

На правах рукописи



ГАЛИНА ГУЛЬНАЗ САЛАВАТОВНА

**БАШКИРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА:
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ДРАМАТУРГИЯ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения

Уфа, 2022

Работа выполнена в Уфимском государственном институте искусств
имени Загира Исмагилова

Официальные оппоненты: **Комарницкая Ольга Виссарионовна,**
доктор искусствоведения, доцент, Московская
государственная консерватория имени
П.И. Чайковского, профессор кафедры
междисциплинарных специализаций
музыковедов

Артемова Евгения Георгиевна,
доктор искусствоведения, доцент, Московский
городской педагогический университет,
Институт культуры и искусств, профессор
департамента музыкального искусства

Демченко Александр Иванович,
доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, профессор кафедры
истории музыки

Ведущая организация: Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова

Защита состоится «20» сентября 2022 года в 15.00 на заседании диссертационного
совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени
Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени
Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2022-6>

Автореферат разослан «__» _____ 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью изучения башкирской оперы как «ассимилированного жанра» на основе сложившихся традиций взаимодействия с народным искусством неевропейского монодийного типа, а также с достижениями оперного жанра в многовековой западноевропейской и русской культурах. На башкирском материале освоение новоевропейской жанровой системы в целом изучено мало, оперы – не изучено вовсе, хотя в Башкирии она всегда была «жанром номер один», вписываясь в общую для СССР тенденцию создания национальной оперы в молодых национальных композиторских школах (МНКШ) «гетерогенного» типа (М.Н.Дрожжина). Несмотря на значительный срок распространения модели композиторского творчества в восточных советских республиках, специфика этих процессов требует дальнейшего изучения.

Личностью, возглавившей борьбу за создание башкирской национальной оперы, стал первый профессиональный певец республики Газиз Салихович Альмухаметов, для которого эта идея явилась главным делом его жизни. Она овладела им ещё до начала советского культурного строительства, однако вряд ли её осуществление в таких масштабах было возможно вне культурной политики советского государства. В желании национальных музыкантов иметь собственную национальную оперу вполне очевиден естественный процесс региональной переориентации европейского жанра, происходивший в предреволюционные годы в ряде восточных культур. В то же время внедрение в них *национальной оперы* зачастую носило идеологический характер, чем объясняется сложность исследования этой историко-теоретической проблемы. Создание Башкирского оперного театра и национального репертуара для него стало крайне парадоксальным явлением, в котором сплелись идеологические каноны, политические (участие Альмухаметова в национальном движении за создание автономии) и творческие мотивы. Несмотря на то, что устремления власти и национальных музыкантов совпадали, процесс этот сопровождался трагическими перипетиями, ибо по времени совпал с периодом массовых репрессий.

Идеологически принудительный характер внедрения оперы в Башкирии корректируется некоторыми обстоятельствами. Известно, что в советские времена открытие и материальное обеспечение театров оперы и балета, по партийной разрядке, полагались только союзным республикам. Специфически политический характер решения «оперного вопроса» в

республике доказывается и фактом того, что оперные театры в РСФСР имелись лишь в трёх автономных образованиях – Башкирии (1938), Татарии (1939) и Бурятии (1948). Можно говорить о том, что Башкирская республика, в отличие от других автономий, пользовалась более широкими правами. Это стало результатом той острой политической борьбы за создание республики, которая заставила центр прислушаться к требованиям Башкирского правительства. Образовав по договорённости (!) с ним в марте 1919 года первую в составе Российской Федерации автономную республику, но отобрав через год у неё все экономические и политические права, руководящий центр оставил Башкирии право на национально-культурную автономию, сохранив некоторые привилегии, в том числе, возможность иметь свой оперный театр. В то же время, разрешение на его организацию требовало молниеносных результатов и их неукоснительного исполнения.

Востребованность национальной оперы в Башкирии в самом начале социалистического строительства была обусловлена несколькими причинами. Прежде всего, для руководителей республики её появление должно было свидетельствовать об успехах культурного строительства, о высшей духовной и профессиональной состоятельности строящейся национальной культуры. Другой причиной выдвижения оперы в национальных республиках является, по мнению М. Н. Дрожжиной, «наличие установок внешнего (идеологического) порядка, отводящих опере роль ретранслятора национально-патриотической идеи; <...> обращение к сюжетам, тесно связанным со знаковыми явлениями национальной культуры и истории»¹. В башкирском искусстве таким знаковым сочинением стала опера Загира Исмагилова «Салават Юлаев» о верном сподвижнике Емельяна Пугачёва, национальном герое республики.

В настоящее время назрела острая необходимость пересмотра многих важнейших сторон развития башкирской оперы, освобождения истории её изучения от идеологических доктрин советского времени. Незученным в национальном музыковедении является общественно-исторический, а также культурологический аспект эпохи зарождения национальной композиторской школы, что усиливает интерес к избранной теме. Таким образом, объективное и системное изучение комплекса проблем, связанных с формированием и развитием в Башкирии национальной оперы, обуславливает **актуальность темы исследования.**

¹ Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : автореф. дис. ... доктора иск. : 17.00.02. – Новосибирск, 2005. – С. 35.

Цель и задачи исследования.

Целью настоящей диссертационной работы является целостное исследование башкирской оперы в плане адаптации классического жанра в контексте национальной культуры. Соответственно, основными в исследовании стали следующие научные *задачи*:

- рассмотреть предпосылки формирования феномена башкирской национальной оперы в комплексе городской и сельской музыкальной культуры региона;
- охарактеризовать и осмыслить роль Г. С. Альмухаметова в зарождении национальной оперы на основе новых документальных свидетельств;
- изучить национальный оперный репертуар и основные тенденции в его эволюции по выделенным периодам;
- исследовать башкирскую оперную либреттистику на основе анализа рукописных и опубликованных клавиров, фольклорных и литературных источников, избранных для интерпретации в оперном жанре;
- определить и обосновать способы национальной идентификации в жанре башкирской национальной оперы;
- рассмотреть классические оперные формы и компоненты оперной драматургии с учётом их национальной адаптации;
- создать жанровую классификацию и выявить типологические особенности различных жанровых моделей в башкирском репертуаре.

Объектом исследования является башкирское оперное искусство с момента возникновения и до сегодняшнего времени. **Предмет исследования** – формирование и развитие национальной оперы в сценарно-сюжетном, музыкально-тематическом и структурно-композиционном аспектах.

Материалом исследования послужили все поставленные на сцене Башкирского государственного театра оперы и балета и Башкирской государственной филармонии башкирские оперы (за исключением одноактной оперы «За Родину» Ф. Козицкого и Х. Ибрагимова). Материалом исследования стали также все опубликованные клавиры башкирских опер (З. Исмаилова и Х. Ахметова), а также все рукописные партитуры и клавиры, хранящиеся в библиотеке Башкирского государственного театра оперы и балета и в рукописном отделе Российского национального музея музыки в Москве.

Вторую часть источников составили *документальные материалы* – архивные документы разных лет, хранящиеся в Национальном архиве РБ, Научном архиве Уфимского научного центра Российской академии наук, нотные черновики и письма из личных архивов башкирских композиторов. Особую значимость и статус документальных источников имели рецензии и интервью, опубликованные в периодической печати 1920 – 2010 годов, дающие

возможность собрать факты и реконструировать историю создания и постановки той или иной оперы. Пересмотр многих важнейших сторон развития башкирской оперы, освобождения истории её изучения от плотного слоя мифологем советского времени потребовал расширения материала для более глубокой и всесторонней оценки явления и её научной интерпретации.

Ограничение материала. В настоящем исследовании не рассматриваются вопросы сценической интерпретации и исполнительской трактовки оперных сочинений. Эта позиция диктовалась элементарным желанием глубже осмыслить музыку оперных произведений, её первичный авторский текст как феномен башкирской национальной оперы.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Башкирская национальная опера есть часть общего процесса возникновения и развития МНКШ в СССР, главнейшая из адаптируемых моделей новоевропейской жанровой системы.
2. Формирование академических традиций в системе башкирской музыкальной культуры началось до периода советского культурного строительства, на волне джадидизма в начале XX века.
3. На этапе зарождения национального искусства европейского типа Башкирия, Татария и Оренбургская область были единой культурной зоной. Как результат этого, театр – драматический и музыкальный – возник благодаря консолидации башкирских и татарских деятелей искусства. Общими были национальные кадры актёров, режиссёров, певцов, композиторов, литераторов. Объясняется этот факт этнической, языковой, конфессиональной и географической близостью двух народов, в области этномузыкальной – наличием единой ладовой системы – ангемитонной пентатоники.
4. Опыт адаптации оперной модели на почве башкирской монодийной культуры демонстрирует её упрощение по всем составляющим структурным компонентам: сольным вокальным формам, ансамблям, вокальным и инструментальным жанрам, типам лейтмотивов и реминисценций, по линии её симфонизации и ослабления драматического напряжения.
5. Башкирская опера выработала собственные способы национальной идентификации, оформившиеся как художественные концепции в рамках башкирской академической музыки.

Методология и методы исследования. Основой подходов к феномену башкирской национальной оперы послужил выработанный в отечественном музыковедении комплексный метод, сочетающий принцип историзма, сравнительно-типологический и целостный анализы.

Основополагающее значение имели исторические и теоретические труды советских и зарубежных учёных по истории оперного жанра в различных европейских (В. Н. Брянцева, Т. С. Крунтяева, П. В. Луцкер, И. П. Сусидко, А. А. Хохловкина, М. Р. Черкашина) и русской культурах (Б. В. Асафьев, А. А. Гозенпуд и др.). Соответственно избранному ракурсу диссертация методологически опирается на фундаментальные монографии советских музыковедов по теории оперной драматургии А. А. Баевой, М. С. Друскина, Г. Г. Кулешовой, М. Д. Сабининой, М. Е. Тараканова, Б. М. Ярустовского; классическим оперным формам М. Ф. Гейлиг, М. С. Друскина, В. В. Протопопова, Е. А. Ручьевской; по оперным жанрам – М. А. Басок, С. С. Гончаренко, Л. Г. Данько, О. В. Комарницкой, М. Д. Сабининой. Работы по музыкальному театру XX века и современным тенденциям развития жанра, разработанные В. Э. Ферманом, Б. М. Ярустовским и др., помогли оценить башкирскую оперу с позиции современного театрального искусства.

Концепцию настоящего исследования помогли выработать труды, посвящённые вопросам становления НКШ в советских республиках и, прежде всего, диссертация М. Н. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века» (2005), на концептуальном уровне раскрывающая сущностные параметры МНКШ, взаимодействующих с традиционной монодийной культурой. Большой интерес представляли также работы по оперной жанровой модели в тюркских республиках бывшего СССР (И. В. Абезгауз, Г. К. Абулгазиной, Ф. А. Абуковой, Д. А. Адылходжаевой, И. В. Даниловой, У. Р. Джумаковой, М. Г. Кондратьева, С. А. Кузембаевой, Ш. О. Мирзоевой, Г. Д. Мусагуловой, Н. Н. Николаевой, А. К. Омаровой, Я. Б. Пеккер, Т. А. Эрре). Особенно значительной оказалась роль трудов по родственной татарской музыке – народной и профессиональной (Л. В. Бражник, Я. М. Гиршман, В. Р. Дулат-Алеев, Р. И. Исхакова-Вамба, А. Ш. Зарифов, А. Л. Маклыгин). Несмотря на самые разнообразные формулировки, во всех случаях речь, по сути, идёт об адаптации европейских жанров в той или иной национальной культуре. Различными оказываются лишь ракурсы рассмотрения этой проблемы (формирование национального музыкального языка, степень претворения народно-национальных традиций, эволюция принципов музыкальной драматургии и т.д.).

Созвучными им оказались работы по теории восточной монодии и проблемам национального, раскрываемые также в аспекте фольклор – композитор (С. П. Галицкая, И. Р. Еолян, Х. С. Кушнарёв, Н. Г. Шахназарова). Разработка теории профессионального музыкального языка обусловила обращение к трудам по общей теории стиля (Г. В. Григорьева, М. К. Михайлов,

Е. В. Назайкинский, С. С. Скребков); теории национального стиля (К. А. Авдалян, Л. В. Бражник, Н. Г. Шахназарова).

Перечисленные источники оказались востребованными по причине того, что центральной категорией настоящего исследования избран феномен **национальной оперы**, представления о которой складывались в самых различных культурах в последние четыре столетия. В Европе, начиная с трудов Ж. Ж. Руссо, под национальной оперой понимали оперу на своём родном языке, в национальном стиле в противовес итальянской. В период становления МНКШ теоретической основой понятия «национальная опера» послужили музыкально-эстетические принципы русской оперной школы, в которой глубоко была осознана национальная сущность жанра. Борьба русских композиторов-классиков за создание русской национальной оперы, подробно описанная в монографиях Б. Л. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики», А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр XIX века» и ряде других, посвящённых выдающимся русским композиторам, служит тому наглядным примером. Как следует из этих исследований, первостепенной основой национальной оперы является либретто, написанное на родном языке в противовес различным иноземным влияниям. Другими признаками национальной оперы становятся опора на родную песенность, народные традиции и тесно связанную с ней сюжетику сочинений.

В настоящем исследовании *национальная опера* определяется как произведение, основанное на синтезе музыки, слова и сценического действия, посредством которых происходит идентификация той или иной музыкальной культуры. Поскольку становление оперы в башкирской культуре было частью общего процесса формирования «молодых национальных композиторских школ, возникших на сравнительно более позднем этапе распространения композиторской модели в условиях неевропейской монодийной традиционной культуры»², термин «национальный» используется нами в данном контексте по отношению к монодийным культурам и, прежде всего, к башкирской.

Степень научной разработанности темы исследования. Существует ряд статей, преимущественно частного характера, рассматривающих башкирскую оперу в различных аспектах. Первоначальные сведения о ней в связи с Декадой башкирской литературы и искусства в Москве (1955) собрали московские музыковеды Л. Н. Лебединский и Н. А. Шумская. В контексте композиторского творчества об операх Г. С. Альмухаметова, М. М. Валеева, А. А. Эйхенвальда, А. Э. Спадавекия, Х. Ш. Заимова, Н. И. Пейко, Р. А.

² Дрожжина М. Н. Указ. соч. С. 8.

Муртазина обзорно писали Л. П. Атанова и Н. Ш. Губайдуллин, об операх русских авторов – С. И. Махней.

Наиболее объёмную отрасль башкирского музыковедения образуют работы, посвящённые творчеству башкирского композитора Загира Исмагилова, что объясняется масштабом его вклада в культуру. Среди них выделяется первая монография о нём «От курая до оперы» Ш. А. Месягутова, в которой впервые в башкирском музыковедении использован метод описания, ставший принципиальным для композиторов всех национальных республик – в плане соотношения национальных и европейских традиций.

Современное состояние башкирской оперы на рубеже веков в решающей степени определялось творчеством Салавата Низаметдинова. В работах, посвящённых его сочинениям, предприняты не только конкретный анализ музыкального материала, но и постановки различных художественных проблем в связи с современными тенденциями театрального процесса. Предпринимались также обзорные рассмотрения процесса развития оперного жанра в контексте национальной композиторской школы.

Многие исследовательские проблемы национальной оперы: предпосылки её появления в дореволюционной культуре края, родовые признаки жанра и характеристики отдельных произведений впервые затронуты в статьях Т. С. Угрюмовой. Из них наиболее глубокими представляются статьи аналитического плана, раскрывающие особенности музыкальной драматургии оперы З. Исмагилова «Волны Агидели». Новым явлением в литературе о башкирской музыке стало издание в республике путеводителей по операм. Некоторые журнальные рецензии, весьма развёрнутые по объёму, также посвящены разбору национальных опер.

Из публикаций последнего времени исключительное значение имело издание книги «Газиз Альмухаметов. Статьи. Документы. Воспоминания», куда вошёл и расшифрованный на башкирском языке (с латиницы на кириллицу) и переизданный через 75 лет очерк самого Альмухаметова «В борьбе за создание башкирской советской музыки». Этот, по сути, первый музыковедческий труд в республике (Уфа, 1933) является творческой программой по созданию национального оперного театра и репертуара для него, позволяя по-новому взглянуть на уфимский период биографии композитора и обогащая наши представления о процессах, происходивших в башкирской музыке в 30-е годы. Близкая к этому тема продолжена в работе Г. А. Баймухаметовой «Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории». Основной ракурс этой работы сосредоточен на подготовке вокальных кадров для будущего оперного театра Башкирии.

Таким образом, необходимость систематизировать существующие материалы и воссоздать облик башкирской оперы, как целостного явления, очевидна.

Научная новизна исследования.

1. Диссертация является первым системным исследованием жанра национальной оперы в башкирской культуре; многие сочинения проанализированы автором впервые (в том числе музыка башкирских драматических спектаклей).

2. Выявлены способы национальной идентичности (признаки, определяющие сущность нации, как связного целого) по всем структурным параметрам. Впервые проанализированы мелодика и гармонический язык, выявлены различные типы оперной мелодики, изучены композиционные формы и приёмы развития тематизма, типологические проявления различных жанров в башкирских операх.

3. Создана научная концепция адаптации классического жанра в башкирской музыке – монодийной восточной культуре, основанной на ангемитонной пентатонике – музыкальном языке Урало-Поволжской пентатонной зоны.

4. Предложена периодизация процесса освоения оперного жанра в национальных советских республиках, в котором выделено четыре этапа:

- рубеж XIX – XX веков (Украина, республики Прибалтики и Закавказья);
- эпоха советского культурного строительства, осуществлявшаяся на единой идейно-эстетической платформе (Башкирия, Татария, Казахстан и республики Средней Азии);
- послевоенный период (остальные автономные республики Поволжья, Сибири и Северного Кавказа);
- Постсоветский период (Адыгея).

Именно по причине общности черт со сходными явлениями в других национальных республиках и в едином историко-общественном контексте советского периода истории, в работе применяется понятие «национальная опера в СССР», хотя хронологические рамки становления и развития исследуемого жанра выходят за пределы существования СССР.

5. Предложены новые музыковедческие термины, такие как классический оперный озон-кюй, безоркестровые сольные фрагменты, академическое курайное исполнительство, национальная композиторская школа (НКШ) советского типа.

6. Впервые изучены все литературные тексты опер, их сюжетики и поэтика, выявлены пути воздействия драматического театра на оперу через специфические особенности драматургии.

Теоретическая значимость. Являясь первой в национальном музыковедении диссертацией, посвящённой опере, которая рассматривается комплексно в историческом и теоретическом аспектах, она вносит весомый вклад в разработку этой малоизученной темы. Основные положения и

материалы диссертации могут способствовать более углублённому изучению жанровой структуры, поэтических и музыкальных особенностей жанра.

Практическое значение. Возможно также включение названных результатов в учебный процесс в высшем и среднем звене музыкального образования: в курсы «Оперная драматургия», «История башкирской музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений» и др. Материалы диссертации могут быть полезны при подготовке оперных сочинений к изданию, а также в постановочной практике.

Достоверность результатов исследования обеспечена рядом факторов. Среди них анализ рукописных и изданных клавиров и партитур башкирских опер с опорой на сложившиеся в музыковедении научные методы исследования жанра, изучение трудов по истории русской и зарубежной оперы, оперному жанру в национальных республиках СССР, детальный анализ архивных материалов (преимущественно партийных документов и протоколов заседания правления СК БАССР и худсовета Башкирского оперного театра), также периодики советской эпохи, составивших в совокупности музыкально-исторический контекст изучаемой темы. 86% нотного приложения составляют рукописные оперные клавиры, хранящиеся в библиотеке Башкирского оперного театра и в архивном фонде Российского национального музея музыки в Москве. При этом в операх 1930–40-х годов проведена тщательная текстологическая работа (все литературные тексты переведены с латинского шрифта на кириллицу)³.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждена на заседаниях кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова (2021), на Научно-экспертном совете института (2021) и рекомендована к защите по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство. Основные положения исследования были изложены автором на Международных и Всероссийских конференциях по проблемам музыкальной и мировой художественной культуры (Уфа, 2008 – 2021; Алматы, 2016; Челябинск, 2016; Якутск, Москва, 2021), а также отражены в журналах «Проблемы музыкальной науки» (РИНЦ, Scopus, ВАК, Web of Science), «Музыка и время», «Музыковедение», «Вестник ВЭГУ», «Вестник АдГУ», «Вестник ЧелГУ», «Проблемы востоковедения» (ВАК) и др. Основное содержание работы изложено в различных публикациях по музыкальной культуре Башкирии (около 95 п.л.). Материалы работы используются в курсе «Истории башкирской музыки», читаемом автором в Уфимском

³ В 1924-1939 годы башкирский язык использовал латинскую графику (до того – арабскую), в течение трёх лет (1939 – 1943) она была заменена кириллицей.

государственном институте искусств им. Загира Исмагилова; в программах мастер-классов «Лаборатории современной башкирской оперы», организованной Башкирским государственным театром оперы и балета (2020 – 2021).

Концепция исследования и логика его изложения обусловили **структуру работы**: Введение, шесть глав, Заключение, Список литературы и четыре Приложения (А. Нотные примеры, Б. Краткое содержание опер, В. Письма, документы, воспоминания, Г. Список архивных документов).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обоснованы выбор темы и её актуальность, очерчена проблематика, связанная с изучением оперного жанра в национальных республиках, сформулированы цель и научные задачи, определена теоретико-методологическая база исследования, а также степень научного исследования избранной темы.

Глава 1. «Основные предпосылки формирования башкирской национальной оперы». Определяющее значение в этом процессе имела во многом единая для региона закономерность формирования **феномена городской культурной среды** и ряда важных её компонентов: *концертной и театральной практики*, в контексте которых оттачивались необходимые для развития оперного жанра основы композиторского и исполнительского профессионализма. Они рассмотрены на примере Оренбургской, а с 1865 года и Уфимской губерний в *Разделе 1.1. «Городская музыкальная культура Башкирии»*. В результате этого процесса к началу советского периода в культурном пространстве Башкирии сложилась развитая академическая профессиональная традиция, конкретным проводником которой в российской провинции стала доминирующая русская культурно-языковая среда.

Русско-европейская академическая традиция, прочно закрепившаяся в Башкирии за полуторавековой период своего развития, явилась перенесением традиции, сформировавшейся на иной социально-исторической почве. С неё срисовывался образ будущей национальной академической музыки. В работе показан объективный процесс зарождения национального искусства на волне джадидизма (реформации мусульманского образования, проводимой по линии медресе), ориентированного на европейские стандарты жизни. Важнейшей предпосылкой для его развития стало введение во многих учебных заведениях музыкальных уроков и организация музыкальных творческих коллективов европейского образца.

Высшим достижением национальной культуры в дореволюционный период оценивается зарождение в городах Оренбургского края первых национальных драматических трупп, сыгравших решающую роль в становлении татарского и башкирского театров. В совместных татаро-башкирских постановках Оренбургского восточного театра, где ставились спектакли по первым пьесам будущих основоположников национальной драматургии Мухаметши Бурангулова и Мирхайдара Файзи, зародились жанры этнографической мелодрамы и музыкальной драмы, традиции национальной театральной музыки. Они имели основополагающее значение для становления национальной оперы в обеих республиках.

Как вывод в работе подчёркнута связь башкирской профессиональной музыки с татарской, постепенно проникающей и развивающейся в городской среде автономно от процесса ассимиляции европейских музыкальных форм. По сути, все первые музыканты, закладывавшие основу башкирской и татарской музыки (В. Виноградов, А. Эйхенвальд, И. Козлов, А. Ключарёв, М. Музафаров, З. Яруллин, М. Валеев, Г. Альмухаметов, С. Габяши, К. Рахимов), работали и в Уфе, и в Казани, многие – и в Оренбурге. Это поколение национальной интеллигенции, заявившее о своём творчестве в предреволюционные годы, возможно, смогло бы совершить культурную революцию, не будь оно уничтожено в годы сталинских репрессий. В качестве наиважнейшей предпосылки оно создало *национальную концертную и театральную жизнь*, конкретные условия для зарождения национальной оперы.

Обзор музыкальных жанров, наиболее ценных для построения башкирской национальной оперы, представлен в *Разделе 1.2. «Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля»*. При рассмотрении многообразных музыкально-поэтических форм с различными типами соотношения музыки и слова в основу была положена классификация, предложенная башкирским певцом, педагогом и исследователем М. С. Алкиным, согласно которой жанры национальной монодии делятся на *речитативный, распевно-мелизматический (ариозный) и кантиленно-орнаментальный*. Это деление соотносится с общей музыковедческой типологией, согласно которой вокальная мелодика может быть речитативного, ариозного или песенного (кантиленного) типов. В названном разделе диссертации показаны стилевые особенности монодийных жанров, каждый из которых составил основу определённого типа оперной мелодики, способствуя формированию в ней национально своеобразных вокальных форм, удачно соотносимых с утвердившимися в европейской опере.

Жанры с доминирующей ролью вербального текста – вся речитативно-

декламационная сфера (**хамак-кюи**)⁴ в башкирских операх послужили «интонационным словарём» при создании различных типов речитативов.

К *распевно-мелизматическому (ариозному)* типу мелодики отнесены **кыска-кюи** (в буквальном переводе «короткие песни») ⁵ и полупротяжные умеренные песни (**халмак-кюи**). Благодаря квантитативным ритмическим формулам и повторяющимся четырёхтактовым композиционным структурам, оба жанра легко вписываются в метроритмические стереотипы европейской музыки, обеспечивая национальной опере явление метрической квадратности – необходимого правила в условиях академического музыкального искусства. Песенный жанр **халмак-кюй** (буквально – умеренный напев), ставший в операх основой ариозного стиля, особенно востребован оперными композиторами для воссоздания обширной сферы лирики и мелодизированного речитатива.

Наиболее пристальное внимание в исследовании уделено жанру протяжной песни – **озон-кюю**⁶, воплощающему *кантиленно-орнаментальный* жанровый тип. В системе башкирской академической музыки этот жанр занимает совершенно уникальное место, определяя мелодическую сущность не только оперных вокальных форм, но и всех иных музыкальных жанров.

Уподобление озон-кюев мугамно-макомным циклам, встречающееся в ряде работ, позволило сформулировать идею об их концепционности – способности протяжных песен выражать художественное сознание той или иной исторической эпохи, устойчивые психологические основы мироощущения, воплощённые в высшей фазе музыкального развития. Тенденция народных песен к циклизации, внутренней логической и смысловой связи, отмечаемая в группе песен об Отечественной войне 1812 года, дала возможность судить о типах выстраивания логики – не в плане диалектического становления, но путём сопоставления отдельных жизненных эпизодов: довоенных, военных, послевоенных. Эта особенность фольклорного мышления впоследствии сказалась на особенностях адаптации оперы и всех её структурных компонентов в национальной культуре.

В работе сделан вывод о том, что на формирование оперной модели озон-кюй повлиял очень разнообразно. Важнейшей предпосылкой следует считать тенденцию к профессионализации, саму социальную потребность в сэснах и музыкантах, служивших когда-то при дворах кантонных начальников, губернаторов и т.д. В социальной жизни башкир сложились вокальные

⁴ Хамак – буквально «речитация», кюй – «напев».

⁵ Понятие «кыска-кюй» происходит от краткости высказывания, соответствующей короткой строке с минимальным количеством слогов (8,7) и минимальным количеством простых распевов.

⁶ Понятие «озон-кюй» (буквально – длинный, долгий напев) проистекает из долгого произнесения слов и слогов в распеваемых текстах и от длинных, долго тянущихся звуков (долгих тонов).

соревнования (байга) с устоявшейся системой конкурсных требований, описанных в научной литературе. В связи с этим в работе рассмотрен вопрос об исполнительских критериях, впоследствии перешедших и в сферу профессионального искусства. От способности вокалистов интерпретировать протяжный мелос будет зависеть качество виртуозности в башкирской опере.

В этом разделе также рассмотрены пути, способствовавшие адаптации оперы в башкирскую национальную культуру, трансформация мелодического типа из протяжного мелоса в маршеобразный героический кыска-кюй, наблюдаемая в группе народных песен о Салавате Юлаеве. Такое стало возможным благодаря музыкальным особенностям, присущим этим песням, испытавшим сильнейшее влияние русских народных песен времён Пугачёвской вольницы. По этой причине песни о Салавате легко вписались в созданный различными народами общеевропейский «художественный эталон» музыки патриотического, освободительного марша. В профессиональной музыке песни о Салавате стали интонационным фондом для создания героической образной сферы. В целом башкирская народная музыка с её богатой репрезентативной мелодикой служит для композиторов неиссякаемым источником вокальных средств и приёмов, направленных на конструирование оперной формы.

Формированию жанра оперы также способствовало наличие *национальной театральной музыки в спектаклях Башкирского государственного драматического театра*, чему посвящён *Раздел 1.3. «Роль национальной музыкальной драмы и музыкальной комедии в становлении башкирской оперы»*. В разделе рассматривается заимствование оперой компонентов драматического спектакля – фабулы, драматического конфликта, игры актёров, драматических форм: (монологов-арий, диалогов-дуэтов, массовок-хоров и т.д.); проникновение общих закономерностей драмы в оперный жанр в виде основных этапов действия (экспозиции, развития, кульминации, развязки). В результате этих процессов зарождается особый вид драматургии, основанный на синтезе музыки, слова и действия – оперный, в котором основным его элементом становится музыка. В пьесах М. Бурангулова содержались важные композиционные, музыкально-стилевые и жанровые модели, первоначально апробированные в жанре этнографической мелодрамы на сцене Башкирского драмтеатра. В недрах национального драматического театра также были подготовлены профессиональные кадры, выступавшие как в драме, так и в опере; сформировалась зрительская среда, способная к восприятию нового музыкально-театрального жанра.

Итак, все три предпосылки – *концертно-театральная практика городской культуры, башкирский музыкальный фольклор и национальная театральная музыка* – сложившиеся к началу советского культурного

строительства должны были обеспечить поставленной социальной задаче несомненный успех.

Глава 2. «Основные периоды развития башкирской национальной оперы». В работах башкирских музыковедов вопросы периодизации развития оперного жанра как научная проблема не ставились, но обозначались отдельные периоды в развитии оперы без определения их временных границ и характеристик. Соглашаясь с этими авторами в определении периодов, в исследовании было предложено выделить ещё один наиважнейший подготовительный период, связанный с деятельностью Г. Альмухаметова в Казани и Уфе. Как и в республиках Поволжья, он не был включён в общую периодизацию.

Подготовительный период сменяется *этнографическим*, представленным творчеством русских композиторов, работавших в жанре национальной башкирской оперы в 1940-е годы. Далее следуют *классический период*, когда происходил процесс вызревания профессионализма на пути создания башкирскими композиторами национальной классической оперы (1950 – 1980 г.г.) и *современный период* обновления музыкального языка и интенсивных поисков новых принципов оперной драматургии (1990 – 2010 г.г.).

Основным содержанием 2-й главы является характеристика выделенных периодов. В Разделе 2.1. «*Подготовительный период: процесс зарождения национальной оперы (1925 – 1940)*» показано, что история башкирской оперы началась вне Башкирии: это первые татаро-башкирские оперы «Сания» (1925) и «Эшче» (1930) Г. Альмухаметова, С. Габяши и В. Виноградова, осуществлённые в Казани; опера «Степь» А. Эйхенвальда (Самара, 1931).

Деятельность Г. Альмухаметова посвящена осмыслению мотивации социального заказа на внедрение оперного жанра и выполнению организационных мероприятий, обеспечивающих необходимую инфраструктуру. Идею национальной оперы Г. Альмухаметов позаимствовал в Азербайджане, где познакомился с операми У. Гаджибекова – первым опытом взаимодействия европейской жанровой модели с монодийной, к тому же, тюркской культурой. В работе на основе новых архивных данных освещается деятельность Альмухаметова в Уфе по созданию национальной студии при Московской консерватории, Башкирского оперного театра и национального оперного репертуара для него. Как своего рода творческая программа в выработке стратегии музыкального развития и создания оперного театра оценивается его очерк «В борьбе за создание башкирской советской музыки» (1933), написанный сразу по возвращении в Уфу. Именно реализация его положений помогла властям осуществить задуманную идею.

Открытие в декабре 1938 года Башкирского оперного театра и премьера оперы М. Валеева «Хакмар» положили начало освоению и адаптации русско-европейского жанра оперы под руководством профессиональных российских композиторов. Анализу первого периода посвящён *Раздел 2.2. «Этнографический период: «русские» оперы (1940-е годы)»*. Деятельность московских композиторов в Башкирии, утверждавших в своих операх принципы музыкального этнографизма, свелась к демонстрации в республике модели и художественных возможностей нового театрального жанра. Как и в других республиках, в их творчестве устанавливается драматургическая схема песенной цитатной оперы на фольклорном материале, развивавшаяся и впоследствии. Её создание в башкирской культуре осуществлялось по направлениям, ставшим в МНКШ общей тенденцией: путём переделывания музыкальных драм в оперу («Хакмар» М. Валеева, «Айхылу» Н. Пейко, «Карлугас» Н. Чемберджи) и методом калькирования русской, преимущественно эпической оперы («Мэргэн» и «Ашкадар» А. Эйхенвальда, «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова). Традициям «Русского Востока» следовал М. Коваль, воплощая образы башкирских персонажей в опере «Емельян Пугачёв». В целом значение русских композиторов в советских республиках уподоблено значению итальянцев, познакомивших европейские страны с жанром оперы. Представители русско-европейской музыкальной традиции путём создания жанров оперы-драмы и эпической оперы, а также путём дифференциации музыкально-выразительных приёмов для воплощения положительных и отрицательных героев, заложили в башкирской музыке крепкую базу для функционирования оперного жанра. Они создали внешне-национальный оперный стиль, сведённый исключительно к образцам башкирского музыкального фольклора. В целом, несмотря на сложность общественной обстановки, отношение к опере как политическому инструменту воспитания масс, «важное правительственное задание» (Е. С. Власова) по созданию башкирской национальной оперы в 40-е годы было выполнено.

В *Разделе 2.3. «Классический период: формирование башкирской классической оперы в творчестве З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина (1950 – 1980 годы)»* показан процесс создания классических национальных опер самими башкирскими композиторами во главе с З. Г. Исмагиловым, ставшим на долгие десятилетия лидером МНКШ (оперы «Салават Юлаев», «Шаура», «Волны Агидели», «Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»). Для этого периода характерно «вживание» оперной модели в национальную культуру. Преобладающая историческая тематика, внимание к переломным моментам в истории народа, о чём многократно писали башкирские музыковеды, были предопределены успешно реализованным социальным

заказом на оперу о национальном герое в первом же произведении. Главное значение Исмагилова для башкирского искусства заключалось в обобщении предшествующего опыта и развитии созданных традиций. Преодолев разрозненность составляющих музыкальных элементов, он смог достичь нового качества синтеза музыкально-интонационных моделей, сформировавшихся до него в башкирской музыке. Все элементы индивидуального музыкального языка, апробированные до того в ранних башкирских операх, сложились в его творчестве в единую художественную систему. Они способствовали качественному обновлению жанра, созданию национального классического оперного стиля как «единства музыкально-интонационной содержательной формы» (М. К. Михайлов). Композитор, бесспорно, является и основоположником классической национальной оперы. Факт их существования в башкирской музыке впервые был констатирован в рецензиях московской Декады башкирской литературы и искусства 1955 года.

Обогащению и утверждению национального оперного стиля во многом способствовало творчество *Хусаина Ахметова* и *Рауфа Муртазина*. Главным их завоеванием в области оперы является музыкальное воплощение людей советской эпохи во всём богатстве их психологического облика. В операх «Современники» Ахметова о социалистическом строительстве и «Буря» Муртазина об установлении советской власти при всей непопулярности их тематики сегодня, воплощена органичная связь личного и общественного, лирического и героического, эмоционального и философски-интеллектуального. Все три композитора сформировали как индивидуаль-ный стиль своего творчества, так и классическое направление башкирской академической музыки. Их творчество легло в основу формирования её национальной стилевой системы, способствовало развитию на этой основе традиционных жанров русской классической оперы. Таким образом, в 50 – 80-е годы прошлого столетия классическая национальная опера в Башкирии была создана.

Развитие жанра оперы в третий период рассматривается в *Разделе 2.4. «Современный период: обновление оперного жанра в творчестве Салавата Низаметдинова (1990 – 2010-е годы)»*. Композитор определил развитие жанра на рубеже веков. Он – автор семи опер: «Чёрные воды», «В ночь лунного затмения», «Memento», «Звезда любви», «Наки», «Геометрия жизни», «Как я люблю тебя!?». Все они демонстрируют новое отношение автора и к средствам музыкальной выразительности, и к музыкальной форме. Стремясь найти новые интересные темы и нестандартные сценические решения, Низаметдинов в содружестве с либреттистом и режиссёром Рустэмом Галеевым радикально меняет сложившуюся оперную модель, национальные оперные традиции.

Среди них – продвижение жанра камерной оперы и расширение традиционных жанровых рамок создаваемых опер, стилистическое разнообразие и обновление постановочных средств (новое построение мизансцены, использование искусства пластики, расширяющего визуальный ряд спектаклей, и маскультуры, включение разговорных речевых сцен и др.). Трансформацией жанра башкирской оперы становится обращение авторов к русскоязычным либретто, что явилось неизбежным явлением на этапе постижения национальными композиторами специфики современного музыкального языка. Другой глобальной причиной этого стало отсутствие либреттистов, пишущих на башкирском языке. В результате башкирская опера, освобождаясь от норм национального мышления, национальной тематики и образности, приобретает такую важную черту, как билингвильность в литературном плане и стилевой плюрализм – в музыкальном.

В целом оперы Низаметдинова рассматриваются как альтернативное направление в композиторском творчестве на уровне всех компонентов и параметров оперной модели. Несмотря на решительную ломку оперных традиций и радикальность новаций, в его творчестве сохраняются нити преемственности с предшественниками. Латентно в нём всегда присутствовало желание «создать настоящую башкирскую оперу, не касаясь политики». Предпосылкой к успешной реализации этого не осуществлённого до конца акта можно считать оперы «Чёрные воды» (на башкирском языке) и «Наки», которую композитор начинал писать на родном языке.

Таким образом, начав с простейших форм на фольклорном сюжетном и музыкальном материале, освоив художественные возможности европейского жанра от работавших в республике русских музыкантов, башкирские композиторы пришли к созданию академической национальной традиции и классической национальной оперы. Дальнейшая эволюция башкирской оперы связана с освоением современных средств музыкальной выразительности и драматургии.

Глава 3. «Либретто в башкирской национальной опере». В результате анализа оперных либретто в главе была осуществлена их классификация. Выявлены и систематизированы типы либретто, давшие названия соответствующим разделам: «Либретто на основе фольклорных источников» (Раздел 3.1.), «Либретто на основе литературных источников» (Раздел 3.2.), «Авторское либретто драматурга» (Раздел 3.3.) и «Монтажное либретто на основе нескольких источников» (Раздел 3.4.).

Для формирования идейно-тематических, композиционно-жанровых, образно-содержательных основ, поэтических и музыкальных особенностей национальной оперы решающее значение имели два фольклорных жанра – эпос

и песенная легенда, апробированные фольклористом и драматургом М. Бурангуловым. По эпическим сюжетам в Башкирии написаны оперы «Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова; по легенде народной песни, ставшей значительным источником театральных сюжетов и в драме, и в опере, – «Ашкадар» А. Эйхенвальда, «Шаура» и «Кахым-туря» З. Исмагилова. Сюжетообразующая роль фольклорных источников проявляется как по части драматического конфликта (героические деяния батыров в эпосе, помолвка в младенческом возрасте, левират, продажа за калым, полигамия), так и по части художественных образов, заимствуемых из фольклора. Ярче всего эти обычаи, порождённые патриархальным мусульманским обществом, были воплощены в песнях о несчастной женской судьбе и в песнях о беглецах, составивших целый пласт народной культуры. Именно в них заложен код к пониманию национального самосознания и этнопсихологии, главным в котором являлось трагическое предощущение судьбы (рок). Поэтика башкирской оперы, таким образом, в значительной мере рождалась из фольклора, как в отношении воплощаемых конфликтов, отражающих реалии башкирской действительности, так и в плане создания характеров и типажей.

Либретто М. Бурангулова по фольклорным сюжетам и его этнографические мелодрамы – это явления одного уровня, так называемый «театральный примитив», отмеченный чертами натурализма, культивирующий театрализацию фольклорных обрядов и действий, синкретических по своей сути. Искусственным наслоением таких либретто стало неизбежное в советских условиях приспособление к идеологии социализма. Несмотря на ограничение их узкими фольклорно-этнографическими задачами, именно они заложили в башкирской культуре основы национальной оперной либреттистики.

Базовыми жанрами для оперы в Башкирии стали *литературные первоисточники*, особенно национальные драмы и поэмы. Здесь башкирские авторы следовали богатейшему опыту русских композиторов-классиков, талантливо претворивших образы русской классической литературы. Факторы переосмысления литературного первоисточника, как известно, касаются сокращения текста, событий и количества персонажей с целью расширения временного пространства, необходимого для музыкального воплощения внутреннего мира главных действующих лиц и событий. Возможные типы интерпретации литературного первоисточника при переводе их в жанр оперного либретто сформулированы И. Л. Пивоваровой: это либретто с частичными изменениями текста (инсценировка); с полной переработкой текста и сохранением идеи произведения (вариация); новым текстом с частичным сохранением идеи (по мотивам первоисточника). Это подтверждается и практикой башкирской оперы. Из двух видов литературных произведений,

переделываемых под либретто, – собственно литературных сочинений для индивидуального чтения с преобладанием повествовательного элемента от 3-го лица и литературно-драматических с непосредственным использованием прямой речи, в национальной либреттистике чаще всего использовался второй. Либретто на основе произведений национальной классики отразило взаимосвязь оперы и драмы на всех этапах развития башкирского театра, укоренившись как устойчивая национальная традиция. Этому способствовала сама реальность, так как оба театра – Башкирский драматический и Башкирский оперный вплоть до 1965 года работали в одном здании.

Как проявление современных тенденций в развитии оперы на рубеже веков в творчестве С. Низаметдинова и Р. Галеева актуализировались русскоязычные *монтажные* либретто, основанные на нескольких источниках («Чёрные воды», «Memento», «Звезда любви», «Геометрия жизни», «Как я люблю тебя!?»). В *синтезируемом монтажном* либретто – новом и теперь уже показательном для башкирской оперной либреттистики типе, сочетаются два основополагающих принципа – «чистого монтажа» и либретто на самостоятельный сюжет. Наиболее приемлемым способом решить проблему оперного либретто на современном этапе становится компиляция литературных текстов других авторов. В этом случае обрабатываются тексты российских и зарубежных авторов в переводах на русский язык. Таким образом, установлено, что история башкирской оперной либреттистики, повторив путь, пройденный отечественной либреттистикой, соответствует основным параметрам и этапам её развития в республиках «второй оперной волны». Всё это образует основополагающий – сюжетный уровень жанра башкирской национальной оперы.

Важнейшей творческой задачей композиторов, вне решения которой кампания по созданию национальной оперы не могла привести к успеху, стал поиск национальной идентичности общеевропейской оперной схемы, адаптация оперной модели в контексте восточной пентатонической культуры.

Глава 4. «Башкирская опера в поисках национальной идентичности» посвящена выявлению музыкально-выразительных приёмов, наделивших европейский жанр чертами национальной специфики. Главнейшим показателем его стал профессиональный музыкальный язык, состоящий из двух важнейших компонентов – национальной оперной мелодики и соответствующего гармонического языка. Как и в других культурах, выработка первого компонента осуществлялась с помощью мелодико-тематической идентификации, которая в свою очередь реализовывалась методом переработки народного источника или его закономерностей; второго компонента – путём

приспособления европейской классической функциональной системы к пентатонической по своей сути национальной мелодике.

Мелодическая идентификация рассмотрена на примерах протяжного мелоса в Разделе 4.1. «*Озон-кюй как источник сольного виртуозного пения в национальной опере*»; полупротяжные, кантиленные номера представлены в Разделе 4.2. «*Халмак-кюй – основа национального ариозного стиля*»; «короткие» напевы описаны в Разделе 4.3. «*Кыска-кюй как интонационно-стилевая модель для создания быстрой вокальной речи*».

При всей внешней несовместимости признаков, относящихся к противоположным музыкальным культурам – национальной и европейской, в исследовании установлены главные предпосылки к подобному синтезу. Среди них – широкий двухоктавный и более диапазон, богато-орнаментированная мелодика озон-кюй и его протяжённые (долгие) звуки, благодаря своей интонационной функции ставшие стилистически доминантными и в фольклоре, и в опере. Озон-кюй стали не только основной интонационно-стилевой моделью в построении виртуозных оперных арий, но и, как показано в работе, главным критерием оценки художественных и технических возможностей самих исполнителей – национальных оперных певцов. Частое сравнение в музыкальной практике и в литературе башкирских протяжных песен и европейских оперных арий вписывается в тенденцию сопоставления типов профессионализма на Востоке и на Западе. В диссертации собраны аргументы, подтверждающие это.

Вместе с тем, необходимость в стабилизации весьма изощрённой по ритмическому рисунку импровизационного мелоса озон-кюй с его сложнейшей качественной ритмикой, мало подходившей нормам академического классического искусства, потребовала выработки принципов унификации. В освоении стилистики протяжного пения выделены три способа мелодико-тематической идентификации: *редукция* – воспроизведение народной темы в стилистически упрощённой форме; *воссоздание целостного напева* с максимальным сохранением сложных внутрислоговых распевов при недостаточном его творческом осмыслении; и *переинтонирование народного напева*, обусловившее жанровую и образную трансформацию фольклорной модели, её подчинение авторскому замыслу. Последний способ привёл «композиторов генной традиции» (М. Н. Дрожжина) З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина к освоению интонационности озон-кюй на основе сочетания принципов национального и европейского оперного пения. В соответствии с европейскими нормами, они создали башкирскую оперную мелодику с симфоническим сопровождением: её своеобразие заключалось в обобщённой выразительности, преодолевшей обычные интонации быта и

типизировавшей весь мелодический фонд народной музыки. Адаптированный Исмагиловым вариант протяжного пения, суть которого заключается в грамотной ритмической унификации народного напева, в работе назван *классическим оперным озон-кюем*. Его возникновение оценивается как творческое свершение, свидетельствующее о качественной переработке фольклорных закономерностей, их подчинении классическим нормам академического музыкального мышления с требованиями строгой упорядоченности и регламентации.

В связи с явлением оперной виртуозности в исследовании рассмотрен и вопрос о внутрислоговом мелодическом распева, орнаментальности как основном качестве протяжных песен. Он, в свою очередь, – с явлением оперных *колоратур* – неперенным атрибутом сольного виртуозного пения в европейской опере. В башкирских оперных ариях орнамент, обретающий значение колоратур, установлен двух видов: 1) *внутренний* (внутри-тематический), образующий структуру мелодической линии, и 2) *внешний*, связанный с искусством мелизматике. Если первый тип апеллирует к национальной традиции, то второй – к европейской, в которой мелодия и украшение есть две самостоятельные субстанции. В случае с башкирскими вокалистами их свободное обращение с нотным текстом (а *piacere*) объясняется особенностями фольклорной практики, согласно которой в исполнителе ценится его способность по-своему расцветить узор, создать вариант распева. Башкирские оперные певцы, владеющие стилем озон-кюй, нередко видоизменяют типы распевов, выписанных композиторами, как в сторону усложнения, так и в сторону упрощения. В работе рассматриваются примеры, свидетельствующие о добровольной корректировке исполнителями оперных арий. В таких случаях декоративный вокальный элемент превращается исполнителем в выразительный, но не наоборот.

Следовательно, в башкирских национальных операх колоратурное пение как атрибут оперной виртуозности складывается из двух ведущих компонентов: 1) мелодических распевов, сформировавшихся в башкирских протяжных песнях и представляющих «архетипные» качества монодийной культуры, и 2) пассажной техники, заимствованной из европейской оперной мелодики, в частности, стиля *bel canto*. Виртуозность в башкирской опере подразумевает не столько многократное исполнение технических приёмов в быстром темпе, сколько искусство орнаментации в народно-песенном духе. В этом проявляется неистребимое ментальное свойство музыкального мышления народа, его активное влияние на композиторское творчество, когда подлинной основой оперного академизма становится башкирский озон-кюй.

В то же время, анализ показал, что нормам академического классического искусства с его требованием упорядоченности метра и симметричности в гораздо большей степени подходили полупротяжные – ариозные номера, отвечающие, к тому же, потребности в кантиленном пении.

В сформировавшемся «законченном» виде ариозный стиль впервые предстал в операх классиков башкирской оперы. Он характеризуется равномерностью музыкальных построений, плавной поступенной мелодикой, свободным завоеванием диапазона и плавным послекульминационным спуском темы, порождающим мелодическую волну широкого дыхания. Одинаковая протяжённость распевов как ударных, так и безударных гласных, ровное ритмическое движение, возникающие в результате смещения ударений на безударные слоги, стало новым качеством, умело заимствованным башкирскими композиторами из европейской оперной мелодики. Ариозный стиль заметно преобразовал национальную оперу.

Более широкий круг интонационных истоков ариозный стиль имеет в творчестве Низаметдинова, поскольку возник в результате глубокого опосредования фольклорной модели. В его операх можно наблюдать сочетание различных принципов вокализации поэтического текста, и это придаёт мелодике композитора большую интонационную гибкость. Отмечаются результаты смелых поисков в области современного национального речевого и вокального интонирования. Эта сознательная цель была достигнута Низаметдиновым в партиях Женщины и Янбики в операх «Чёрные воды» и «Наки».

«Короткие» музыкальные темы применяются композиторами в самых разнообразных целях, являясь выражением безыскусной простоты и эмоциональной непосредственности. Прежде всего, они используются для воплощения национального быта и характера народа, общего приподнятого настроения, национального колорита. При противоположной цели – характеристике образов контрадействия композиторы намеренно утрируют тему, искажая её интонации и включая в её звукоряды нетипичные полутона, нередко – хроматические ступени. «Топтание» мелодии на месте, её мелодическая неразвитость и интонационная выхолощенность, иногда упрощение композиции, речевого и собственно музыкального интонирования призваны воплотить образы комических персонажей: их негативные качества, внутреннюю ограниченность. В целом, модель кыска-кюй получает в башкирской опере самую разнообразную трактовку и становится в ней основой внутренней жанровой системы.

Таким образом, в результате претворения музыкальных особенностей фольклорных интонационно-стилевых моделей мелодико-тематическая

идентификация национальных образов в сольных номерах башкирских опер была достигнута.

Раздел 4.4. «Ангемитонная пентатоника – ладовая модель построения гармонического языка» посвящён анализу такого компонента профессионального музыкального языка, как гармония. Установлены предпосылки многоголосия в условиях башкирской монодии бесписьменной традиции (сольное многоголосие; канонически-гетерофонное исполнение, возникающее в ансамбле певец – кураист; гармония думбырового сопровождения). Рассмотрены особенности формирования ладообразования, аккордики, способов модулирования и фактурных приёмов, идентифицирующих одноголосную пентатоническую культуру. Специфическими гармоническими приёмами признаны пентакорды, кварт- и квинтаккорды, созвучия с пропущенной терцией и с внедряющимися побочными тонами (секундами, секстами), аккорды нетерцового, кварто-квинтового строения, а также квинтовое двузвучие и малый минорный септаккорд на различных ступенях, приобретшие статус самостоятельных гармонических единиц. Плагальность и мелодические способы модулирования – унисонные связующие построения, порождающие одномерную мелодическую фактуру, а также постепенные модуляции через интонационный элемент, общий для мелодических ладов обеих тональностей – ангемитонный трихорд также выработаны практикой *пентатонической музыки*. Определено, что нормой становится и соединение отдельных сцен и картин посредством отдельно протянутого звука, функционально переосмысляемого, а также простое сопоставление тональностей при следовании друг за другом контрастных сцен, что является ещё более распространённым приёмом. Спецификой национального музыкального мышления, порождённого особенностями игры на курае с использованием горлового пения (узляу) и трактуемого в колористическом плане, является интервальный и аккордовый параллелизм при голосоведении.

Перечисленные особенности составили основу своеобразного гармонического языка, который можно расценивать как эквивалент европейской классической гармонии. Он характерен и для лирической образной сферы в операх Низаметдинова (особенно в опере «Наки») и теснейшим образом связан с его лирическими эстрадными песнями, являющимися неотъемлемым интонационным компонентом его оперного стиля. Как вывод констатируется, что в оперном жанре башкирские композиторы смогли создать самобытный профессиональный музыкальный язык, отвечающий потребностям пентатонической культуры (по А. Л. Маклыгину, пентатоновое многоголосие).

Вероятно, самым ярким способом национальной идентификации стало создание в башкирской опере художественного образа курая. Его звуковая аура закрепились в народном сознании как незыблемый музыкально-стилистический эталон, и это способствовало воплощению принципа тембрового подобия, присущего всем НКШ советского типа.

Данный аспект темы рассматривается в *Разделе 4.5. «Образ курая – эмблема национального в башкирской опере»*. В результате анализа выявлены два возможных пути идентификации звучания курая: 1) введение в оперные спектакли курайных вставок в их аутентичном виде, без сопровождения симфонического оркестра, что явилось вынужденным компромиссом по отношению к самой опере (сцена похорон Юмагула в опере «Ашкадар», протяжная песня гостя на свадьбе в опере «Карлугас»); 2) имитация курая академическими духовыми инструментами (все оперы без исключения). При этом композиторы установили разные типы мелодики, ориентированные, прежде всего, на звуковые и технические возможности флейты и кларнета. Авторские темы в этом случае расцветаются всевозможными виртуозными фиоритурами, пассажами и трелями в быстром темпе – неким комплексом средств, присущим русской ориенталистской традиции, не свойственной курайному звучанию (кларнетные наигрыши Юмагула в опере «Ашкадар», флейтовые пассажи во вступлении «Ночь на озере Шульген» из оперы «Акбузат» и др.).

Оригинальные темы, воссоздающие мелодический строй башкирских инструментальных наигрышей, создал Исмагилов, в прошлом – сам кураист (сквозной лейтмотив родной земли в операх «Послы Урала» и «Кахым-туря», вступление к 5-й картине оперы «Послы Урала», лейттема Амины из оперы «Салават Юлаев»). В качестве аккомпанирующего инструмента различные варианты соотношения «голос – курайное сопровождение» испробованы Чемберджи в опере «Карлугас». Кроме того, именно Чемберджи, сопроводив звучание курая скрипками, создал предпосылку к академическому курайному исполнению, интенсивно развивающемуся в условиях современного неоэтнографизма. В этом случае народные и академические музыкальные инструменты активно взаимодействуют меж собой на паритетных началах.

В работе также изучены особенности использования орнаментальных оборотов озон-кюй в качестве оркестровых подголосков. Опыт, безусловно, заимствован из практики создания русской классической оперы, насыщенной подголосками русской многоголосной песни и приспособленной к стилистике *bel canto*. Как видно из сказанного, в башкирских операх курай воплощён и как солирующий, и как аккомпанирующий инструмент, в аутентичной и академической формах.

Не только музыкальный язык и тембр, но и форма подачи песни в опере служили универсальной идее национального самоопределения. Национальные исполнительские традиции, сольное пение народных протяжных песен проникают в башкирскую оперу в виде безоркестровых вокальных номеров, и это становится самым радикальным проявлением музыкального менталитета башкирских композиторов.

Раздел 4.6. «Традиции народного пения и их презентация в сольных эпизодах башкирской оперы». Утверждается, что композиторы, апеллируя к природным глубинным свойствам народного музыкального мышления, вновь и вновь возвращаются к однополосному изложению протяжной мелодии как наиболее оптимальной для монодийной культуры. Наряду с созданием классического оперного озон-кюя, звучащего в сопровождении симфонического оркестра, Исмагилов вводит в оперный контекст и сольные вокальные номера без сопровождения оркестра. Суть приёма заключается в том, что медленная однополосная мелодия создаёт контраст огромной выразительной силы предшествующему и последующему музыкальному развитию (песня «Урал» в опере «Салават Юлаев»; ариозо Кобека «Конь гнедой скакать не будет на заре» из оперы «Шаура», народные песни «Эскадрон» и «Кахым-туря» в опере «Кахым-туря»).

В диссертации выявлены и описаны два варианта введения протяжных сольных фрагментов в оперный контекст: собственно сольный, без оркестрового сопровождения, и с оркестровым сопровождением, звучащим максимально незаметно на *ppp* или между куплетами – соло. Первый тип наиболее близок к фольклорной модели исполнения, второй представляет собой упрощённую академизированную форму народной песни, свидетельствуя о проникновении башкирской исполнительской традиции в европейский жанр. В результате сольная монологическая форма в башкирской опере, исполняемая как с оркестровым сопровождением, так и без него, приобретает новое качество, становясь атрибутом национальной академической традиции. Она расценивается как самая оригинальная черта – квинтэссенция башкирской оперы.

С поиском национальной идентичности связано и проникновение в башкирскую академическую традицию ещё одного архетипического свойства восточной народной музыки: пения в верхнем регистре, что решающим образом повлияло на тембровую диспозицию в национальных оперных спектаклях. На башкирской оперной сцене самым престижным статусом обладали и обладают высокие голоса (тенора и сопрано), что доказывают не только лирические, но и драматические, и даже героические персонажи (Салават, Акмурза, Кахым). В этом случае высокий эмоциональный накал

достигается не за счёт гармонии, фактуры или общей оркестровой динамики, а за счёт экспрессии богато орнаментированного мелоса и тесситурно-тембровой наполненности. Приём сам по себе самодостаточный, способный противостоять наработанным европейским приёмам жанра.

Раздел 4.7. «Традиции книжного пения как объект комической трансформации духовных персонажей в башкирской опере». Среди других приёмов, выявляющих национальную специфику оперы, названы речитация Корана, искажённое воплощение музыкально-поэтических жанров мунажат (духовные стихи) и баит (стихи-двустихия).

В контексте идеологизированного и атеистического советского искусства перечисленные жанры применялись исключительно в обличительных целях и только по отношению к образам контрдействия: «классовым врагам» – служителям культа и верующим людям, наделённым всевозможными человеческими слабостями и недостатками, не просто характерам, а социально-психологическим типам, олицетворяющим пережитки сломанного общественного уклада. В исследовании рассмотрены такие образы, как сваха Мугли из оперы «Хакмар», мулла и знахарка Бэдэкэй из оперы «Ашкадар», муллы из оперы «Карлугас» и музкомедии Исмагилова «Свояченица», Сахи-хальфа в опере «Шаура». Они высмеиваются посредством несоответствия музыки и словесного текста, ситуации и содержания напевов, комедийной дискредитации жанра мунажат. В целях гипертрофированного изображения используются интонационные искажения, неадекватная облегчённая фактура с применением неуместных фигур *manieren*, переосмысление танцевальных жанров польки и башкирской бию-кюй⁷ в нехарактерной ситуации. Выявлено, что, несмотря на это, мусульманский канонизированный элемент, благодаря мелодическим контурам и узнаваемому ритму, воплотившему метры арабского аруза, придал башкирским операм специфический национальный колорит и даже уникальность. Именно в силу пародийного изменения первичных свойств духовных напевов, в мусульманских культурах пока не существует явления, сопоставимого с сакральной (духовной) оперой в европейских культурах. Помимо атеистической идеологии, этот факт объяснён и отсутствием необходимой предпосылки в музыке самих мусульман в виде крупных форм религиозной музыки, о чём первой написала Шахназарова. Понятие «мусульманская опера», применяемое к операм У. Гаджибекова, носит этнический, но не религиозный смысл.

Более подробно рассматриваются оперы «Акмулла» З. Исмагилова и «В ночь лунного затмения» С. Низаметдинова, поставленные на сцене друг за

⁷ Бию-кюй (башк.) – буквально танцевальный напев.

другом в апреле 1996 года. Первая опера показательна с точки зрения воплощения баитной декламационности, возведённой в ведущий принцип интонирования; вторая – с точки зрения не выписанной в нотах краткой молитвы Дервиша «Хвала Аллаху, господу миров». Поскольку она основана на первой суре Корана и выдержана в духе коранической речитации, в ней можно наблюдать явление партиципации – мистического общения с трансцендентным миром, образующих в сакрализованных и сакральных операх европейской традиции значительный музыкальный пласт. В башкирских операх это пока единственный положительный пример подобного рода, интерпретация которого полностью зависит от мастерства исполнителя, его способности усвоить правила книжного чтения.

Неадекватное, искажённое воплощение образов религиозных священнослужителей и верующих людей как отрицательных персонажей было необходимой идеологической приметой советского времени. Вместе с тем, стилистика книжного пения – одна из самобытных черт башкирской духовной культуры. Найти для позитивного отображения этих персонажей адекватные музыкальные приёмы – перспективная задача будущего.

В целом в главе 4 аккумулированы свойства башкирской музыкальной культуры, ставшие репрезентативными для определения понятия «национальный» в контексте оперного жанра.

Глава 5. «Классические оперные формы в национальном контексте».

В главе даётся обзор всех структурных компонентов национальной оперы – речитативов, сольных вокальных форм, ансамблей, хоров, оркестровых эпизодов. Они без труда соотносятся с существующими в теоретической литературе музыковедческими классификациями, поскольку сочинялись по образцам русских опер. В диссертации их описание происходит поэтапно, согласно выделенным периодам в развитии башкирской национальной оперы.

Раздел 5.1. «Речитатив». Высшим достижением башкирской оперы в области речитатива является утверждение в произведениях композиторов-классиков интонационного строя башкирской речи. Наивысшие художественные находки в этой области обнаружены в операх Исмагилова. В работе приводятся многочисленные примеры, подтверждающие, что он гибко дифференцирует типы речитативов в зависимости от характера персонажей и применяемых ситуаций. Классическим проявлением этого стали созданные им ариозная и кыска-кюйная формы речитативов, отражающие особенности башкирского говора.

Оперы Низаметдинова с точки зрения речитативности делятся на сочинения, написанные на башкирскую тематику («Чёрные воды», «В ночь лунного затмения», «Звезда любви», «Наки»); и на инонациональную тематику

(«Memento», «Геометрия жизни», «Как я люблю тебя?!»). В операх первой группы наблюдается дальнейшее развитие национального речитатива. Однако по сравнению с классиками они носят принципиально иной характер, так как в целях обогащения принципов национального интонирования композитор обращается к закономерностям оперы XX века. Выделены различные типы речитативов: экспрессионистский, очень тонко переплавивший на башкирском музыкальном материале широкие диссонирующие ходы, хроматическую расширенную тональность и диатоническую, а также пентатоническую основу в попевках («Чёрные воды»). В операх «Звезда любви» и «Наки» воссоздан речитатив русскоязычного башкира, «говорящего» по-русски, но с характерным национальным акцентом (партии рокера Руслана из оперы «Звезда любви»; Айтугана, Янбики, Сабира, Магадеева, Кияма в современных картинах оперы «Наки»). Задача создания современной национальной речи композитору удалась.

В операх второй группы, как и в «русской» опере «В ночь лунного затмения» на известнейший сюжет Мустая Карима, резкое усиление речитативности, свойственное опере XX века в целом, связано с новым характером интонирования русскоязычных либретто, когда грани между речитативом и вокальными номерами максимально стираются и в образах действия, и в образах контрдействия. Интонационная палитра вокальных партий видоизменяется за счёт применения нетрадиционной тесситуры, мелодических скачков на диссонирующие интервалы, глиссандирования, частого отсутствия ладовой опоры. Усиливается значение *ненотированной* декламации и художественной речи, которые в научной литературе рассматриваются преимущественно как дополнительные, подчинённые элементы в общей системе музыкальных средств. Отвечая требованиям времени, подобные приёмы расширяют выразительные возможности вокальной речи и способствуют её активному сближению с драматическим театром и звучащей поэзией.

Раздел 5.2. «Сольные вокальные формы» содержит компаративный анализ композиционных структур и форм, существующих в европейской академической и башкирской народной музыке. Он выявляет их общность – наличие тех или иных моделей в обеих культурах, что благоприятствовало успешной адаптации классических вокальных форм в национальной культуре. При этом в процессе освоения оперного жанра решающую роль играли традиции, уже сложившиеся в европейской музыке как типологические, национальным же ещё предстояло оформиться в законченную художественную форму, в синтезе признаков обеих культур. Имеющиеся в фольклоре композиционные структуры (куплетная, простая двухчастная кушма-кюй,

простая трёхчастная, рондо, вариационная) рассмотрены как предпосылки для создания необходимых музыкальных форм в опере. При этом господство куплетности в первоначальный – этнографический период формирования жанра явилось закономерным этапом в построении жанровой вертикали «от простого к сложному».

В случае, когда те или иные формы в народной музыке отсутствовали, башкирские композиторы обращались к богатейшему опыту русской оперы, являвшемуся единственным и безальтернативным художественно-эстетическим эталоном для всех строящихся национальных культур в СССР. Именно русские шедевры послужили образцом для создания таких башкирских номеров в сложной двухчастной, сложной трёхчастной структуре, как арии Аксэсэна «Не плачь, Урал-гора» и «Посмотри! Вот твоя земля!» из оперы «Послы Урала» Исмагилова и др.

Другие усложнённые формы – сонатная и форма двойных вариаций, также нашедшие талантливое воплощение в русской музыке, в вокальной сфере башкирских опер отсутствуют. Это объяснено общей установкой на унификацию академических жанров в МНКШ. Высказано предположение о решающем значении европейских и корректирующей роли фольклорных традиций в этом процессе. Доказательством этого является и факт того, что даже при наличии песенной модели в фольклоре (двухчастная форма типа «быстро – медленно»), это не становится гарантией её обязательной реализации в сфере профессиональной музыки.

Если композиционные модели, заимствуемые из европейской культуры, были знакомы башкирским композиторам по аналогичным фольклорным прототипам, то контекст, в который они помещались, и внешние драматургические функции вокальных форм полностью перенимались по классическим образцам русских и европейских опер. Эти функции «как регуляторов действия и музыкально-драматического развития» (Г. Г. Кулешова) были инвариантны и не зависели от того, в какой культуре они использовались. Показано, что во главе усвоенной системы в башкирских операх находятся арии различных типов (лирические, в том числе любовные признания, арии-монологи, арии-портреты, арии мести и др.) и ариозо; ниже по иерархии располагаются куплеты и песни различных жанров (колыбельные, плачи), а также монологи, далее – ариетта, романс, баллада и блюз. Эта система выстроена по степени значимости каждой формы для национальной культуры. Каватина, канцонетта, кабалетта, баркарола, серенада – традиционные песенные жанры итальянской классической оперы как формы сольного высказывания в башкирских операх никогда не использовались, очевидно, из-за непривычного звучания этих слов. Такая расстановка вокальных жанров и форм

соответствует степени освоенности оперного жанра в МНКШ, свидетельствуя о желании местных композиторов индивидуально выстроить их иерархию.

Некоторый процесс эволюции и приспособления к национальному материалу претерпели и связанные с классическими формами методы тематического развития. В 50-е – 60-е годы отказ от орнаментального варьирования и многократных обыгрываний мелодических оборотов, заимствованных из опыта «русского Востока» осмысливаются как выдвигание на первый план фольклорных закономерностей, подчиняющих себе академические. Классические способы модулирования, противоречащие модальной природе народных напевов, были заменены мелодическими модуляциями-связками, что более соответствовало монодийному складу национального мышления. Удачным для башкирской оперы оказалось и варьирование на сопрано-остинато, по причине того, что в этом случае основная тема, благодаря гармоническому и фактурному варьированию, меняла грани своего облика, но сохранялась как целостный мелодический образ. Такая форма соответствовала импровизационному характеру башкирской мелодики. По этой же причине органичной для национального тематизма оказалась и куплетно-вариантная форма, так как масштабные расширения темы выводились из особенностей строения башкирской народной песни (арии в операх Исмагилова). Данный приём как проявление песенного типа развития, всегда используемый в кульминационной зоне при последнем расширенном проведении темы, проявляется в крупном плане, в соотношении всех её куплетов и общей структуры.

Раздел 5.3. «Вокальные ансамбли». Согласно общей типологии, они так же подразделяются на ансамбли-состояния, ансамбли-диалоги, ансамбли-сцены, ансамбли-финалы и ансамбли, включающие разные планы действия. Из них только любовно-лирические дуэты (разновидность дуэтов согласия) вписываются в национальную традицию, поскольку диалогическая композиция широко представлена в башкирском фольклоре (любовные, бытовые песни). В диссертации рассмотрены стилистические и композиционные особенности дуэтного ансамбля, обусловленные закономерностями, сформированными в фольклоре и в европейской опере.

Многоголосные ансамбли замкнутой структуры не столь многочисленны и расположены в финальных сценах картин и актов. Несмотря на такое местоположение, в них отсутствуют типологические признаки финальных ансамблей и, прежде всего, многоярусная контрастно-составная форма. Это обычные ансамбли-состояния, фиксирующие одно общее настроение (секстет в финале 3-й картины оперы «Карлугас»); с едиными (терцет из оперы «Салават

Юлаев») или различными думами героев (квартет из оперы «Буря», квинтет из оперы «Современники»).

В создании ансамблевых форм особо акцентирована роль Салавата Низаметдинова. Он сочиняет ансамбли, включающие разные планы действия и встречающиеся только в его операх, что связано с концепцией режиссёрского театра, с желанием авторов строить оперную сцену как динамически развивающуюся форму. Тогда в определённой сценической ситуации одновременно сосуществуют различные явления действительности (лирические ансамбли в операх «В ночь лунного затмения», «Memento», «Наки»; квартет в финале I акта оперы «В ночь лунного затмения», поздравительный хор гостей (секстет) «Доброй славой» в опере «Звезда любви» и т.д.). Для композитора роль дуэтов в музыкальной драматургии оперы особенно значима: через них воплощается действие, обозначаются конфликтные ситуации.

Многосоставные ансамбли являют собой пример заимствования традиционных композиционных схем европейской оперы, по своим драматургическим функциям и логике музыкальной формы переосмысленных в национальный контекст. Сутью этого процесса является тенденция к упрощённым решениям.

Раздел 5.4. «Хоры в башкирских операх» посвящён выявлению их композиционных и драматургических особенностей в соответствии с предложенной классификацией. Их создание в башкирских операх напрямую увязывалось с проблемой коллективного пения и организации народно-массовых сцен, а также с проблемой создания многоголосия – наиважнейшей в контексте формирования МНКШ. Здесь композиторы также следовали общим принципам русских классиков, придававшим народно-хоровым сценам огромное драматургическое значение. Это было связано с выдвижением народа как главного лица оперных сочинений.

Хоры в работе проанализированы с точки зрения претворения фольклорных и европейских музыкальных традиций. Доминирование исторической тематики обусловило многочисленность хоров героического содержания, создаваемых с помощью стилистики советской массовой песни и интонационности народных песен о Салавате Юлаеве.

Воссоздавая в операх коллективный образ народа, композиторы испытали сильнейшее влияние советской идеологии, согласно которой его образ необходимо было трактовать в социальном плане: сначала – несчастным и угнетённым, далее – поднимающимся на борьбу, а в финале побеждающим. Финал-апофеоз, олицетворяющий победу народных масс, стал каноническим правилом советского искусства. Чаще всего эти финалы не подготовлены драматургически и выступают как неожиданно наступившая развязка. Будучи в

40-е годы бесспорным творческим достижением, впоследствии стиль советской массовой песни стал штампом, инерцию которого удалось преодолеть лишь Х. Ахметову в финале оперы «Современники» и З. Исмагилову в опере «Волны Агидели».

В отличие от опер 50-80-х годов, где народ представлен как созидательная позитивная сила, в операх Низаметдинова он трактуется как безликая толпа; её музыкально-выразительное значение композитор намеренно ограничивает. Нетрадиционную трактовку хора диктовал художественный замысел: толпа противопоставлялась индивидууму как инертная серая масса, губящая личность («В ночь лунного затмения», «Memento»). Финальный апофеоз заменяется у Низаметдинова на спокойные или воодушевлённые хоровые песни, прославляющие любовь, красоту и доброту. По авторскому замыслу, они утверждают позитивную идею произведений, образуя в национальном репертуаре новый тип финальных хоров.

Низаметдинов владел и техникой многопланового музыкально-сценического действия, предлагая более динамичную, драматическую трактовку оперного хора в укрупнённых составах (два хора в сцене «революционного шквала» в 5-й картине, три хора плюс хоровая фонограмма в гимническом финале 3-й картины «Ватикан» из оперы «Memento»). Умелое сочетание различных хоровых планов создавало общую картину грандиозной, бушующей народной жизни, в чём он опирался на принципы оперной драматургии М. Мусоргского, у которого действенно-динамичные народные сцены всегда играли ведущую роль в развитии драматического конфликта.

Как отдельный музыкально-стилистический пласт в башкирских операх выделены *русские хоры*, количество которых довольно значительно. Это есть воспроизведение модели русской оперы в «чистом» виде, в цитируемом или переинтонированном варианте. Так, прототипом хора каторжан, с трудом бредущих через башкирскую кочёвку в Сибирь, в опере «Салават Юлаев» стал хор в опере Шостаковича «Катерина Измайлова», апеллирующий к народным песням каторги и ссылки; прототипом хора казаков из этой же башкирской оперы – цитируемая русская народная песня «Не шуми, ты мати, зелёная дубравушка». Этот список продолжают хоры в операх «Буря», «Современники», «Послы Урала», в которых по сюжету содержался целый ряд русских персонажей. Русский «инонациональный» материал, включаемый в башкирские оперы по принципу вставки, оценивается как некий статичный элемент, производящий ощущение сюитности: не участвуя в музыкальной драматургии произведения и не взаимодействуя с башкирским материалом, он, тем не менее, фактом своего присутствия и путём контрастного интонационного противопоставления создаёт образную оппозицию основным

музыкальным темам оперы. Так на «этнонациональной» основе, в аспекте межнациональных связей с народами СССР, в башкирской опере возникает разновидность полистилистики.

Таким образом, поиски синтеза национальных музыкальных традиций с приёмами общеевропейского композиторского письма привели к появлению разнообразных форм оперной хоровой музыки – от унисонно-октавного пения до гомофонно-гармонического и далее, усложняясь, до полифонического в операх Низаметдинова. В целом создание народно-хоровых сцен в башкирских операх стало возможным, благодаря практике русской классической оперы, главной задачей которой было воплощение жизни своего народа, важнейших сторон национального характера, создание его коллективного образа.

Раздел 5.5. «Оркестровые эпизоды». Главным объектом анализа стали все оркестровые фрагменты крупной и малой формы, предваряющие сценическое действие. Установлено, что развёрнутые симфонические увертюры, воплощающие главную идею произведений, имеются лишь в 4-х из 25-ти поставленных башкирских опер («Карлугас», «Акбузат», «Салават Юлаев» и «Азат»). Причём, башкирская оперная увертюра классического типа, созданная Исмагиловым к опере «Салават Юлаев», представлена в композиционно упрощённом виде. А ведь в первоначальном варианте эта «Увертюра (на две башкирские народные темы») была написана в сонатной форме с тщательно выписанной мотивной разработкой и заменена затем на простую трёхчастность. Причины этого кроются в несоответствии народно-песенных истоков приёмам развития европейского искусства, сложности воссоздания процесса диалектического смыслового становления, не свойственном для монодийных культур.

Тенденцию национальных композиторов к бесконфликтному изображению драматических ситуаций нужно искать в особенностях ангемитонного пентатонического мелоса, лежащего в основе башкирской народной музыки. Р. А. Исхакова-Вамба ангемитонную систему обозначает как консонантную, что связано с выявлением только одного вида тяготения – нисходящего. Отсутствие в нём элементов острой динамики (контрастного вводного и основного тонов, интервала тритона, тяготеющего в основное трезвучие) позволяет расценивать его как лад, специфический в своих выразительных возможностях, способный воплощать более лирическую созерцательность, нежели драматизм. Отсюда такие сформированные особенности музыкально-слухового опыта башкир, как их природная склонность к созерцаниям и медитациям, о чём неоднократно писали исследователи народной и профессиональной музыки. Если рассматривать шире, эти особенности психического склада башкир тесно взаимосвязаны с

мировоззренческими установками восточной музыкальной культуры, статичный характер которой также объяснён посредством ладов Шахназаровой. В ладовых свойствах башкирской музыки лежит ключ к пониманию многих явлений композиторского творчества, в частности доминировании драматургии сопоставления.

В значительно большей степени такому мышлению соответствуют оркестровые интродукции-вступления и танцевальные дивертисменты, перечисленные в соответствии с предложенной классификацией. Адаптации их в монодийную культуру способствуют более простая форма, менее развёрнутая, но завершённая по идее, сам принцип нанизывания тем по принципу сюитности, преобладание экспозиционного типа изложения. Если Исмагилов, видоизменяя исходный лейтмотив в различных актах, действовал в рамках классической традиции, то Низаметдинов отталкивался от опыта современных композиторов (Дебюсси, Берг, Р. Штраус и др.), развивавших идею оркестровых интерлюдий. В то же время его вступления по сравнению с предшественниками приобретают новое толкование: на первый план выдвигаются «промежуточные» по местоположению жанры, воплощающие субъективно-авторскую интерпретацию происходящих событий.

Дивертисменты отвечали их функциям в русской классической опере: создавали жанровый фон, воплощали свадебный пир. Этим самым они предвосхитили жанр башкирского балета.

Изучение роли оркестра в различные периоды развития башкирской оперы позволило сделать вывод о всё более возрастающем его значении. Особенно тщательно проанализирована роль симфонизации в операх Низаметдинова, соответствующем основным тенденциям развития жанра в XX веке.

В башкирской опере драматургические функции симфонической сферы музыкального высказывания оказываются, таким образом, традиционными. Тем не менее, башкирские композиторы смогли наделить оркестровое звучание национальной характерностью, сделать его выразителем основного художественного содержания.

Как итог процессов адаптации в работе констатируется, что наиболее близкими монодийной национальной культуре и мышлению формами, предоставляющими возможность максимально проявить собственные музыкальные традиции, были сольные вокальные номера и речитативные построения; менее близкими – ансамбли; чуждыми – хоры, а также оркестровые фрагменты, требующие развитого многоголосного и процессуального мышления.

Глава 6. «Некоторые особенности драматургии башкирской национальной оперы» содержит типологическую систематизацию опер башкирского национального репертуара по жанрам на основе существующих в научной литературе подходов и описания их структурных признаков; разновидностей композиционных структур, объединяющих оперный спектакль в единое целое; и анализ центрального элемента музыкальной драматургии – лейтмотива в соответствии с предложенной автором классификацией.

Раздел 6.1. «Жанры башкирской национальной оперы» посвящён анализу процессов ассимиляции жанров европейской оперы и определению её жанрово-видовых структур. Воспринимаемые новой культурой компоненты должны были продемонстрировать уровень их овладения в соответствии с особенностями национального менталитета, чтобы создать собственную оперную академическую традицию.

Однозначно главенствует в башкирском репертуаре **опера-драма**. Она подразделяется на несколько подгрупп: *социальную драму* (оперы «Хакмар», «Айхылу», «Карлугас», «Ашкадар», «Современники», социально-героические драмы «Азат» и «Буря»); *историко-героическую оперу* («Салават Юлаев», «Послы Урала», «Кахым-туря»); *мистическую драму* («Наки»). Внутреннюю жанровую типологию оперы-драмы дополняет особый жанр драмы – высокая *трагедия*, в которой личность сталкивается с непреодолимыми жизненными обстоятельствами («Шаура», «Нэркэс», «В ночь лунного затмения», «Акмулла», «Memento»).

Интонационно-тематическое противопоставление полярных сил, необходимое в опере-драме, в первых башкирских операх было лишь намечено, последовательное же воплощение драматического конфликта путём настоящего интонационно-тематического столкновения даётся лишь в трёх национальных операх: «Айхылу» Пейко, «Шаура» Исмагилова и «В ночь лунного затмения» Низаметдинова. Через проблему интонационно-образного конфликта – центральной категории музыкальной драматургии в диссертации выявлены композиционные и структурные закономерности названных опер. В процессе исследования была применена классификация С. С. Гончаренко, выведенная ею из принципов действия драматического симфонизма. Основываясь на положениях В. Фрадкина, разработавшего вопрос о соотношении контраста и конфликта в инструментальной музыке, она переносит их в область музыкальной драматургии оперы, согласно которой при видимом изображении конфликта на сцене важны два случая: 1) *«есть и конфликт, и контраст»*; 2) *«есть конфликт, но нет контраста»*⁸. Эта классификация универсальна.

⁸ Гончаренко С. С. О поэтике оперы: уч. пособие. Новосибирск, 2010. С. 38.

В работе подробно разобраны обозначенные выше оперы «Айхылу», «Шаура» и «В ночь лунного затмения», иллюстрирующие первый случай. Эта ситуация, не характерная для башкирских опер в целом, предстаёт также в отдельных фрагментах, когда одна из контрастных музыкально-тематических сфер под воздействием другой полностью исчезает (сцена длительной битвы Хаубан-батыра и Масем-хана в предфинальной сцене оперы «Акбузат» и вступление к 6-й картине оперы «Салават Юлаев», рисующем штурм войсками Салавата Симского завода). В обоих случаях масштабы сопоставления контрастных тематических сфер невелики.

Второй вариант *«есть конфликт, но нет контраста»* характерен для подавляющего большинства башкирских опер 40 – 90-х годов, в которых драматическая ситуация возникала исключительно благодаря музыкальному контрасту-сопоставлению, без сквозного развития музыкальных образов – наиболее характерном типе мышления для национальных композиторов. В результате основой большинства опер становится бесконфликтная музыкальная драматургия сюитного типа. С одной стороны, она ориентирована на песенные, с другой, – на инструментальные модели фольклора. В опере Исмагилова «Акмулла», например, это объясняется особенностями, исходящими от жанра оперы-монографии: показа гражданской позиции, общественных помыслов личности через использование его стихов. Несмотря на наличие острой идеологической борьбы с противником – мусульманским духовенством, противоборствующие стороны здесь наделяются одной и той же интонационностью – книжными напевами. Это вполне понятно, ведь и Хазрет, и Камалетдин мулла, и староста, и сам поэт Мифтахетдин Акмулла – это люди одной исторической эпохи, получившие образование в медресе и «разговаривающие» сообразно нормам культового этикета. Отражение конфликта в этой опере строится на сопоставлении двух тем Акмуллы: драматической (судьбы поэта, по-европейски – рока) и лирически-кантиленной.

Следовательно, в большинстве башкирских опер тематические сферы, являющиеся воплощением антагонистических сторон, лишь сопоставляются друг с другом по горизонтали («Хакмар», «Айхылу», «Ашкадар», «Буря», «Современники», «Послы Урала», «Чёрные воды», «Звезда любви») или по вертикали («Салават Юлаев») без конкретного интонационного взаимодействия. Причины бесконфликтного музыкального воплощения драматических ситуаций те же, что были указаны в предыдущей 5-й главе в связи с отсутствием интонационной конфликтности в оперных увертюрах.

В работе также проанализированы жанры **эпической** оперы («Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат» А. Спадавекиа и Х. Заимова), **лирической** оперы («Волны Агидели» З. Исмагилова) и **рок-оперы** («Звезда любви» С.

Низаметдинова). В результате сделан вывод об облегчённом, адаптированном варианте претворения эпической жанровой модели на башкирской национальной почве, с купированием некоторых идейных и текстовых моментов, в результате чего воспринимаемая «извне» русская музыкальная традиция оказалась трансформированной. Так же условно воплощён в башкирской культуре жанр рок-оперы. И только опера «Волны Агидели» М. Карима – З. Исмагилова полностью соответствует параметрам лирической жанровой модели, являясь его ярким образцом.

Комическая опера в башкирском репертуаре отсутствует, тем не менее, впервые в работе подробно рассматриваются комедийные эпизоды, присутствующие почти во всех оперных сочинениях. Отмечено своеобразие адаптации европейского жанра оперы-буффа – «сокровищницы юмора», достижениями которой пользовались композиторы всех музыкальных эпох и стилей. Широко представлены в практике башкирской оперы такие приёмы, как пародирование и стилизация «серьёзного» жанра, деформация жанра марша («Шествие свиты и царя Шульгена» и песни Кахкахи в опере «Акбузат»). Традиции сатирического гротеска воплощены Низаметдиновым в образе Диваны (Юродивого) в опере «В ночь лунного затмения», в скерцозно-гротесковых фрагментах партии старой ведьмы-гадалки Самрегош – главного порождения зла в опере «Наки»; в 6-й картине оперы «Memento» – «Аукцион», когда высмеивается сама жизненная ситуация всеобщей продажности. Комический эффект в операх создают также повторения одних и тех же слов, словосочетаний, многочисленные речевые и пластические компоненты, утрирующие те или иные черты характера; смех, как способ дискредитации образов контрдействия. Представленная в башкирских национальных операх галерея характерно-комических образов, контрастирующая основным по типажам и музыкальным приёмам, создаёт значительный пласт комедийного в оперном жанре и в какой-то степени компенсирует отсутствие самой комической оперы в национальном репертуаре. Из форм комического в них воплощены юмор, пародия, сатира и гротеск, отсутствуют ирония, фарс и буффонада.

В заключение этого раздела рассмотрены современные тенденции становления жанров в башкирской опере. Главная из них – это тенденция к жанровому и стилистическому миксту – генеральная идея всей башкирской академической музыки на современном этапе. Сочетается на первый взгляд несочетаемое, в чём усматриваются авангардистские тенденции середины XX века со стремлением к самым разнообразным компонентам оперной постановки, смысловой многоплановости, образующим понятие «тотальный театр». Во всех случаях жанровый синтез направлен на расширение

возможностей оперной модели с целью сделать её актуальной и востребованной для сегодняшнего зрителя.

Раздел 6.2. «Композиционно-драматургические закономерности как фактор организации действия». Несмотря на присутствие всех композиционных типов в башкирских операх (номерного, сквозного, монтажного, синтетического), в их применении также можно усмотреть тенденцию к упрощённым решениям, поскольку в количественном отношении преобладает номерная композиция. Она чётко структурирует традиционные компоненты оперного спектакля (наиболее показательные – первые три оперы Исмагилова «Салават Юлаев», «Шаура», «Волны Агидели»). Последние три его оперы – «Послы Урала», «Акмулла» и «Кахым-туря» созданы в сквозной композиции, однако выглядят менее удачными, поскольку не воссоздают полноты описываемых характеров и картин, страдают излишней лаконичностью и мозаичностью построений.

В то же время сквозная композиция при наличии законченных вокальных номеров достойно представлена в операх Низаметдинова. Монтажная и синтетическая композиции, талантливо воплощённые в его операх «Как я люблю тебя!?» и «Memento», показывают блестящее владение автором современными средствами музыкальной выразительности. Номерной принцип построения музыкальной драматургии выдержан в рок-опере «Звезда любви», что характерно для эстрадной оперы, состоящей из законченных песенных номеров. Присутствие в его творчестве всех композиционных типов объясняется расширением тематики, усложнением соотношения основных компонентов оперного синтеза, интенсивностью развития музыкальных образов. И в башкирской опере композиция – это «действенный каркас» оперы (Г. Г. Кулешова), её конструкция, возникающая из необходимости согласовывать музыку, поэзию и действие. Этот уровень европейской оперы предполагает высокую степень обобщения, «крупный план», позволяющий увидеть наиболее существенные для целостной структуры моменты, абстрагируясь от частных деталей. Он заимствуется национальной культурой полностью, без каких-либо коррекций.

Раздел 6.3. «Лейтмотив и реминисценция как фактор музыкальной драматургии в башкирской опере». Исследуются механизмы претворения всевозможных музыкальных повторов: репризы, тематические реминисценции, лейтмотивы, образующие многочисленные композиционные арки и скрепляющие, таким образом, музыкальный материал оперных сочинений. В разделе выявляется неравнозначная роль тех или иных типов повторов, различная степень их востребованности. Усвоение данной техники шло по принципу «от простого к сложному», от реминисценции-воспоминания,

повторных и тематических комплексов до тематических арок типа обрамления и широкого охвата, а также реминисценций-утверждений.

В лейтмотивной характеристике образов башкирская опера наследует «сквозной» принцип, заключающийся в постоянном развитии и обогащении характера персонажа. В процессе анализа выявлено, что башкирская опера заимствует традиционные лейттемы, связанные с характеристиками *персонажей* (сольные и коллективные); *отвлечёнными понятиями* (рока, светлого будущего, Голоса небес); *различными явлениями природы* (Урала, рек); *психологическими состояниями* (любви и пр.); *сюжетными ситуациями* (борьбы героя и народа); *лейтритмом* башкирского джигита-воина. Из них музыкальные темы обобщённых абстрактно-философских субстанций, благодаря трагическим обстоятельствам, воплощающим обречённость, предопределённость судьбы, адаптированы в башкирскую оперу наиболее органично. Объяснено это тем, что подобные образы (судьба, прошедшая жизнь, свобода) традиционно входят в поэтику протяжных народных песен, и в башкирской культуре образуют национальную художественную логику, привычный склад мышления. Это же касается менталитетных образов башкир, связанных с родной землёй, прежде всего топонимами.

В целом можно говорить о редуцированном претворении особенностей лейтмотивной драматургии по сравнению с европейскими и русскими образцами. Примером же наиболее совершенной лейтмотивной драматургии, ознаменовавшей резкое усиление в башкирской опере принципов оперного симфонизма, является опера Низаметдинова «В ночь лунного затмения», рассмотренная отдельно.

В **Заключении** главное внимание сосредоточено на путях адаптации европейской жанровой модели оперы в монодийной культуре пентатонического типа; оговариваются предпосылки и исторический период, в рамках которого в башкирской культуре функционировал рассматриваемый жанр (1925 – 2013). Башкирская опера демонстрирует упрощение всех его родовых признаков: сольных вокальных форм, ансамблей, вокальных и инструментальных жанров, типов лейтмотивов и реминисценций, линии её симфонизации и ослабления драматического напряжения. В этом сказалась роль восточной монодии в формировании специфики композиторского мышления.

Критериями, по которым определяется понятие «национальный», являются национальный литературный язык, утверждающий его вербальную интонационность; национальная тематика и сюжетика, воплощающие исконно национальный характер; утверждение поэтики народного творчества, национальной музыкальной стилистики, фольклорных традиций.

Пути сопряжения европейской и восточной культур, благодаря чему была осуществлена национальная идентификация жанра, оказались достаточно многообразными. Это и первоначально одnogолосное изложение темы в оркестровых фрагментах, и поиск тембрового эквивалента в виде курайных имитаций, унисонная фактура и мелодические связки-модуляции, многочисленные протяжные подголоски в оркестровой фактуре и духовные напевы, пусть и в мелодически искажённом виде, но придающие башкирским операм отличительный мусульманский колорит. И, главное, самобытный профессиональный музыкальный язык (мелодический и гармонический), отражающий особенности пентатонического мелоса, также подтверждает вышесказанную мысль относительно концепции жанра.

Более того, именно через оперу, собственные певческие традиции, когда в качестве основы оперного академизма используется протяжная песня озон-кюй, утверждается идентификация всей национальной музыкальной культуры. В результате термин «национальный», за исключением балета, закрепляется лишь за ней. В исследовании таким классическим образцом жанра, вобравшем в себя все известные способы идентификации, представлена опера Исмагилова «Шаура». Несмотря на смягчённый вариант адаптации, все атрибуты жанровой модели в башкирской опере присутствуют, и их коррекцию с учётом фольклорных закономерностей нужно считать своеобразием процесса адаптации. Современная же опера (оперы С. Низаметдинова на инонациональные сюжеты) перестаёт быть способом национальной идентификации.

Творчество самих оперных композиторов представлено в работе в виде сменяющих друг друга поколений. Можно говорить о стадиях зарождения, развития и угасания; утверждения национальной идеи в опере, её развитии и отрицании. В современном мире национальная опера как феномен национального композиторского творчества занимает весьма неопределённое положение, что связано и с утратой ею общезначимого смысла, и с нивелированием идей национального искусства и музыкального языка, происходящих под влиянием глобализационных процессов.

Тем не менее сегодня башкирская опера стоит на пороге нового ответственного периода: работа Лаборатории современной башкирской оперы, организованной при Башкирском государственном театре оперы и балета (2020), способствовала созданию шести новых оперных фрагментов, готовых перерасти в полноценные оперные постановки. Общественная и профессиональная оценка феномена национальной оперы направлена на перспективность её дальнейшего развития в общем контексте современной музыкальной культуры Башкортостана.

Публикации по теме диссертации

Публикации в журналах из перечня ВАК:

1. Галина, Г. С. Поэтика башкирских народных песен – в основе башкирских оперных либретто / Г. С. Галина // Искусство и образование. – 2008. – № 9. – С. 225–232. – 0,3 п.л.
2. Галина, Г. С. Традиции книжного пения в опере З. Исмагилова «Акмулла» / Г. С. Галина // Вестник ЧелГУ. – 2009. – № 13 (151). Вып. 31. – С. 165–170. – 0,5 п.л.
3. Галина, Г. С. Принципы оперной драматургии З. Исмагилова / Г. С. Галина // Искусство и образование. – 2009. – № 7. – С. 317–323. – 0,3 п.л.
4. Галина, Г. С. Обретение оперного театра (деятельность Г. Альмухаметова) / Г. С. Галина // Музыка и время. – 2010. – № 4. – С. 27–31. – 0,4 п.л.
5. Галина, Г. С. Роль музыкальной драмы в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 74–78. – 0,4 п.л.
6. Галина, Г. С. Историко-революционная тема в башкирской опере (на примере оперы «Буря» Р. Муртазина) / Г. С. Галина // Вестник ВЭГУ. – 2010. – № 6. – С. 66–72. – 0,4 п.л.
7. Галина, Г. С. Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 81–83. – 0,3 п.л.
8. Галина, Г. С. О формообразующих принципах стиля узун-кюй в башкирской национальной опере // Музыковедение. – 2011. – № 9. – С. 30–37. – 0,4 п.л.
9. Галина, Г. С. Имитация курая как музыкально-драматургический приём в башкирской национальной опере // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 11–14. – 0,4 п.л.
10. Галина, Г. С. Роль фольклорного канона кыска-кюй в становлении вокальных форм башкирской оперы / Г. С. Галина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 8. Ч. II. – С. 60–63. – 0,3 п.л.
11. Галина, Г. С. Оперное творчество Салавата Низаметдинова в контексте национальной культуры / Г. С. Галина // Проблемы востоковедения. – 2017. – № 3. – С. 52–56. – 0,4 п.л.

12. Галина, Г. С. Традиции книжного пения как объект комической трансформации образов религиозных священнослужителей в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Музыкаведение. – 2019. – № 11. – С. 5–12. – 0,5 п.л.

13. Галина, Г. С. Типология художественных образов в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Вестник Адыгейского университета. – 2019. – № 4. – С. 165–172. – 0,5 п.л.

Публикации в изданиях, индексируемых в SCOPUS, WEB OF SCIENCE:

14. Галина, Г. С. Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 3. – С. 44– 52. – 0,6 п.л.

15. Галина, Г. С. О воплощении комического в башкирской национальной опере / Г.С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 1. – С. 81–88. – 0,5 п.л.

Другие публикации:

16. Галина, Г. С. Хусаин Ахметов. Жизнь. Творчество. Время. Монография / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1994. – 128 с. – 10,32 усл. п.л.

17. Галина Г. С. В ожидании «Нэркэс» / Г. С. Галина // Рампа. – 1994. – № 10–12. – С. 8. – 0,1 п.л.

18. Галина Г. С. Тамара Худайбердина. Творческий портрет / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1996. – 80 с. – 4,2 усл. п.л.

19. Галина Г. С. «Башкортостан». Краткая энциклопедия (гл. редактор Р. З. Шакуров) / Г. С. Галина. – Уфа : БЭ, 1996. – 13 статей. – С. с. 135, 211–112, 306, 414–415, 513–514, 623–624, 617–628. – Всего 70,56 усл. п.л., авторский вклад – 1,4 п.л.

20. Галина Г. С. Загир Исмагилов : монография / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1997. – 212 с. – 17,22 усл. п.л.

21. Галина Г. С. Из истории башкирской музыкальной культуры : пособие по культуре Башкортостана. (Формирование башкирской профессиональной музыкальной культуры. Жизнь и творчество Газиза Альмухаметова. Жизнь и творчество Загира Исмагилова. Мастера оперного искусства Башкортостана) / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2000. – 42 с. [Культура Башкортостана. Учебник для 7 класса общеобразовательных школ РБ (соавторство). – Уфа : Китап, 2002.

– С. 151–181]. 2-е изд. – 2006, 3-е изд. – 2009. – Всего 17,41 уч.-изд. л., авторский вклад – 2,6 п.л.

22. Галина Г. С. Башкирский балет : пособие по культуре Башкортостана / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2002. – 50 с. [Культура Башкортостана. Учебник для 8 класса общеобразовательных школ РБ (соавторство). – Уфа : Китап, 2003. – С. 114–169]. 2-е изд. – 2007, 3-е изд. – 2010. – Всего 17,15 уч.-изд. л., авторский вклад – 3,1 п.л.

23. Галина Г. С. Культура Башкортостана : учебник для 9 класса общеобразовательных школ РБ (соавторство). (Творчество башкирских композиторов. Исполнители башкирских народных песен). / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2004. – С. 151–181. 2-е изд. – 2008, 3-е изд. – 2011. – Всего 21,27 уч.-изд. л., авторский вклад – 2,7 п.л.

24. Галина Г. С. Салават Юлаев. Энциклопедия (сост. И. М. Гвоздикова) (соавторство). – Уфа : БЭ, 2004. – С.с. 37, 46, 84–85, 88–89, 115–117, 130, 139, 142–143, 206–213, 224–225, 315–318, 365, 390–393. – Всего 50,4 усл. п.л., авторский вклад – 1,7 п.л.

25. Галина Г. С. Культура Башкортостана : учебник для 10 класса общеобразовательных школ РБ (соавторство). (Башкирское танцевальное искусство. Современная музыкальная культура. Хоровое искусство Башкортостана. Башкирская эстрада. Музыкальная жизнь Башкортостана) / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2005. – С. 73–110. 2-е изд. – 2009. – Всего 20,92 уч.-изд. л., авторский вклад – 2,8 п.л.

26. Галина Г. С. Башкирские баиты и мунажаты (тематика, поэтика, мелодика). Монография / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2006. – 186 с. – 11, 6 усл. п.л.

27. Галина Г. С. З. Г. Исмагилов и его опера «Шаура». Предисловие к клавиру оперы / Г. С. Галина // Исмагилов З. Г. Сочинения. 4 том. – Уфа : Китап, 2008. – С. 9–12. – 0,2 п.л.

28. Галина Г. С. К проблеме изучения оперного творчества башкирских композиторов. Материалы региональной заочной научно-практич. конф. «История и культура народов Урало-Поволжья в контексте мировой цивилизации» (30 окт. 2008 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2009. – С. 38–43. – 0, 2 п.л.

29. Галина Г. С. Опера З. Г. Исмагилова «Послы Урала» // Роль культуры народов Башкортостана в духовно-нравственном воспитании учащихся. Материалы межрегиональной научно-практич. конференции (27 февраля 2009 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2009. – С. 36–44. – 0,3 п.л.

30. Галина Г. С. Билингвизм в башкирской опере // Язык и литература в условиях билингвизма и полилингвизма. Материалы Всероссийской научно-

практич. конференции (20 ноября 2009 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : РИЦ БашГУ, 2009. – С. 49–52. – 0,2 п.л.

31. Галина Г. С. Особенности претворения поэзии Мифтахетдина Акмуллы в башкирской опере // Материалы IV международной научно-практической конференции «Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании» (11 декабря 2009 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2009. – С. 56–59. – 0,2 п.л.

32. Галина Г. С. З. Г. Исмагилов и его опера «Кахым-туря». Предисловие к клавиру оперы // Исмагилов З. Г. Сочинения. 5 том / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2009. – С. 8–11. – 0,2 п.л.

33. Галина Г. С. В поисках новой оперы («Наки» С. Низаметдинова) / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2010. – № 6. – С. 190–197. – 0,3 п.л.

34. Галина Г. С. Мистическая драма «Наки» // Материалы республиканской научно-практической конф. «Актуальные вопросы преподавания школьных предметов культурологического цикла» (19 марта 2010 г.) / Г. С. Галина. – Уфа: БИРО, 2010. – С. 154–159. – 0,3 п.л.

35. Галина Г. С. Танцевальный дивертисмент как средство музыкальной драматургии в башкирских операх / Г. С. Галина // Материалы VII междунар. научно-практической конф. «Проблемы формирования и реализации потенциала личности в современной России (25 марта 2010 г.). – Уфа : ВЭГУ, 2010. – С. 22–25. – 0,2 п.л.

36. Галина Г. С. Интерпретация башкирского эпоса в опере «Акбузат» // Третий Российский культурологический конгресс с международным участием «Креативность в пространстве традиции и инновации». Тезисы докладов и сообщений (27–29 октября 2010 г.) / Г. С. Галина. – СПб. : Эйдос, 2010. – С. 495. – 0,01 п.л.

37. Галина Г. С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия) : монография / Г. С. Галина. – Уфа : ИРО РБ, 2010. – 224 с. – 13,8 усл. п.л.

38. Галина Г. С. Мажит Гафури – основоположник башкирской оперной либреттистики // Материалы Межрегиональной НПК «Творчество Мажита Гафури – источник идей справедливого общества и мира» (16 декабря 2010 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : Вагант, 2010. – С. 87–91; [// Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 6 : Историко-культурологический ландшафт Урала : литература, этнос, власть / ин-т истории и археологии УрО РАН] / Г. С. Галина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – С. 175–179. – 0,3 п.л.

39. Галина Г. С. Башкирская оперная либреттистика: драмы И. И. Дильмухаметова как объект интерпретации. (20 сентября 2011 г.) // Материалы

международной научно-практич. конф. «Актуальные проблемы литературоведения, искусствоведения и фольклористики на современном этапе» / Г. С. Галина. – Алматы : ИЛИ им. М. О. Ауэзова, 2011. – С. 456–465. – 0,3 п.л.

40. Галина Г. С. О колоратурном пении в башкирской опере // Материалы Всероссийской научно-практической конф. «Современное музыкальное образование в полиэтническом культурном пространстве» (24-26 марта 2011 г.) / Г. С. Галина. – Сибай : изд-во ГУП РБ «СГТ», 2011. – С. 32–35. – 0,2 п.л.

41. Галина Г. С. Имитация курая как музыкально-драматургический приём башкирских опер // Материалы заочной Всероссийской научной конф. «Духовная культура народов России», приуроченной 75-летию Ф. А. Надршиной / Г. С. Галина. – Уфа : Гилем, 2011. – С. 343–347; [// Материалы межрегиональной научно-практической конференции «Взаимодействие культур в образовательной среде» (4 марта 2011 г.). – Уфа : ИРО РБ, 2011. – С. 28–31.] – 0,4 п.л.

42. Галина Г. С. Интерпретация башкирского эпоса в ранних национальных операх «Мэргэн» и «Акбузат» // Материалы международной научно-практической конф. «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира» (10-11 июня 2011, г. Сибай) / Г. С. Галина. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2011. – С. 55–59. – 0,3 п.л.

43. Галина Г. С. Жанр колыбельной песни в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Материалы Международной НПК «Наука и инновации» (Польша, 7–15 ноября 2011 г.). Przemysl, 2011. – С. 96–98; [// Традиционное музыкальное искусство и его роль на современном этапе. Материалы международной научно-практич. конференции, посвящённой 25-летию кафедры традиционного муз. исполнительства УГАИ им. З. Исмагилова (27 ноября 2014 г.)] / Г. С. Галина. – Уфа, 2015. – С. 42–46. – 0,2 п.л.

44. Галина Г. С. Опера «Ашкадар» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда в зеркале советской эпохи // Театр. Музыка. Фольклор. Сб. ст. (отв. ред. С. Г. Кусимова) / Г. С. Галина. – Уфа : УГАИ, 2012. – С. 124–136 ; [// Ватандаш. – 2015. – № 2. – С. 193–202]. – 0,3 п.л.

45. Галина Г. С. З. Г. Исмагилов и его музыкальная комедия «Кодаса». Хоровые произведения. Предисловие к клавиру // Исмагилов З. Г. Сочинения. Том 7 / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2012. – С. 9–16. – 0,2 п.л.

46. Галина Г. С. Башкирская национальная опера: трагедия «В ночь лунного затмения» – опера на русском языке // Язык и литература в условиях билингвизма и полилингвизма. Сб. материалов II Всероссийской заочной научно-практич. конференции (Сибай, март 2012 г.) / Г. С. Галина. – Уфа: РИЦ БГУ, 2012. – С. 130–135; [// Творчество Мустая Карима и мировая

художественная культура. Материалы Междунар. научно-практич. конференции, приуроченной к 95-летию Народного поэта РБ М. Карима / Г. С. Галина. – Уфа : изд-во БГПУ, 2014. – С. 191–197]. – 0,3 п.л.

47. Галина Г. С. Военная история башкир в музыке, «Салават» (группа баш. нар. песен), «Салават Юлаев» (опера) // Военная история башкир. Энциклопедия (гл. редактор А. З. Асфандияров) / Г. С. Галина. – Уфа: БЭ, 2013. – С.с. 115–116, 305–306, 308. – 0,8 п.л.

48. Галина Г. С. Воплощение принципа монодийности в башкирской национальной опере // Традиционное музыкальное исполнительство: проблемы и перспективы. Материалы респ. НПК, посвящённой 100-летию Г. З. Сулейманова (29 ноября-1 декабря 2012 г.) / Г. С. Галина. – Уфа, 2013. – С. 31–37. – 0,3 п.л.

49. Галина Г. С. Мустай Карим – либреттист / Г. С. Галина // Материалы междунар. НПК «Теория и практика башкирской филологической науки и филологического образования», посвящённая 20-летию факультета баш. филологии и 20-летию Международной организации тюркской культуры (ТЮРКСОЙ) (24-26 октября 2013 г.). – Уфа, т. 2. – 2013. – С. 177–183. – 0,3 п.л.

50. Галина Г. С. Башкирская народная музыка : учебное пособие / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2013. – 120 с. – 6,68 уч.-изд. л.

51. Галина Г. С. Опера-сказка «Безусый волшебник» Н. Сабитова – первый образец детской оперы в республике // Материалы межрегиональной научно-практической конф. «Роль культуры народов Башкортостана в духовно-нравственном воспитании обучающихся» (8 февраля 2013 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : ИРО РБ. – С. 25–29. – 0,3 п.л.

52. Галина Г. С. Вокальное творчество композитора Хусаина Ахметова как явление национальной культуры (к 100-летию со дня рождения) / Г. С. Галина // Проблемы востоковедения, 2014, № 1 (63). – С. 63–67. – 0, 3 п.л.

53. Галина Г. С. К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета : страницы истории / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 2. – С. 189–200. – 0,3 п.л.

54. Галина Г. С. Рождение национальной оперы («Хакмар») / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 6. – С. 180–190. – 0,3 п.л.

55. Галина Г. С. Эпическая опера «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 11. – С. 196–206. – 0,3 п.л.

56. Галина Г. С. Башкирское оперное либретто : монография / Г. С. Галина. – Уфа : ИРО РБ, 2014. – 104 с. – 6,5 усл. п.л.

57. Галина Г. С. О воплощении интонационности башкирской речи в оперных речитативах / Г. С. Галина // Люди, события, время и тенденции в

современной образовательной сфере Российской Федерации. – Уфа: ИРО РБ, 2014. – С. 53–63. – 0,3 п.л.

58. Галина Г. С. «Чёрные воды» М. Карима – С. Низаметдинова – башкирская камерная опера / Г. С. Галина // Творчество Мустая Карима и мировая художественная культура. Материалы междунар. НПК, приуроченной к 95-летию Народного поэта РБ М. Карима / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2014. – С. 65– 69. – 0,3 п.л.

59. Галина Г. С. Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавекии и Х. Заимова / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2015. – № 8. – С. 199–206. – 0,3 п.л.

60. Галина Г. С. Образ Мифтахетдина Акмуллы и его воплощение в башкирской национальной опере // Гуманистическое наследие башкирских просветителей : актуальные вопросы и перспективы развития : материалы межрегиональной научно-практической конф. / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2016. – С. 30–36. – 0,3 п.л.

61. Галина Г. С. Роль драматического театра в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2016. – № 7. – С. 199–206. – 0,3 п.л.

62. Галина Г. С. Роль музыкальной комедии в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2016. – № 8. – С. 197–206. – 0,3 п.л.

63. Галина Г. С. Роль сольных эпизодов как презентации традиций народного пения в башкирской национальной опере // Материалы международной научно-практической конф. «Перекрёсток культур: межкультурный диалог и сотрудничество на евразийском пространстве» (28 мая 2016 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : Скиф, 2017. – С. 115–118. – 0,2 п.л.

64. Галина Г. С. Оперное творчество Салавата Низаметдинова в контексте музыкально-исторического процесса / Г. С. Галина // Материалы международной НПК «Синее моё знамя, развевайся», посвящённой 25-летию Независимости Казахстана (14-15 сентября 2016 г.). – Алматы : Баспахана, 2017. – С. 42–49. – 0,3 п.л.

65. Галина Г. С. Загир Исмагилов – создатель башкирской национальной классической оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2017. – № 1. – С. 197–206. – 0,3 п.л.

66. Галина Г. С. Образ курая как эмблема национального в башкирской профессиональной музыке / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2017. – № 10. – С. 192–203. The Image of Kuray as a National Emblem in Bashkir Professional Music / G. S. Galina // Ватандаш (Compatriot). – 2017. – № 10. – С. 204–206. – 0,3 п.л.

67. Галина Г. С. Мажит Гафури – либреттист // Мажит Гафури – первый Народный поэт Башкортостана. Деятельность музеев в увековечивании имён знаменитых личностей (к 70-летию со дня открытия Мемориального дома-музея М. Гафури в Уфе): Материалы Всероссийской НПК с междунар. участием (21-22 марта 2018 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : Самрау-медиа, 2018. – С. 63–69. – 0,3 п.л.
68. Галина Г. С. Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода / Г. С. Галина // Иконы. – 2020. – № 1. – С. 46–56. – 0,4 п.л.
69. Галина Г. С. Ансамблевые формы в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Сб. материалов междунар. научно-практич. конф. «Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана (к 125-летию со дня рождения)» (16 дек. 2020 г.). – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. С. 40–47. – 0,3 п.л.
70. Галина Г. С. Озон-кюй как жанрово-стилевой источник сольного виртуозного пения в башкирской национальной опере [Электронный ресурс] / Г. С. Галина // Сб. материалов междунар. НПК «Искусство. Наука. Технологии в образовательном пространстве: проблемы и перспективы» (7 апреля 2021 г.). – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. – С. 176–184. – 0,3 п.л. – Режим доступа : <https://reader.lanbook.com/book/185550#1>
71. Галина Г. С. О национальной сущности оперы / Г. С. Галина // Сб. материалов междунар. научно-практической конф. «Национальная опера в контексте музыкально-исторического процесса» в рамках проекта «Лаборатория современной башкирской оперы» (13 апреля 2021 г.). – Уфа : БГПУ, 2021. – С. 30–35. – 0,2 п.л.