бәр! Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр!

Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр! Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр!

19 М. Шамсутдинова. «О, дети Адама». Вступление (расшифровка исполнения) «Трагедия сыновей земли». Дуэт Адама и Евы (расшифровка исполнения)

Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр! Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр!

Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр! Ал\_ ла\_ һу әк\_ бәр!

20 С. Габяши. «Кичке азан»

21 С. Габяши. «Кичке азан» (расшифровка исполнения)

Solo ten. Ал\_ ла\_ ну Ак\_ бар! Ал\_ ла\_ ну Ак\_ бар! Ал\_ ла\_ ну Ак\_ бар!

ла\_ ну Ак\_ бар! Ал\_ ла\_ ну Ак\_ бар!

С. Габяши. Музыкант, получивший религиозное мусульманское образование, сын муллы, вполне ожидаемо, с безупречной точностью отразил в ритмическом рисунке напева муэдзина предписанные *таджвидом* долготные соотношения слогов. Оформленное средствами регулярного четырёхдольного метра, однако, хоровое сочинение С. Габяши оставляет исполнителям возможность более или менее чуткого донесения норм звучания священных слов мусульман. Согласно нотной записи *такбира* его второй долгий звук «ла» выделен ритмически, но в метрическом отношении он оказывается в «уязвлённой» позиции: первый короткий слог «Ал», в соответствии с нормами европейского тактового метра,

предполагает агогическую «оттяжку» и метрическую акцентуацию (см. пример 20<sup>8</sup>).

Любопытно в этом отношении обратиться к единственной существующей в настоящее время аудиозаписи исполнения «Вечернего азана» С. Габяши — выступлению Татарского государственного ансамбля песни и танца под руководством Л. Кустабаевой (хормейстер — В. Гараева) на вечере памяти композитора, состоявшемся в 1991 году в Татарском государственном театре драмы и комедии им. К. Тинчурина<sup>9</sup>. Солист ансамбля, пропевающий строки *такбира* на фоне хорового полотна произведения С. Габяши — Г. Тукая, выполняет нормы *таджвида* практически безупречно. В его свободной от «рамок»

прописанного в нотах четырёхдольного такта речитации все долгие слоги «ла» оказываются продлёнными как ритмическими, так и метрическими средствами. Вновь фактическое звучание напева создаёт эффект переменного метра (см. пример 21).

Завершая предпринятое в настоящей статье исследование, подчеркнём, что вопросы музыкальной организации речитаций молитв как в религиозной практике татар-мусульман, так и профессиональном искусстве композиторов Татарстана требуют более глубокого и всестороннего изучения. Однозначным является то, что возрастающий композиторский интерес к музыкальной традиции, заложенной некогда С. Габяши, требует особого внимания как при создании произведений, так и их исполнении.

### Примечания

- 1 Обратим внимание, что в наследии С. Габяши есть более ранние примеры обращения к молитвенной речитации. Описывая жизненный и творческий путь композитора, Ф. Салитова отмечает использование молитвенных строк в музыкальном оформлении пьесы «Бүз егет» («Славный джигит») — спектакля, премьеры которого состоялась в 1921 году. Исследователь пишет: «В соответствии с содержанием пьесы Габяши включил в музыкальный ряд напевы, связанные с религиозным культом мусульман: „Тэкбир“ („Такбир“); „Кичке азан“ („Вечерная молитва“») [4. С. 63–64]. Заметим при этом, что данные музыкальные номера спектакля широкую известность не получили.
- 2 В примерах 4–6 прямоугольной фигурой выделены элементы ритмического рисунка речитации молитв, содержащие нарушения метроритмических норм *таджвида*.
- 3 Отметим, что в монографиях Г. Сайфуллиной и И. Харисова приводятся расшифровки речитации молитв, записанных от мусульман, годы рождения которых приходятся преимущественно на второе десятилетие XX века [См. подробнее: 3; 10].

- 4 Исследователь творчества М. Шамсутдиновой Л. Бородавская отмечает, что жанровое обозначение баита «Сөембикә» как «Кыйсса-и-Сөембикә» («кыйсса» букв. в переводе с арабского языка — «рассказ») было дано самим композитором в 2003 году [См. об этом: 1. С. 64].
- 5 В связи с отсутствием нотной записи баита приводится расшифровка фрагмента записи сочинения, представленной в 11-м диске «Фонохрестоматии по татарской музыке для музыкальных учебных заведений» (Казань, 2005 г.). Здесь и далее расшифровка аудиозаписей выполнена автором публикации (см. примеры 7, 13, 15, 18, 20, 22).
- 6 Речь идёт об аудиозаписи «Мунаджатов» Ш. Шарифуллина, исполненных смешанным хором Казанской государственной консерватории под управлением С. Казачкова в 1975 году. Место хранения — Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова.
- 7 Любопытно заметить, что данная исполнительская «воля» отчасти предопределена композитором — в нотном тексте С. Зорюковой текст «Бисмиллы» записан с той транскрипцией арабского текста, который, как правило, представляется в соответствующей религиозной литературе.
- 8 В широко доступных источниках [См., например: 5. С. 118] поэтический текст партии смешанного хора произведения «Кичке азан» С. Габяши представлен арабской графикой. В связи с тем, что партия хора, распевającego текст Г. Тукая, предметом нашего исследования не является, нотный пример фрагмента сочинения приводится лишь с подтекстовкой партии солиста.
- 9 Данная аудиозапись концерта хранится в фондах «Радио Болгар» («Булгар радиосы») АО «Телерадиокомпания „Новый век“».

## Список литературы

## References

1. *Бородовская Л. З.* Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук». — Казань: Изд-во КГУКИ, 2013. — 132 с. [*Borodovskaya L. Z. Masguda Shamsutdinova: «Ya slyshu svet, ya vizhu zvuk».* — Kazan': Izd-vo KGUKI, 2013. — 132 s.].
2. *Губайдуллина Г. Б.* Султан Габяши: художник и время // Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост., вступит. статья, коммент., публ., прил. Г. Б. Губайдуллиной. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2000. — С. 9–26 [*Gubajdullina G. B. Sultan Gabyashi: hudozhnik i vremena // Sultan Gabyashi: Materialy i issledovaniya / Sost., vstupit. stat'ya, komment., publ., pril. G. B. Gubajdullinoy.* — Kazan': IYALI im. G. Ibragimova AN RT, 2000. — S. 9–26].
3. *Сайфуллина Г. Р.* Музыка священного слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. — Казань: Татполиграф, 1999. — 230 с. [*Sajfullina G. R. Muzyka svyashchennogo slova. Chтение Korana v tradicionnoy tataro-musul'manskoj kul'ture.* — Kazan': Tatpoligraf, 1999. — 230 s.].
4. *Салитова Ф. Ш.* Султан Габяши // Композиторы Татарстана. — М.: Композитор, 2009. С. 62–68 [*Salitova F. Sh. Sultan Gabyashi // Kompozitory Tatarstana.* — M.: Kompozitor, 2009. S. 62–68].
5. Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост., вступит. статья, коммент., публ., прил. Г. Б. Губайдуллиной. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2000. — 240 с. [*Sultan Gabyashi: Materialy i issledovaniya / Sost., vstupit. stat'ya, komment., publ., pril. G. B. Gubajdullinoy.* — Kazan': IYALI im. G. Ibragimova AN RT, 2000. — 240 s.].
6. Учиться правильно произносить Такбир [Электронный ресурс]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=STSzIC-sC\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=STSzIC-sC_Y). Дата обращения: 16.10.2018 [Uchites' pravil'no proiznosit' Takbir [Elektronnyj resurs]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=STSzIC-sC\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=STSzIC-sC_Y). Data obrashcheniya: 16.10.2018].
7. Фарды — обязательные условия молитвы [Электронный ресурс]. URL: [http://www.e-islam.ru/books/vera/chast4/kniga\\_1/uslov/rukni/](http://www.e-islam.ru/books/vera/chast4/kniga_1/uslov/rukni/) Дата обращения: 16.10.2018 [Fardy — obyazatel'nye usloviya molitvy [Elektronnyj resurs]. URL: [http://www.e-islam.ru/books/vera/chast4/kniga\\_1/uslov/rukni/](http://www.e-islam.ru/books/vera/chast4/kniga_1/uslov/rukni/) Data obrashcheniya: 16.10.2018].
8. *Шарипова Р. М., Бразник Л. В.* Татарская хоровая культура XX век: Монография. — Набережные Челны: ФГБОУ ВПО «Набережночелнинский институт социально-педагогических технологий и ресурсов», 2013. — 263 с. [*Sharipova R. M., Brazhnik L. V. Tatarskaya horovaya kul'tura HKH vek: Monografiya.* — Naberezhnye Chelny: FGBOU VPO «Naberezhnochelninskij institut social'no-pedagogicheskikh tekhnologij i resursov», 2013. — 263 s.].
9. *Шарифуллин Ш. К.* Комментарии [к нотному изданию] // Шарифуллин Ш. К. Хоровые концерты: Мунаджаты. Деревенские напевы. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. — С. 93–95 [*Sharifullin Sh. K. Kommentarii [k notnomu izdaniyu] // Sharifullin Sh. K. Horovye koncerty: Munadzhaty. Derevenskie napevy.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 2003. — S. 93–95].
10. *Kharissov I.* Das andere Eigene: musicalisch-literarische Genres im interkulturellen Kontext. II. — Berlin: Tatarisch-baschkirischer Kulturverein e.V., 2002.