

Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова

На правах рукописи

ГАЛИНА Гульназ Салаватовна

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

специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

ТОМ I

Уфа – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Том I

Введение	5
Глава 1. Основные предпосылки формирования башкирской национальной оперы	19
1.1. Городская музыкальная культура Башкирии	20
1.2. Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля	32
1.3. Роль национальной музыкальной драмы и музыкальной комедии в становлении башкирской оперы	49
Глава 2. Основные периоды развития башкирской национальной оперы	64
2.1. Подготовительный период: процесс зарождения национальной оперы (1925 – 1940)	68
2.2. Этнографический период: «русские» оперы (1940-е годы)	82
2.3. Классический период: формирование башкирской классической оперы в творчестве З. Исмагилова, Р. Муртазина, Х. Ахметова (1950 – 1980-е годы)	97
2.4. Современный период: обновление оперного жанра в творчестве С. Низаметдинова (1990 – 2010-е годы)	110
Глава 3. Либретто в башкирской национальной опере	120
3.1. Либретто на основе фольклорных источников	122
3.2. Либретто на основе литературных первоисточников	133
3.3. Авторское либретто драматурга	161
3.4. Монтажное либретто на основе нескольких источников	171

Глава 4. Башкирская опера в поисках национальной идентичности	184
4.1. Озон-кюй как источник сольного виртуозного пения	185
4.2. Халмак-кюй – основа национального ариозного стиля	205
4.3. Кыска-кюй как стилевая модель для создания быстрой вокальной речи	216
4.4. Ангемитонная пентатоника – ладовая модель построения гармонического языка	223
4.5. Образ курая – эмблема национального в башкирской опере	241
4.6. Традиции народного пения и их презентация в сольных эпизодах башкирской оперы	250
4.7. Традиции книжного пения как объект комической трансформации духовных персонажей	258
Глава 5. Классические оперные формы в национальном контексте	273
5.1. Речитатив	274
5.2. Сольные вокальные формы	293
5.3. Ансамбли	311
5.4. Хоры	323
5.5. Оркестровые эпизоды	337
Глава 6. Некоторые особенности драматургии башкирской национальной оперы	356
6.1. Жанры башкирской национальной оперы	356
6.2. Композиционно-драматургические закономерности как фактор организации действия	388
6.3. Лейтмотив и реминисценция как фактор музыкальной	

драматургии	401
Заключение	420
Список сокращений и условных обозначений	428
Список литературы	429
Список нотных примеров	470
Том II	
Приложение А (нотные примеры)	3
Приложение Б (краткое содержание опер)	47
Приложение В (письма, документы)	90
Приложение Г (архивный список документов)	95

ВВЕДЕНИЕ¹

Башкирская национальная опера, зародившаяся в ходе советского культурного строительства, – неотъемлемая часть культурного и исторического наследия Российского государства и Республики Башкортостан. В процессе эволюции этого синтетического музыкально-театрального жанра в нём нашли отражение самые разнообразные картины социальных перемен в общественной жизни, изменения идеологии и форм общественного сознания. Усилиями и талантом авторов музыки, литературных произведений и либреттистов на сцене появилась новая яркая и самобытная галерея сценических образов – героев, переживающих глубокие чувства и участвующих в сложнейших сюжетных перипетиях, в которых судьбы людей переплетаются с непростой историей общества и государства. Как художественный документ эпохи СССР – времени развития и становления оперы во многих национальных республиках – башкирская опера демонстрирует устойчивые черты «ассимилированного жанра» на основе сложившихся во многих областях искусства традиций взаимодействия народного искусства монодийного типа с достижениями оперного жанра в западноевропейской и русской культуре.

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 музыкального искусства, 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;

¹ В диссертации использованы материалы монографии: Галина Г. С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия). Уфа: ИРО РБ. 2010. 223 с.; кроме того, в данном разделе – материал статей: Галина Г. С. Обретение оперного театра (деятельность Г. Альмухаметова) // Музыка и время. 2010. № 4. С. 27–31; К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета: страницы истории // Ватандаш. 2014. № 2. С.189–200.

конструктивная функция синтеза искусств, обусловившая обращение к сюжетам, тесно связанным со знаковыми явлениями национальной культуры и истории» [150, с. 35]. В башкирском искусстве таким знаковым сочинением стала опера Загира Исмагилова «Салават Юлаев» о верном сподвижнике Емельяна Пугачёва, национальном герое республики.

В советские времена театры оперы и балета, по партийной разрядке полагавшиеся только союзным республикам, имелись лишь в трёх автономных республиках – Башкирии (1938), Татарии (1939) и Бурятии (1948)². Именно фанатичной деятельностью первого профессионального певца республики, первого Народного артиста БАССР Газиза Альмухаметова в Татарстане и Башкортостане объясняется выдвижение этих автономных республик на передовые позиции в границах Российской Федерации³. Можно говорить о том, что Башкирская республика, в отличие от других автономных образований, пользовалась более широкими правами. Это стало результатом той острой политической борьбы за создание автономии, которая заставила центр прислушаться к требованиям Башкирского правительства. Образовав по договорённости (!) с ним в марте 1919 года первую в составе РСФСР автономную республику, и отобрав через год у республики все экономические и политические права, центр оставил Башкирии право на национально-культурную автономию⁴, дав некоторые послабления, в частности, право иметь свой оперный театр. В то

² Якутский (1991), Чувашский (1993), Удмуртский (1993), Марийский (1994), Дагестанский (1995) театры оперы и балета, как и театр в Коми республике (1992), получили этот статус только в постсоветское время, на волне государственного суверенитета. В остальных республиках (далеко не всех) существовали музыкальные, музыкально-драматические или только драматические театры.

³ Характерно, что во вступительной статье популярных очерков М. С. Друскина «100 опер», посвящённой развитию оперного жанра в советских республиках, из автономных республик упоминается только Башкирия: «Достигнутые успехи особенно примечательны и потому, что в ряде союзных и автономных республик (Узбекистан, Казахстан, Киргизия, Белоруссия, Башкирия и т.д.) национальные оперы впервые были созданы лишь в годы Советской власти» [279, с. 8].

⁴ В последние десятилетия появился целый корпус научных работ, исследующих процесс образования Башкирской автономной республики, центральным в которых является вопрос о статусе республики [44; 140; 156; 177; 204; 326 и т.д.].

же время, разрешив иметь его, центр всегда жёстко требовал молниеносных результатов и карал, если они не достигались.

Как предмет изучения и историко-теоретическая проблема тема национальной оперы в отечественном музыкознании – одна из наиболее спорных и обсуждаемых, так как её становление и внедрение зачастую носило идеологический характер. Создание Башкирского оперного театра и национального репертуара для него стало крайне парадоксальным явлением, в котором сплелись идеологические, политические и творческие мотивы. Несмотря на то, что устремления партийных властей и национальных музыкантов создать башкирскую оперу совпадали, процесс этот сопровождался трагическими перипетиями, ибо по времени совпал с периодом массовых репрессий.

Следовательно, в настоящее время назрела необходимость пересмотра многих важнейших сторон развития башкирской оперы, освобождение истории её изучения от идеологических доктрин советского времени. Важнейшие её аспекты – процесс ассимиляции и эволюция жанра в национальной композиторской школе специально не изучались, по сей день оставались сочинения, ни разу не подвергавшиеся какому-либо исследованию и описанию. И это при том, что в Башкирии опера всегда была «жанром номер один», вписываясь в общую для СССР тенденцию создания оперы в молодых национальных композиторских школах (МНКШ) «гетерогенного» типа (М. Н. Дрожжина). Несмотря на широкое распространение модели композиторского творчества в восточных монодийных культурах советского типа, полностью специфика этих процессов не изучена.

Таким образом, объективное и системное изучение комплекса проблем, связанных с формированием и развитием в Башкирии национальной оперы, обуславливает **актуальность темы исследования.**

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:

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

Таким образом, **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, ноты которой увезены украинским композитором в Киев). Материалом исследования стали также все опубликованные клавиры башкирских опер (З. Исмагилова 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 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 сочинений⁵. 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.

⁵ Постановочные и исполнительские проблемы – сольно-вокальное интонирование, тембровая характеристика, соотношение национальной и академической манеры пения, как в опере, так и в других вокальных жанрах башкирской профессиональной музыки, – область не только композиторского, но и исполнительского творчества, свидетельствующая о степени владения голосом, без сомнения, должны стать предметом специального исследования. Здесь можно указать на единственную пока работу М. С. Алкина [9], посвящённую изучению башкирской народно-певческой практики во взаимосвязи её аутентичного бытования (народного) и европейского исполнения, в которой академические принципы вокального искусства (по нотам) по отношению к традиционным названы «вторичными». Это говорит о доминирующих традициях фольклорного исполнительства, и сегодня определяющих музыкальную ситуацию в республике.

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 этномызыкальной – 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. Прежде всего, основополагающее значение имели исторические и теоретические труды советских и зарубежных учёных по истории и тенденциям развития оперного жанра в европейских [258; 146; 43; 262; 163–164] и русской культурах [17; 78–84; 22 и т.д.]. Соответственно избранному ракурсу работа опирается на фундаментальные монографии советских музыковедов по теории оперной

драматургии А. А. Баевой [31 – 32], М. С. Друскина [151], Г. Г. Кулешовой [202 – 203], М. Д. Сабининой [260–262], М. Е. Тараканова [243], Б. М. Ярустовского [330 – 331]; классическим оперным формам – М. Ф. Гейлиг [131], М. С. Друскина [153], В. В. Протопопова [250], Е. А. Ручьевской [256]; по жанровым моделям оперы – М. А. Басок [37], С. С. Гончаренко [139], Л. Г. Данько [146], О. В. Комарницкой [194, 195], М. Д. Сабининой [261].

Разработка теории профессионального музыкального языка обусловила обращение к трудам по общей теории стиля (Г. В. Григорьевой [141], М. К. Михайлова [227], С. С. Скребкова [272]); теории национального стиля (К. А. Авдалян [6], Л. В. Бражник [41], Н. Г. Шахназаровой [321]).

Концепцию настоящего исследования помогли выработать труды, посвящённые вопросам становления МНКШ в советских республиках [4, 51, 145, 147, 154, 198, 221, 328] и, прежде всего, диссертация М. Н. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века», на концептуальном уровне раскрывающая сущностные параметры монодийных МНКШ [150, с. 7]. Первостепенный интерес также представляли работы по опере в тюркских республиках бывшего СССР [2, 3, 5, 7, 145, 158, 201, 225, 226, 229, 238, 242, 243, 246, 325]. Созвучными им оказались работы по теории восточной монодии и проблемам национального, раскрываемые также в аспекте фольклор – композитор [6, 138, 161, 206, 319, 321]. Особенно значительной оказалась роль трудов по родственной татарской музыке – народной и профессиональной [1, 40–41, 132, 154, 176, 221, 283, 298, 299]. 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.).

Степень разработанности темы исследования. В области башкирской оперы также существует ряд статей и очерков, преимущественно частного

характера, рассматривающих её в различных аспектах. Первоначальные сведения о ней в связи с Декадой башкирской литературы и искусства в Москве (1955) собрали московские музыковеды Л. Н. Лебединский [213; 214] и Н. А. Шумская [323]. В контексте композиторского творчества об операх Г. С. Альмухаметова, М. М. Валеева, А. А. Эйхенвальда, А. Э. Спадавекиа, Х. Ш. Заимова, Н. И. Пейко, Р. А. Муртазина писали Л. П. Атанова [20, 21, 23, 27] и Н. Ш. Губайдуллин [174], об операх русских авторов – С. И. Махней [223].

Наиболее объёмную отрасль башкирского музыковедения образуют работы, посвящённые творчеству башкирского композитора Загира Исмагилова, что объясняется масштабом его вклада в культуру [13; 75 – 79; 99, 103, 109, 122, 125, 143; 169; 178; 329]. Среди них выделяется первая монография о нём «От курая до оперы» Ш. А. Месягутова [224], изданная к 50-летию композитора. В ней впервые в башкирском музыковедении использован метод описания, ставший впоследствии 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 [70, 92, 106, 107, 194; 191; 220; 140 – 141; 225]. Предпринимались также обзорные рассмотрения процесса развития оперного жанра в контексте национальной композиторской школы [142; 244, вып. 2; 273; 290].

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 [292 – 296]. Из них наиболее глубокими представляются статьи аналитического плана, раскрывающие особенности музыкальной драматургии оперы З. Исмагилова «Волны Агидели» [291, 293]. Некоторые журнальные рецензии, весьма развёрнутые по объёму, также посвящены разбору башкирских

опер [210, 211, 258, 263]. Новым явлением в литературе о музыке стало издание в республике путеводителей по операм – Т. С. Зиновьевой [162], Р. Х. Исламгуловой [169], Е. А. Козовчинской [193].

Из публикаций последнего времени исключительное значение имело издание книги «Газиз Альмухаметов. Статьи. Документы. Воспоминания» [57], 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 [9, с. 192; 101, с. 29]. Близкая к этому тема продолжена в работе Г. А. Баймухаметовой «Башкирская оперная студия при Московской консерватории (1932 – 1949): опыт исторической реконструкции» [34]. 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 национальной культуры 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 связанного 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 зоны⁶.

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.

⁶ Термин, по утверждению М. Г. Кондратьева, принадлежит Н. Г. Жиганову, «говорившем о «зоне пентатоники» в музыке Татарской, Чувашской, Башкирской, Бурят-Монгольской республик (Сов. музыка, 1955, № 5. С. 31)» [197, с. 60]. Впоследствии ареал его использования сужается до Поволжья. «Поволжско-Приуральский регион – один из немногих крупных очагов пентатоники мирового значения», – пишет М. Г. Кондратьев, приступая к характеристике ладовой системы чувашской музыки [198, с. 50]. Об ангемитонной пентатонике Урало-Поволжской зоны как о музыкальном языке первым написал Я. М. Гиришман [133]. В музыковедении региона понятия «Поволжье-Приуралье», «Поволжье-Урал», «Урало-Поволжье» используются как синонимы.

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. Они же намечают пути дальнейших исследований в области башкирской оперы, оперы в других национальных культурах Российской Федерации и ближнего зарубежья.

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 исследования включает несколько моментов. Прежде всего, это 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, опере 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 (фонд А. Эйхенвальда). При этом в операх 1930–40-х годов проведена тщательная текстологическая работа (все литературные тексты переведены с латинского шрифта на кириллицу)⁷. Кроме того, в контекст исследования включен целый корпус источников на башкирском языке, до этого не достаиваемый внимания музыковедов.

Апробация работы. 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 (95 п.л.). Материалы работы используются в курсе «Истории башкирской музыки», читаемом автором в Уфимском государственном институте искусств им. Загира Исмагилова; в программах мастер-классов «Лаборатории современной башкирской оперы», организованной Башкирским государственным театром оперы и балета (2020 – 2021).

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, шести глав, подразделяющихся на параграфы, Заключение, Списка литературы и четырёх Приложений. Они включают нотные примеры (А), краткое содержание опер (Б), письма, документы, воспоминания (В) и список архивных документов (Г). В первой главе в качестве предпосылок формирования башкирской национальной оперы рассмотрены феномен городской культурной среды и такой её важный компонент, как концертно-театральная практика; музыкально-стилистические

⁷ В 1924-1939 годы башкирский язык использовал латинскую графику (до того – арабскую), в течение трёх лет (1939 – 1943) она была заменена кириллицей.

модели башкирского фольклора, посредством которых осуществлялся поиск национальной идентичности в области национального оперного стиля; жанры драматического театра – этнографическая мелодрама и музыкальная комедия, в которых происходила выработка принципов оперной драматургии.

Во второй главе выделены периоды развития башкирской оперы с их характеристикой.

В третьей главе в результате анализа всех оперных либретто предлагается их классификация.

Самая масштабная, четвёртая глава посвящена анализу средств, направленных на выявление специфики национального в башкирской опере: песенных моделей озон-, халмак- и кыска-кюй, как источников формирования различных типов вокальной речи: сольного виртуозного пения, ариозного стиля и быстрой речи – в целом вокального стиля башкирских опер; также анализируются гармонический язык в опере, созданный в соответствии со спецификой национального пентатонного мелоса; сольные (без оркестрового сопровождения) фрагменты, репрезентирующие традиционные формы народного пения; жанры книжного пения. Исследуются приёмы, воссоздающие в башкирской опере закономерности традиционного инструментального стиля, поскольку тембр и мелодика курая являются одним из важнейших составляющих национального стиля, способствующий его национальной идентификации.

Пятая глава посвящена разбору классических оперных форм с точки зрения их композиционных закономерностей и принципов тематического развития – в целом соответствия национальным традициям, поэтому здесь в особенности проявилась их национальная коррекция.

В шестой главе, касающейся некоторых особенностей музыкальной драматургии башкирской оперы, предлагается жанровая классификация опер национального репертуара и рассматриваются их типологические проявления; особенности композиции в соответствии с существующей типологией (номерной, сквозной, монтажной, синтетической) и лейтмотивы как центральный элемент музыкальной драматургии.

В заключении подводятся итоги исследования, определяются общие и специфические особенности жанра, ставшего неотъемлемой частью национальной культуры. В целом все перечисленные творческие аспекты должны выявить главную концепцию диссертационного исследования – особенности адаптации и пути национальной идентификации европейской жанровой модели в неевропейской монодийной (пентатонической) культуре.

Принятая система ссылок в работе такова: в круглых скобках даются ссылки на рукописные нотные примеры, составившие Приложение А. Квадратные скобки отсылают к списку литературы, в котором есть как текстовые источники, так и нотные издания – клавиры опер Х. Ахметова и З. Исмагилова.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ БАШКИРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

К историческому моменту формирования академических музыкальных традиций в башкирской культуре созрели предварительные и столь необходимые условия, которые обеспечили ассимиляцию сложного по своей природе западноевропейского профессионального жанра и его дальнейшее успешное преобразование в национальную оперу. Примечательно, что становление профессиональной башкирской музыкальной культуры происходило в контексте художественных явлений обширного региона, впоследствии распавшейся на несколько административных зон с сохранившимися географическими, экономическими и культурными связями⁸.

Определяющее значение в этом процессе имела во многом единая для всей страны закономерность формирования **феномена городской культурной среды** и ряда важных её компонентов: это *концертная и театральная практика*, в контексте которых оттачивались необходимые для развития оперного жанра основы композиторского и исполнительского профессионализма; *национальный драматический театр*, в недрах которого зародились многие черты будущей национальной оперы. Оба они послужили предпосылками того, что именно в недрах городской культуры путём формирования зрительской среды, способной к восприятию нового музыкально-театрального жанра и специально подготовленных профессиональных кадров смогла обрести себя будущая национальная опера, наследовавшая богатый опыт развития европейской и русской академических традиций. Подобно оперному жанру бывших республик

⁸ В исторических, этнографических, лингвистических и других исследованиях для обозначения территории, на которой в различные периоды истории расселялся башкирский этнос, используется термин «Исторический Башкортостан», под которым помимо республики в её нынешних границах, имеются в виду территории всех граничащих с ней субъектов. Данный термин введён в 1994 году Н. А. Мажитовым и А. Н. Султановой [171, с. 15]. Говоря о Башкирии в дореволюционный период, имеется в виду именно эта территория; о советской и постсоветской Башкирии – республика в её современных границах. В материалах публицистов и краеведов утвердился термин «башкирский край» [19, с. 9–18].

СССР, она прошла во многом общие для всех идентичные этапы становления и развития, определяемые общественными событиями и социальной средой, но обрела вместе с тем индивидуальный стиль, собственное лицо, выдвинувшись в число приоритетных жанров академического искусства.

Ещё одной важной предпосылкой формирования и развития в XX веке академического музыкального искусства Башкирии, в том числе такого сложного синтетического жанра, как опера, является исторически сложившееся **музыкально-поэтическое творчество**, существовавшее у башкир на протяжении веков. Фольклор и стилистика устного народного творчества, не оставаясь только предпосылкой, определили самое главное качество рассматриваемого жанра – национальную стилистику музыкального языка, специфику литературной основы, запечатлённой в содержании и системе образов, в драматургии либретто и особенностях использования певческих голосов в оперном произведении. Синтетические принципы народного искусства, культивирующие протяжное пение, исполнительство на курае, танцевально-обрядовые компоненты и образную мифопоэтическую систему, отчётливо прослеживаются и в профессиональном жанре башкирской национальной оперы. Более подробному рассмотрению отмеченных предпосылок посвящено последующее изложение.

1.1. Городская культура как условие развития академических жанров профессионального музыкального творчества⁹

К началу советского периода в культурном пространстве Башкирии сложилась развитая академическая профессиональная традиция, конкретным проводником которой в российской провинции стала доминирующая русская культурно-языковая сфера. После вхождения Башкирии в состав Российского государства именно она стала главным посредником в транскультурной

⁹ В данном параграфе использован материал из статьи: Галина Г. С. Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода // Икони. 2020. № 1. С. 46–56.

коммуникации и особенно активно развивалась в крае в течение полутора столетий, предшествующих советскому периоду. В её пространстве в Башкирии (Уфе, Оренбурге, Орске, Троицке и др. городах) зародились многие формы национальной концертно-театральной жизни, ставшие важной предпосылкой для возникновения в музыке национальной академической традиции. Этот процесс начался в период революции 1905-1907 годов и особенно интенсивное развитие получил в Уфе после того, как она стала столицей Большой Башкирии (1922).

Как и в других российских регионах, в Башкирии, начиная с XVIII века, очень динамично развивается музыкальная жизнь в различных её проявлениях и формах. Этот пласт музыкальной истории подробно описан исследователями. Первоначальная фактология культурной жизни Уфы дореволюционного периода собрана Л. П. Атановой [196] и В. К. Ланге [208]; музыкальный быт семьи Аксаковых, проживавших в Уфе и с. Надеждино Белебеевского уезда Уфимской губернии, – Л.В. Носоревой [239]; события музыкальной жизни Уфы, свидетельствующие о предпосылке возникновения фортепианного исполнительства и башкирской фортепианной музыки, – Н. Ф. Гариповой [130]. Эпоха советского культурного строительства (20-30-е годы XX века) описана Г. А. Коваленко [191]; музыкальная культура Оренбургского края в широком историческом контексте, основанная на архивных материалах, – Б. П. Хавториним [304 – 305]. В соотнесении с традициями восточной (исламской) культуры, в результате чего прослеживается идея влияния евразийства, проведено исследование З. А. Имамутдиновой [167]; концертно-театральная практика Оренбурга как условие зарождения национальной музыкальной культуры представлена Е. К. Карповой [183 – 186] и М. А. Идрисовой [57].

Наиболее важное историческое значение как показатель особенностей развития городской провинциальной культуры имела огромная Оренбургская губерния (с 1865 года и Уфимская), которая была местом ссылки политзаключённых. Именно они по преимуществу составили аристократический слой местного городского населения. Если в Оренбурге, построенном как военная крепость для укрепления юго-восточной границы Российской империи,

преобладали военные и торговцы, то Уфа, по сведениям С. Г. Синенко, среди всех городов Урала в XVIII – XIX вв. была самым дворянским городом с большим числом ссыльных и опальных дворян, то есть людей образованных и свободомыслящих (16 % всех уфимских дворов, в 1864 г. – 19 %). Инструментальное, вокальное и ансамблевое домашнее музицирование, зародившееся в узком кругу приближённых губернатора, способствовало постепенному развитию бальной, театральной, хоровой и парковой музыки. Как следует из обзора упомянутых исследований, концертно-театральная жизнь более активно протекала в Уфе, бально-танцевальная и парковая – в Оренбурге и этому есть своё объяснение. Уфа географически ближе находилась к центру, и процент дворян, обеспечивающих функционирование музыки в верхнем слое иерархической системы (академическая музыка), в ней был выше. В Оренбурге как административном центре всего края находилась резиденция военного губернатора, поэтому светские приёмы и балы, устраиваемые там по образцу столичных в специально построенной галерее, отличались роскошью, особенно когда туда приезжали царствующие особы.

Традиции городского музицирования в крае были заложены непосредственными носителями академической музыкальной культуры – самими иностранцами – польскими повстанцами-конфедератами, высланными в Уфу в 1772 году. Поставленный ими в доме мензелинского воеводы Н. Можарова музыкальный спектакль «Пан Бронислав» на специально построенной для этого сцене, оценивается как важный импульс для развития всей музыкально-театральной жизни города. Он продемонстрировал перенесение на иную национальную почву европейской театральной модели, независимо от того, какого качества она была. Многие из ссыльных стали гувернёрами, компаньонами, настройщиками музыкальных инструментов, педагогами, обучавшими музыке уфимскую молодёжь. Пребывание в крае поляков, а позже и других политзаключённых (вторая партия прибыла в 1831 году) заложило основы домашнего музицирования, бывшего в течение долгого времени едва ли не единственным развлечением местного дворянского общества.

Существенное влияние на развитие культуры в крае в XIX веке оказали и около полутора тысячи пленённых французов, размещённых по городам и крепостям Оренбургской пограничной линии. Многие из них преподавали в гимназиях французский язык, участвовали в самодеятельных спектаклях любительского театра. «Роль «иноземщины» была велика по всей России», – пишет со ссылкой на Т. Н. Роменскую, обзревшую деятельность пленных шведов в Сибири, З. А. Имамутдинова (цит.: [167, с. 58]). Опера, балет, симфонические и инструментальные сочинения первоначально внедрялись в сознание россиян иностранцами, далее – самими россиянами.

Наиболее активно формирование городской культурной жизни с её неоднородностью вкусов и художественных запросов происходило в первой половине XIX века, во времена правления военных губернаторов Оренбургского края генерал-аншефа, князя Г. С. Волконского (1803 – 1817) и генерала, графа В. А. Перовского (1833 – 1842; 1851 – 1857). Именно тогда из столицы в провинцию были перенесены светские формы развлечений в виде приёмов, балов («ассамблей»), домашних концертов камерной музыки, определилась и группа музыкантов преимущественно из числа военных. Определелись места выступлений духовых оркестров, формирование которых началось в губернии с 30-х гг. XVIII века по велению императрицы Анны. Традиции усадебной культурной жизни закладывались крепостными оркестрами, которые содержали крупные помещики Волковы, Селиверстовы, Тимашевы, Дурасовы, Пекарские. Их деятельность описывается в разных публикациях по истории Башкирии XVIII века.

В середине XIX века формы музыкальной жизни становятся более разнообразными. Как и в российской культуре, знакомство с жанрами и формами европейской музыки в Башкирии также было связано с деятельностью первоначально иностранных, далее – русских гастролирующих оперных и драматических трупп. Многочисленные примеры, подтверждающие этот факт, приводятся в вышеназванных работах Л. П. Атановой, Г. А. Коваленко, Б. П.

Хавторина. Из перечисленного вырисовывается некая закономерность в функционировании оперной жанровой модели: перенесение, адаптация, усвоение.

Главными проводниками профессионального академического искусства с первой половины XIX века являлись уфимское (1819 – 1917) и Оренбургское (1842) Благородные Дворянские собрания (впоследствии многократно менявшие свои названия); «Общество любителей музыки, пения и драматического искусства» (1885 – 1906), Зимний и Летний театры, «Секция народного театра и распространения изящных искусств» в Уфе (1916). В Оренбурге музыкальное искусство пропагандировалось Музыкально-драматическим обществом, русским драматическим театром, краеведческим музеем, в Доме генерал-губернатора и в саду Караван-Сарая и даже на железнодорожном вокзале, в котором был выстроен концертный зал [304].

В результате к концу XIX века публичные концерты, в которых выступают местные любители музыки и приезжие гастролёры, становятся систематическими и составляют норму культурной жизни горожан. В связи с этим можно говорить о сложившемся в дореволюционный период в Башкирии институте концерта, как главной формы европейской музыкальной жизни, причём во всех его известных разновидностях: придворном, салонном, домашнем. И хотя в городе ещё не было регулярных музыкальных спектаклей, на рубеже веков в Уфе, благодаря работе «Общества любителей музыки, пения и драматического искусства», выступает множество провинциальных антреприз. Исследователь драматического театра С. В. Волков-Кривуша, описывая убытки, испытываемые тогда театральными дельцами, пишет: «Выдерживают в те годы лишь опера и оперетта» [53, с. 9]. В таком контексте историческим фактом расценивается дебют молодого Ф. Шаляпина в составе труппы С. Семёнова-Самарского (в опере С. Монюшко «Галька», 1889), о чём достаточно много написано со ссылкой на воспоминания самого артиста «Маска и душа». Описывая уфимский период жизни Шаляпина, его сотрудничество с драматическим отделом уфимского «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства», все авторы подчёркивают роль Уфы в творческом становлении великого русского певца. Этот красноречивый факт

действительно обладает некоей исключительностью, создавая Уфе репутацию оперного города.

Постоянная концертно-театральная жизнь стала возможной благодаря сложившемуся во второй половине XIX века собственному корпусу профессиональных музыкантов-инструменталистов академического плана, не только из тех, кто волею судьбы оказался в Башкирии, но и из местных. Список первых начинается с имени Дм. Севастьянова (1827 – 1899) – первого скрипача Большого театра в Москве, занимавшегося после известного пожара 1853 года активной концертной деятельностью и поселившегося в 1870 году в Уфе. Его дом стал центром музыкальной жизни всего города. Успешно развивалось фортепианное исполнительство, представленное именами пианистки европейского масштаба Веры Тимановой (1855 – 1942), утверждавшей в родном городе традиции европейского академического исполнительства. Как и музыкальная династия Анны Покровской-Еварестовой, творческая биография которой реконструирована Н. Ф. Гариповой [130, с. 39]. Неоднократные концерты их в Уфе и Оренбурге нашли отражение в местной печати, обильно цитируемой многими современными исследователями.

Композиторское творчество в Башкирии развивается со времён ссылки в Оренбург русского композитора А. А. Алябьева (1833 – 1837), изучение которого вносит яркий штрих в общую биографию композитора. Если в историю русской музыки Алябьев вошёл как автор, написавший в Оренбургской ссылке 30 сочинений в различных жанрах (особенно камерно-инструментальном и вокальном), и заложивший тем самым в крае основы музыкального академического профессионализма; то в историю башкирской – как автор первых нотаций башкирской народной музыки и автор первых музыкальных сочинений на башкирскую тематику. Это «Башкирская увертюра» и вокальный цикл «Азиатские песни», посвящённый В. А. Перовскому и написанный на основе подлинных народных мелодий, две из которых – башкирские. Эти сочинения ныне расцениваются как ранние образцы русского музыкального ориентализма, заложившие в отечественной культуре широко развитую традицию обращения

русских композиторов к образам Востока. Если ещё принять во внимание его исполнительскую деятельность, благодаря чему домашнее музицирование в крае заметно профессионализировалось, то уподобление этой работы композитора в провинциальных городах России «просветительской деятельности ссыльных декабристов» [175, Т. 5, с. 32], кажется очень справедливой. Своей попыткой освоить монодийную культуру, Алябьев предвосхитил деятельность русских композиторов в Башкирии.

Кульминацией формирования академических традиций в Уфе стали два крупнейших события: строительство Аксаковского народного дома (нынешнего Башкирского государственного театра оперы и балета), заложенного в 1909 году в связи с 50-летием со дня смерти С. Т. Аксакова и открытие в 1914 г. Уфимского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Можно предположить, что не будь в истории революции 1917 года, театр в Уфе всё же был бы создан и существовал бы он в лоне русской культуры, как и многие другие музыкальные театры в России. Однако затянувшееся строительство здания Аксаковского дома как будто перекинуло мостик от дореволюционной эпохи к периоду советского культурного созидания, и здание достроили в 1935 году, сделав возможным обсуждения темы башкирской национальной оперы.

Открытие в Башкирии отделения ИРМО (в Уфе и Оренбурге в 1914 году) подняло музыкальное образование края на новый уровень, завершив тем самым период частной музыкально-педагогической практики. Многие из педагогов ИРМО приняли активное участие в культурных преобразованиях послереволюционной эпохи, создавая, прежде всего, социокультурные условия для развития национального искусства, а именно готовя национальные кадры – краеугольный камень в проводимой советскими властями политике культурного строительства.

Таким образом, русско-европейская академическая традиция, прочно закрепившаяся в Башкирии за полуторавековой период своего развития, явилась перенесением традиции, сформировавшейся на иной социально-исторической почве. Она стала образцом, с которого срисовывался будущий образ

национальной академической музыки. Этот процесс начался на заре XX века под непосредственным влиянием идей джадидизма («обновления») и естественным путём охватил многие сферы национальной литературы и искусства. В вечерах, особенно активно устраиваемых татарской и башкирской интеллигенцией после революции 1905 года, часто звучала и башкирская музыка. Но не на курае, а на рояле. Переориентации на европейские стандарты жизни и необходимость национального культурного развития способствовала реформация ислама в области просвещения – так называемый джадидизм Исмаил-бея Гаспринского, идеи которого в Башкирии развивали крупнейшие религиозные деятели своего времени Зайнулла Расулев, Ризаитдин Фахретдинов, Зыя Камалетдинов, Хасангата Габяши¹⁰. Несмотря на различные подходы в рассмотрении этого явления, все авторы, в том числе и музыковеды, отмечают его положительное влияние на развитие национальной литературы и искусства, всей общественной жизни, благодаря чему вхождение в художественную практику европейского типа началось задолго до советского периода.

Культурными очагами в начале XX века и в Уфе, и в Оренбурге становятся медресе и другие учебные заведения с их музыкальными дисциплинами, а также драматические театры и музыкальные школы. Музыкальные уроки, введённые во всех гимназиях, училищах, медресе, ознаменовали решительный поворот к академизации музыкального образования. Так, в Уфимском реальном училище ученическим оркестром руководил дирижёр С. П. Копылов, откуда вышел Мансур Султанов (1875 – 1919) – первый и единственный до революции башкир-

¹⁰ О джадидизме как исламской «реформации» существует обширная научная литература, в которой одни авторы склонны отождествлять понятия «джадидизм» и «просветительство», другие – их кардинально противопоставлять, третьи выделяли в первом явлении два течения: буржуазно-реформаторскую идеологию зарождающейся национальной буржуазии и демократическое направление, отражающее взгляды передовой интеллигенции. Из башкирских авторов о джадидизме писали востоковед Ф. Н. Баишев [33], историк Б. Х. Юлдашбаев [326], литературоведы А. Х. Вильданов и Г. С. Кунафин [50], Г. Б. Хусаинов [171], музыковеды М. А. Идрисова [57], З. А. Имамутдинова [167] и др. На волне джадидизма в Башкирии возникли новометодные медресе, целью которых, в отличие от традиционных, старометодных, было расширение перечня изучаемых дисциплин: наряду с религиозными, в них изучались практически все светские дисциплины своего времени, в том числе музыкальные. Другим новшеством стало введение нового фонетического, а именно звукового метода обучения грамоте, в отличие от старого – буквослагательного.

музыкант академического плана. Окончив в 1903 г. Московскую консерваторию по классу флейты у В. В. Кречмана, он работал в оркестре Большого театра в Москве и в Крыму, пока в 1912 г. не обосновался в Саратовской консерватории, где до конца жизни преподавал флейту и теоретические дисциплины. Деятельность Султанова на благо башкирской культуры ограничивается его собирательской работой в области башкирского фольклора – составлением сборника «Башкирские и татарские мотивы» (Саратов, 1916), о чём подробно написано в книге Л. П. Атановой «Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора» [26, с. 138]. Однако главное значение его для национальной культуры обусловлено тем, что именно он заинтересовал башкирской народной музыкой А. А. Эйхенвальда, в будущем автора первых башкирских опер.

В профессионализации городской культуры как на основе европейских академических, так и национальных музыкальных традиций особенно значительную роль сыграло уфимское медресе «Галия», которое стало не просто ярким образцом «новометодной» школы, но и национальным культурным центром всего Урала и Поволжья. Известно, что в период с 1906 по 1920 годы это учебное заведение окончили 1500 человек, из них только 37 сделали карьеру служащими культуры, остальные – учителями, писателями, учёными, музыкантами и артистами, многие из которых закладывали основы башкирского профессионального искусства [352, с. 238; 326, с. 250]. Ценные воспоминания, касающиеся общей атмосферы в медресе, музыкальных уроков, занятий в хоре и театральном кружке, поэтических вечеров, оставил выпускник этого медресе, Народный поэт Башкортостана Сайфи Кудаш [352, с. 203]. Понятие «театр шакирдов», благодаря организованному преподавателем Галимжаном Ибрагимовым кружку «Национальные мелодии, сцена и литература», зародилось именно в этом медресе. Ибрагимов – уроженец Башкирии, в будущем крупный общественный деятель Татарии, руководитель Академического центра при Наркомате просвещения республики и один из зачинателей татарской советской литературы, применив приобретённый в «Галие» опыт организации

национальных музыкально-поэтических вечеров, будет курировать в Казани постановки первых татаро-башкирских опер.

Из всего многообразия предпосылок для развития профессиональной музыки, зародившихся в медресе, необходимо особо выделить традицию пения шакирдами стихов башкирских и татарских поэтов (Х. Салихова, М. Гафури, Ш. Бабича) на книжные напевы, о чём также пишет С. Кудаш [352, с. 198]. В предреволюционные годы такое пение, несмотря на противодействие мулл, действительно принимало широкий размах и причина этого – в ориентации на европейские формы искусства. Сведения о концертах, данных хорами шакирдов в Казани, Троицке, Чистополе, собрала В. Н. Юнусова, которые она рассматривает в контексте национального музыкального образования [327, с. 40]. Хотя академизация религиозных и светских стихов (мунажатов и баитов) не успела пустить на башкирской почве глубоких корней, так как наступившая советская эпоха полностью переориентировала цели и формы хорового искусства, усмотреть в пении шакирдов предпосылку для ассимиляции академических жанров европейской традиции вполне возможно. Учащиеся из татар и башкир ещё до революции приобщались к европейской музыке, к атрибутам музыкального театра – хору и оркестру через её слушание и исполнение.

Результатом новой культурной ориентации явились и зародившиеся в городах Оренбургского края первые национальные драматические труппы, возникшие на основе богатейшего опыта театральной практики, имевшей место в XIX – XX веках. Возникновение этих коллективов, сыгравших решающую роль в становлении как татарского, так и башкирского театров, следует считать высшим достижением этих культур в дореволюционный период. Прежде всего, это организованная в 1905 году в Оренбурге, первая в России полупрофессиональная татаро-башкирская театрально-драматическая труппа под руководством И. Кудашева-Ашкадарского, выступавшая под названием «Мусульманская драма и мелодрама». Из этого коллектива в 1906 году в Уральске выделилась коллективная антреприза «Сайяр» во главе с зав. труппой Г. Х. Хайруллин-Кариевым, из которой, в свою очередь, отделились сценические коллективы «Нур» во главе с

С. Г. Гизатуллиной-Волжской (1912), «Ширкэт» под управлением В. Г. Муртазина-Иманского (1915), «Театр ПОАРМ-1», «Театр ПОАРМ-5» и др. [288, с. 510]. Все они в будущем путём различных реорганизаций войдут в состав как Башкирского, так и Татарского драматического театров.

В совместных татаро-башкирских постановках Оренбургского восточного театра, где ставились спектакли по первым пьесам будущих основоположников национальной драматургии Мухаметши Бурангулова и Мирхайдара Файзи, зародился жанр этнографической мелодрамы и татарской музыкальной драмы, сыгравших основополагающую роль для национальной оперы. В спектакли этого театра включались многочисленные обработки башкирских и татарских народных песен, сделанные оренбургскими музыкантами. Это хоры, вокальные ансамбли (дуэты, трио), музыка, звучащая в антрактах между действиями с участием хора и оркестра. Постоянно звучал курай. Руководил музыкальной частью театра скрипач, гармонист С. Мифтахов. Именно в Оренбургских постановках зародились «национальные оркестры», куда «входили скрипки, мандолины, гармоники, балалайки, гитары, иногда – флейты и фортепиано» [244, вып. 1, с. 23]. Как результат, именно в Оренбурге были заложены традиции национальной театральной музыки, впоследствии продолженные в Башкирском драматическом театре его первым заведующим музыкальной частью, оренбуржцем Хабибуллой Ибрагимовым.

В подготовке башкирской оперы исключительную роль сыграла и Оренбургская Школа восточной музыки, организованная по инициативе преподавателей медресе «Хусаиния», и, действующий при ней, драматический кружок, созданный с «целью подготовки работников сцены, дабы расширить сценическую деятельность в большем масштабе среди мусульманского пролетариата и, ожидая в будущем от музыкальной школы создания **мусульманской оперы** (выделено мной – Г. Г.), подготовить оперных артистов» [57, с. 11]. Педагогический коллектив её составляли музыканты, по большей части приехавшие из Москвы и Петрограда во время послереволюционного хаоса [184, с. 12–13]. Просуществовав всего около трёх лет (1919 – 1921), школа, тем не

менее, выполнила свою задачу по музыкальному воспитанию детей мусульман, ибо из неё вышел Масалим Валеев – автор первой башкирской оперы «Хакмар» и первый председатель Союза композиторов Башкирии.

Выступления первого башкирского профессионального певца Газиза Альмухаметова в Оренбурге, Стерлитамаке и Уфе летом 1916 и 1917 годов, когда на академическую сцену была выведена башкирская народная песня, как и концерты пианиста Султана Габяши в Уфе, концертно-драматические представления смешанных татаро-башкирских театральных коллективов в начале века позволяют говорить о дореволюционном этапе функционирования в Башкирии такой новой формы музыкальной жизни, как национальный концерт.

Как видно из сказанного, башкирская профессиональная музыка часто проникает и начинает развиваться в городской среде автономно от процесса ассимиляции европейских форм музицирования, благодаря её тесной связи с татарской музыкой. В тот период музыкальные традиции так же, как театральные и литературные развивались в тесных контактах коллективов Уфы, Оренбурга и Казани. По сути, все первые музыканты, закладывавшие основу башкирской и татарской музыки (В. Виноградов, А. Эйхенвальд, И. Козлов, А. Ключарёв, М. Музафаров, З. Яруллин, Г. Альмухаметов, С. Габяши, К. Рахимов, М. Валеев), работали (или поработали) и в Уфе, и в Казани, многие – и в Оренбурге. Размежевание творческих сил в послереволюционные годы «вызывает своего рода **культурную централизацию**» [221, с. 63], когда таковые стали соответствовать пространству той или иной национально-государственной автономии. На первый план выдвигаются столицы созданных автономных и союзных республик. Оренбург же теряет своё значение как культурный центр народов Востока и далее развивается в лоне российской культуры с широкой сетью различных учреждений культурного профиля. Формы национальной концертно-театральной жизни, начиная с 20-х годов, в связи с переносом столицы Башкирии в Уфу, перемещаются в новую столицу и начинают развиваться в ускоренном темпе.

Таким образом, в городской музыкальной культуре Башкортостана к 30-м годам XX века утвердились все основные формы функционирования профессионального искусства академического типа. В пространстве оперы в самом начале XX века сформировалась татаро-башкирская культурная среда, прошедшая к периоду советского культурного строительства значительный путь развития. Именно она подготовила «почву» для дальнейшей эволюции национального профессионального искусства. Вопрос о национальной опере возникнет очень скоро.

1.2. Башкирский музыкальный фольклор как источник формирования национального оперного стиля¹¹

Ни в одной культуре академический жанр оперы не создаётся вне собственных музыкальных традиций. Фольклор становится одной из предпосылок формирования музыкального языка национальной оперы, посредством него происходит идентификация национального в оперном жанре. При этом относительно башкирской культуры обращает на себя внимание следующая важная закономерность: ассимилируя европейские жанры, формы и средства выразительности, башкирские композиторы всегда искали и почти всегда находили им аналоги в собственной культуре, что делало процесс проникновения оперы в новую среду более органичным.

Башкирская национальная опера оказалась ориентированной на самые различные жанры и формы башкирского музыкального фольклора.

¹¹ В данном параграфе использованы материалы монографий: Галина Г. С. Башкирская народная музыка. Уфа: Китап, 2013. 120 с.; Башкирские баиты и мунажаты: тематика, поэтика, мелодика. Уфа: БИРО. 2006. 186 с.; статей: Галина Г. С. Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 81–83; Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 44–52.

Отсутствие у башкир музыкального театра как рельефно оформленного театрального представления в европейском смысле слова компенсируется широким включением элементов театрализации, игры, драматического действия в бытовые обряды, хороводы и праздники. Как компонент синкретического действия, музыка пронизывает многие жанры башкирского народного творчества и, как будет показано далее, несёт стержневой элемент театра – преобразование в образ и действие в образе, и не только в речитативной сфере. Даже в жанре протяжной песни её легенду можно рассматривать как неотъемлемый драматический компонент, что говорит об устойчивости эпических традиций и об изначальной синкретичности жанра, проявляющейся в драматизированном (инсценированном) исполнении легенды, предваряющей песню.

Можно предположить, что оперные вокальные формы башкир выросли на основе художественного потенциала традиционных вокальных жанров народной музыки. Многообразие музыкально-поэтических форм с соответственно различными типами синтеза музыки и слова заложены в самой национальной традиции. Исследователи отмечают, что в жанрах башкирской монодии отчётливо вырисовываются **речитативный, распевно-мелизматический (ариозный) и кантиленно-орнаментальный** пласты [9, с. 15]. Это деление соотносится с общей музыковедческой жанровой типологией, согласно которой вокальная мелодика может быть речитативного, ариозного или песенного (кантиленного) типов [10, с. 53 – 60; 46, ч. 1, с. 25; 207, с. 11]. Исходя из этого, вокальные жанры башкирской народной музыки можно условно сгруппировать в три жанровых типа по способам соотношения текста и музыки, степени опосредования речевых интонаций и принципам вокализации поэтического текста. Каждый из них составит в будущем основу определённого типа оперной мелодики, способствуя формированию в ней национально своеобразных вокальных форм и национального оперного стиля.

К *первой группе* относятся жанры с доминирующей ролью вербального

текста – вся речитативно-декламационная сфера, по-башкирски **хамак-кюи**¹², относящиеся как к формам раннефольклорного, так и позднего интонирования. Выполняя в системе фольклорных жанров архетипическую функцию, они послужили стилистическим фундаментом, интонационным словарём при создании в башкирских операх различных типов речитативов. Это обрядовые напевы – обращение к родовым тотемам, заклинание сил природы, всевозможные считалки, дразнилки и иные жанры детского фольклора. Они представляют собой простейшие мелодические образования: речитацию на одном звуке, интонирование отдельных интервалов (чаще терции и квинты), в них формируются простейшие опевающие интонации и типовые распевы (нотный пример № 1)¹³. Особо выделяется роль архаических *ключей-зовов*, которыми участники обряда «Вороньей каши» перекликались друг с другом, содержащих звукоподражательные глиссандирующие интонации на грани музыкального и речевого интонирования (имитации криков журавля, глухаря и т.д.), ставших в опере основой вокализованных форм (пример № 2). Общими их свойствами являются соответствие музыкальных цезур поэтическим, повторность музыкально-ритмических формул и контаминированность напевов за конкретными поэтическими текстами. Проявление музыкальных закономерностей в большинстве этих жанров всецело подчинено семантике и строению текста и другим немзыкальным факторам (движению, приуроченности исполнения).

Богатейший музыкальный материал содержится и в жанрах башкирского свадебного обряда, представляющего собой сложное переплетение ритуалов, церемоний, игр, обрядов, словесного и музыкального искусства. Если в первых национальных операх свадьба присутствует как целостный обряд в системе всех своих композиционных элементов, то впоследствии её воплощение кардинально меняется: этнографические подробности уступают место обобщённой характеристике (оперы «Буря» Р. Муртазина, «Нэркэс» Х. Ахметова), в опере же «Акмулла» З. Исмагилова свадьба и вовсе носит условный характер, будучи

¹² Хамак – буквально «речитация», кюй – «напев».

¹³ В круглых скобках даются ссылки на нотные примеры, собранные в Приложении А.

необходимой лишь для завязки действия. К музыкальным жанрам башкирской свадьбы, используемым при создании свадебных сцен в операх, относятся *хамаки-речитации, такмаки (частушки), ритуальные благопожелания – теляки*, а также причитания невесты – *сенляу* (пример № 3). Последний жанр сыграл решающую роль в формировании в операх плачевой традиции («Волны Агидели» и «Шаура»).

Среди речитативных жанров с преобладанием вербального начала наиболее существенную роль в становлении национального театра в целом и оперы в частности, сыграли жанры башкирского эпоса, и не только на музыкально-стилистическом, но и на сюжетном и композиционном уровнях структурной системы. И в драме, и в опере эпическая речитативность повлияла на особый характер произнесения театральной речи, обусловленной особенностями самого башкирского языка – его размеренностью, несуетливостью, возможной суровостью, но и мягкостью. Возвышенная музыкально-поэтическая интонация национального эпоса определила не только музыкальную стилистику оперных речитативов, но в некоторой степени и создание эпической мелодики в написанных по эпическим сюжетам операх «Мэргэн» А.Эйхенвальда и «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова. Такое двойное преломление музыкального начала в опере можно объяснить тем, что функционирование музыки в эпосе башкир проявляется в двух формах: речитативно-декламационной (характерной для архаических сюжетов) и песенной (характерной для сюжетов более позднего происхождения), в равной степени присущих оперному жанру. Речитативная мелодика определяется по ангемитонным квартовым и квинтовым трихордам, интервальным структурам повторяющегося типа в узком диапазоне (пример № 4).

Элементы, органично и естественно проецирующиеся в оперный жанр, усматриваются исследователями различных тюркских культур и в других свойствах эпического жанра. Это «...декламационное начало в передаче сюжетной канвы произведения, сольные и диалоговые вокальные номера, большая роль развитой инструментальной партии и продолжительность

дастанов¹⁴, исполнявшихся несколько «вечеров-концертов» [3, с. 105]. Синкретизм искусства сказителей, проявляющийся в многокомпонентности эпического действия, позволил многим авторам назвать исполнительское мастерство сэсэнов, бахши, акынов, жырши, ашугов и т.д. «своеобразным театром одного актёра» [165, с. 66; 201, с. 116; 307, с. 44], и «театром вообще, когда на йыйынах происходило состязание нескольких сэсэнов» [265, с. 16].

Помимо сугубо башкирских сюжетов («Урал-батыр», «Акбузат», «Карасакал» и др.), в эпическом репертуаре башкир бытовали и общетюркские сюжеты о романтической любви, именуемые в башкирской фольклористике *кисса* («Буджигит», «Тагир и Зухра», «Юсуф и Зулейха»). Посредством их в сознание народа внедрялись общие мировоззренческие элементы восточной ментальности: мотив трагической предопределённости любви, специфический характер её переживания, заключающийся в сплаве страдания и наслаждения, истоки чего Н. Г. Шахназарова усматривает в древней арабской поэзии [319, с. 74]. Одновременно с народными песнями о беглецах и несчастной женской судьбе, а также духовными стихами (мунажатами), они формировали такие характерные черты национального характера, как смиренность и созерцательность.

Именно жанр *кисса* утвердил в монодийных культурах практику повторяющихся музыкальных характеристик, связанных и с основными персонажами эпических сюжетов, с их чувствами и возникающими ситуациями, психоакустически приучавшими слух к многочисленным смысловым музыкальным повторам (пример № 5). Неслучайно для характеристики эпических сюжетов фольклористы нередко используют термины и категории, сложившиеся в оперном искусстве – лейтмотивы. Примерами служат высказывания Э. Е. Алексеева о якутском олонхо «Нюргун Боотур», Р. С. Сулейманова – о любовных сюжетах *кисса*, бытующих среди башкир [8, с. 78; 282, с. 47]. По аналогии их можно уподобить сложившимся условным «сигналам», ритмоинтонациям, обрисовывающим наиболее типичные ситуации спектакля, что подтверждается

¹⁴ Дастан – эпический жанр у большинства тюркских народов, термин, используемый в башкирской фольклористике лишь применительно к общетюркским сюжетам.

практикой народного театра многих западноевропейских и азиатских культур. Наличие родственных художественных элементов в столь разных и далёких друг от друга по времени и менталитету жанрах послужила предпосылкой процесса будущей органической ассимиляции оперы.

К специфически речитативным формам, ассимилированным усилиями арабских миссионеров на башкирской национальной почве, относится пение нараспев старинной религиозной литературы, в башкирской и татарской фольклористике, получившей название «книжного пения» – аналога христианской псалмодии. Из жанров книжного пения важнейшее значение для национальной оперы имели речитации мунажатов (духовных стихов) и баитов (двустуший, жанра национальной поэзии). Менее значительна роль коранической речитации и азана (призывов к молитве).

Наиболее востребованными, благодаря квадратным композиционным структурам, укладывающимся в метроритмические нормы европейской музыки, оказались собственно книжные напевы в форме мелодического периода, состоящего из двух равновеликих предложений и четырёх музыкальных фраз. Канонической при этом является мелодика, строящаяся на нисходящем секвенцировании начальной музыкальной фразы по ступеням пентатоники. Менее употребимы однострочные напевы старинных религиозно-дидактических книг, суггестивные повторы которых в узком диапазоне пополнили речитативную палитру оперного жанра.

Поскольку эти книги возникли на арабском языке, наиважнейшей особенностью данных жанров, отличающих их от фольклорных, стала характерная арузная ритмика (пример № 6). Её особенностями являются преобладание нечётных размеров, предшествование кратких слогов долгим, моноритмичное строение музыкальных фраз, членение стихотворных строк ритмическими паузами и поступенность мелодического движения, составившие первичный слой профессионально-письменной традиции.

На формирование оперной мелодики культовое пение повлияло очень своеобразно. В башкирских операх перечисленные музыкальные особенности

использовались в искажённом или пародийно-утрированном виде, главным образом для негативной характеристики отрицательных персонажей, к которым причислялись духовные священнослужители, дервиши и шакирды, составлявшие значительную прослойку башкирского общества и являющиеся проводниками духовной музыки. Значение данного интонационного слоя в формировании жанров академической музыки советских республик одной из первых отметила Н. Г. Шахназарова: «Очевидно, что пение муэдзинов и культура чтения Корана сыграли свою роль в процессе кристаллизации музыкальной интонационности, мелодических формул профессиональных жанров, а систематичность, постоянная повторяемость (голос муэдзина звучит по несколько раз в день) приучали к ним слух огромных масс людей» [319, с. 42; 125, с. 4]. Массовые репрессии священнослужителей в послереволюционные годы оборвали естественный процесс профессионализации этой традиции в собственной культуре. Но даже в таком преобразованном виде мусульманский канонизированный элемент, благодаря узнаваемому ритму, обеспечил оперным спектаклям не просто национальный колорит, а подлинную уникальность.

Итак, в башкирской народной музыке речитативный пласт очень разнообразен и при владении им может служить важной предпосылкой, источником нескончаемых музыкальных идей, как при создании национально окрашенных речитативно-декламационных, так и вокальных форм.

Ко второй группе – **распевно-мелизматической (ариозной)** мелодики, также ставшей важной предпосылкой для создания башкирской национальной оперы, относятся жанры, в которых наблюдается более опосредованная общность с речевой интонацией, известное равновесие поэтического и музыкального, декламационного и песенного начал. Таковы «короткие» (в буквальном переводе), или скорые песни (**кыска-кюи**)¹⁵ и **полупротяжные умеренные песни (халмак-кюи)**, в которых намечается заметное усиление собственно музыкальной логики. Благодаря квантитативным ритмическим формулам и повторяющимся

¹⁵ Этимология понятия «кыска-кюи» происходит от ощущения краткости высказывания, соответствующей короткой строке (8 – 7-сложник).

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.

Стих с минимальным количеством слогов (8 – 7) и распевов, каковым является кыска-кюй, предрасположен к регулярным акцентам и коротким ритмическим фигурам, чем объясняется быстрый темп, лаконичность и мелодическая отточенность напевов, воплощающих исключительно сферу положительных эмоций, проявлением чего становится предворяющее песню восклицание «Хай!». Названные признаки, как и господство двудольности (трёхдольные песни «Кутузов» и «Марш Пугачёва» – исключения) предопределены танцевальным принципом вокализации, при котором решающую роль играют метроритм, моторное, двигательное начало. Как и в других песенных жанрах, в кыска-кюях господствующие ангемитонные структуры сочетаются с напевами шестизвучными («Ирэндек») и диатоническими («Чёрная курица», «Мирфайза»). Для них характерны формульность трихордовых и тетрахордовых интонаций, базирующиеся на сцеплении мелодических попевок. В случае несовпадения сильных долей с ударными гласными, в шуточных песнях в ритмически равномерное движение или утвердительно-ритмические формулы вклиниваются простейшие синкопы, становясь музыкальным эквивалентом юмористическому сюжету («Хатира», «Косилка, молотилка»). Часто встречается двухколенная структура, возникающая на основе секвентности («Рекрутская песня» – пример № 7).

В башкирских операх различные жанры короткой песенности (шуточные, джигитские, бытовые, гостевые, кумысные, рекрутские, зимагорские), танцевальные и маршевые инструментальные мелодии являются лидером в воплощении народно-жанровых сцен. Собственно песенная модель кыска-кюй стала жанровой основой для сочинения всевозможных Куплетов и Песен, в которых воплощается **быстрая вокальная речь** – неотъемлемый компонент оперной мелодики. И наконец, *кыска-кюи*, концентрирующие в себе массу

бодрых, восклицательных интонаций, способствовали формированию оперных речитативов, близких скороговорке, которые характерны для речи бойких, жизнерадостных или, напротив, ворчливых и злобных персонажей. Являясь жанровым антиподом протяжной и полупротяжной песенности, кыска-кюи, таким образом, обеспечили башкирской опере разнообразие мелодических типов.

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. Вместе с тем, он наименее изучен в национальной фольклористике, видимо, в силу его малотипичности для традиционной музыки башкир. Такие народные песни немногочисленны («Семь девушек», «Сношенька», «Хромой саврасый», «Байлегуш»), но именно их отличает особого рода напевность, тесно связанная с выразительностью речевого интонирования, элегичность, обусловленная постепенностью мелодического движения (пример № 8).

В фольклорных халмак-кюях, как впоследствии и в ариозных оперных темах при регулярной метрике синтаксис ровный, симметричный, за её основу берётся фраза поэтического текста, составляющая с фразой музыкальной неделимое целое. В результате основные акценты и ритмический остов в такой мелодике прослушиваются хорошо. Поэтический текст сочиняется как по типу протяжных озон-кюев (10, 9 слогов), так и по типу коротких кыска-кюев (8, 7), что говорит о синтаксической гибкости такой мелодики, её возможностях приспособиться к различным синтагмам. Другими типологическими особенностями халмак-кюев являются более подвижный – умеренный, а не медленный темп исполнения, поскольку словесные, они же – музыкальные фразы одинаковы по величине и этим самым удобны для пропевания. Главной ритмической особенностью халмак-кюев является их однотипность, часто – моноритмичность. Такие темы ложатся на текст синлабически (слог-тон) с применением несложных двух-, трёхзвучных распевов; из мелизматических элементов применение находит лишь форшлаг – характерный приём восточной монодии. Перечисленные особенности фольклорных умеренных мелодий

максимально соответствуют нормам ариозного принципа вокализации и по этой причине легко преобразуются в оперную мелодику такого типа.

Третий жанровый тип с господством имманентно-музыкальных закономерностей составляет **кантиленно-орнаментальный** пласт башкирской народной музыки, ярче всего реализующийся в жанре **протяжной** песни – **озон-кюе**¹⁶. В системе башкирской народной музыки этот жанр занимает совершенно особое место, определяя мелодическую сущность не только оперных вокальных форм, но и всех прочих жанров башкирской академической музыки. В исследованиях по башкирской музыке отмечаются уникальность озон-кюй в жанровой системе фольклора, её жанрово-стилевая доминантность: «Озон-кюй есть кульминационная форма выражения башкирского музыкального менталитета» [58, с. 3]; совершенство музыкально-поэтического воплощения: «Озон-кюй – башкирская народная музыкально-поэтическая классика» [212, с. 12], а также принадлежность к высокой мелодической культуре [179, с. 55], вершинное положение, репрезентативность и максимальная востребованность в композиторском творчестве на всех стадиях становления [273, с. 30]. Р. С. Сулейманов назвал протяжные песни «музыкально-поэтическими памятниками, расставленными на историческом пути башкирского народа», имея в виду их универсальный тематический диапазон [282, с. 14].

Уподобление озон-кюев мугамно-макомным циклам, встречающееся в ряде работ [163, 165; 167; 179; 273], позволило выдвинуть 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 [342, с. 342], дало возможность судить о типах выстраивания логики – не в плане диалектического

¹⁶ Этимология понятия «озон-кюй» (буквально – длинный, долгий напев) проистекает от ощущения долгого произнесения слов и слогов в распеваемых текстах, и от ощущения длинных, долго тянущихся звуков (долгих тонов).

становления, но путём сопоставления отдельных жизненных эпизодов: довоенных, военных, послевоенных. Эта особенность фольклорного мышления впоследствии скажется на особенностях адаптации оперы и всех её структурных компонентов в национальной культуре.

На формирование оперной модели озон-кюй повлиял очень разнообразно. Важнейшей предпосылкой здесь следует считать тенденцию к профессионализации, саму социальную потребность в сээзнах и музыкантах, служивших при дворах кантонных начальников, губернаторов и т.д. Песенный жанр имел собственный институт демонстрации исполнительского мастерства – систему соревнований певцов – байгу, сложившуюся в социальной жизни башкир. Отметим, что из певцов состязались только исполнители протяжных песен, в связи с чем Р. Т. Галимуллина вводит понятие «концертных», «элитарных» густо-орнаментированных озон-кюй, в отличие от «бытовых», малоорнаментированных, доступных в исполнении каждому [58, с. 11]. Здесь налицо – проявляющийся профессионализм устного типа с устоявшейся системой конкурсных требований, описанных в научной литературе [282, с. 7; 160, с. 8; 341, с. 8]. Этот фактор способствовал утверждению в башкирском фольклоре культа протяжного пения.

В связи с этим уместным является рассмотрение вопроса об исполнительских критериях, тем более, что впоследствии они перейдут и в сферу профессионального искусства, будь то опера, камерно-вокальное исполнительство или эстрада. Эстетический идеал совершенного выразительного певческого искусства у башкир выражается ёмким понятием «моңло йырлау» (буквально: петь с моном, то есть с душой). Моң – некий аналог музыкальной выразительности; это душа музыки и способность певца одушевить мелодию¹⁷. Чаще мон относят не к песне, а к мастерству певца: «моңһоз йырсы» (певец, не владеющий мон) – это «плохой певец», не умеющий выразительно петь. В

¹⁷ В башкирском языке сложилось обобщённо-составное понятие йыр-моң (буквально: песня-мон), подразумевающее песенное музыкальное искусство в широком смысле. Характерно, что рассматриваемое нами понятие (мон), не попадая в сферу речитатива, соединяется только с песенным жанром, усиливая его значение. В то же время в башкирских операх имеются речитативы протяжного склада (об этом – далее).

работах башкирских музыковедов этот термин применяется редко, видимо, по причине того, что является критерием исполнительского мастерства, а не качества самой песни. Тем не менее, он постоянно фигурирует в публицистических статьях, посвящённых творчеству башкирских певцов и кураистов, и тоже как свойство ощущать национальную стилистику: «Мон – это что-то от Бога, это не просто талантливое исполнение, а такое исполнение, которое потрясает» [220, с. 118], – пишет в связи с творчеством Народного артиста РСФСР М. Хисматуллина Б. Я. Торик. Вокальный педагог М. Г. Муртазина под моном подразумевает «драгоценный дар, без которого нет национального певца» [231, с. 65]. З. Г. Исмагилов оценивал этим понятием выразительное исполнение своих опер, и не только протяжных эпизодов, но и интонационно-ритмическое богатство орнаментации. При дальнейшем изложении этот термин неоднократно будет встречаться в приводимых цитатах, касающихся как исполнителей, так и характеристики самой музыки, поскольку является универсальным определением певческого мастерства, умения исполнителя орнаментировать мелодию. Следовательно, понятие «мон» можно рассматривать как ёмкую музыкально-эстетическую категорию, используемую для точного обозначения необходимого (при преимущественно протяжном пении) качества, опирающегося на целый комплекс выразительных средств – от психологического настроения и до специфики вокальной техники, обеспечивающей исполнение виртуозной орнаментации. От способности певца интерпретировать протяжный мелос будет зависеть качество виртуозности в башкирской опере и явление *a ritardando* – свободного обращения с композиторским текстом.

В формировании национальной оперной мелодики, происходившей под влиянием целого ряда факторов – мелодических, фонетических, структурно-композиционных, ладовых решающую роль сыграли мелодические типы протяжных песен, являющиеся, как известно, важнейшим компонентом национального стиля. В целом они сводятся к следующим разновидностям: подавляющее большинство народных песен начинается в среднем регистре, сразу («Урал» – пример № 9, «Таштугай», «Ашкадар») или постепенно («Бииш»,

«Сибай») поднимается в верхний регистр, затем опускается в нижний. При всём разнообразии индивидуальных решений, такие песни обладают общностью, проявляющейся в форме мелодии, обретающей вид большой волны с закруглёнными уравновешенными фразами. Есть мелодии, так же начинающиеся в среднем регистре, но как бы «разгоняющиеся» нисходящим мотивом, и динамично устремляющиеся к высшей точке кипения чувств («Буранбай», «Странник Гайса»). В обоих вариантах линия образно-эмоционального развития направлена к стремительному (драматизм, порывистость) или постепенному (созерцательность) завоеванию диапазона, далее – к последующей рассредоточенности, разрежённости эмоциональной концентрации. Песня, начинающаяся с «вершины-источника», одна – «Азамат», хотя есть группа песен, вначале разворачивающаяся в верхней кульминационной зоне: «Ильяс», «Туяляс». Необычайная яркость кульминирования, демонстрируемая башкирскими песнями, связана с избытком выплёскиваемой эмоции, что приводит к господству верхнего регистра, богатству интонационных ходов.

В ряде песен мелодическое движение организовано баитным способом: в виде нисходящей секвенции по звеньям пентатоники («Сайфульмулюк», «Карачаевская девушка»). Поступенная мелодика для протяжных песен малохарактерна, такое мелодическое движение сочетается в них с широкой, вплоть до октавных ходов интерваликой, становящейся сгустками свободно выражаемой экспрессии (пример № 10). В этом заключается главное отличие протяжной мелодики от умеренно-полупротяжной, основанной исключительно на поступенности. Низкий регистр в любой песне применяется в заключительных патетически и драматично звучащих фразах мелодии, что по утверждению С. П. Галицкой связано с принципом нижней опоры (тоники), сущность которого заключается в том, что «функцию основной опоры реализует чаще всего один из нижних тонов ладового звукоряда, верхний – почти никогда» [129, с. 151]. Из перечисленных мелодических типов, присущих народным песням, вырисовывается значение высокого регистра для развёртывания протяжной мелодики, с чем связано предпочтение высоким голосам в фольклорной

исполнительской практике. В опере названные мелодические особенности решающим образом повлияют на распределение голосов, их вокальные амплуа и местоположение в общей театральной иерархии, о чём более подробно будет сказано в IV главе.

Среди всех тематических групп исторических озон-кюй непреходящее значение для развития профессиональной музыки сыграли народные песни о Салавате Юлаеве, ставшие музыкально-интонационным фондом для создания героической образной сферы. Это проявилось и в музыкально-сценических жанрах, пронизанных цитатами о национальном герое башкирского народа. Героика, порождённая фольклором, не есть изолированное явление. В ней сказались интернациональные традиции, присущие, прежде всего, маршевой русской музыке, поскольку башкирские песни о Салавате, как известно, испытали сильнейшее влияние русских народных песен времён Пугачёвской вольницы. Отличительные стилистические особенности песен о Салавате Юлаеве, ассимилирующие многие известные мелодические свойства, стали основой нового героико-патриотического стиля в башкирской музыке. Талантливо переинтонированные, они заметно обновили традиционный пентатонический мелос. В них преобладает диатоническая основа (чаще всего натуральный минор), мелодическое движение по звукам трезвучия и прямой ход на кварту, обилие восходящих, подобных ораторским восклицаниям, устремлённых вверх музыкальных интонаций, ладовая переменность и сопоставление различных мелодических устоев как признак внутренней динамичности этих песен, новый тип опеваний и очень активная ритмика (примеры № 11; 12). По этим особенностям песни о Салавате легко вписываются в созданный различными народами общеевропейский «художественный эталон» музыки патриотического, освободительного марша, наделённого большими образно-эмоциональными ассоциативными связями. Именно этот фактор – трансформация мелодического типа из протяжного мелоса в маршеобразный кыска-кюй – значительно облегчил адаптацию оперной модели в башкирскую национальную культуру. Песне «Салават», занимающей центральное положение среди всех народных песен о

Салавате Юлаеве и утвердившейся в академической музыке в интерпретации Загира Исмагилова (опера «Салават Юлаев»), суждено было стать таким эталоном национальной оперной героики, метко названной музыкальной критикой «звучащим знаменем башкир».

В образовании протяжной мелодики важнейшим приёмом является вариантное развёртывание, вариантно-строфический принцип построения музыкальных фраз и мотивов. Их сочетания могут быть самыми различными. И, несмотря на то, что в целом все песни сводятся к нескольким основным разновидностям периодов (повторного строения; неповторного строения; двухчастной форме, именуемой кушма-кюй; периоду из трёх предложений; рефренной композиции), их содержание отличается бесконечным разнообразием. Именно этот факт явился определяющим для композиторов, владеющих фольклорной традицией при создании различных вокальных форм в операх, от периода, двухчастности, трёхчастности до монолога, состоящего из нескольких свободно сменяющихся эпизодов. В подлинном виде народные мелодические типы встречаются редко (если только не цитируются) и, как правило, они сочетаются с прочими принципами вокализации поэтического текста, имеющимися как в фольклорном, так и в академическом исполнительстве. В башкирском оперном искусстве пришли во взаимодействие два типа формообразования, сложившиеся, с одной стороны, – в европейской, с другой, – в башкирской народной музыке, что привело к образованию новой, гибридной по сути традиции, ставшей основой новой мелодической концепции в профессиональной музыке.

В той или иной культуре в связи с оперным жанром всякий раз возникает и вопрос о благозвучности самого языка как факторе, способствующем практике вокальности. В национальной фольклористике проблема мелодичности языка в наибольшей степени исследована именно в отношении протяжного пения: вся система произношения в башкирском языке считается благоприятствующей развитию вокального начала. По-мнению и филологов, и музыкантов, традиционная башкирская речь мелодична и вокальна, о чём писали многие

музыканты, начиная с Г. Альмухаметова: «Башкирский язык по своей природе музыкален – пишет он в очерке «В борьбе за создание башкирской советской музыки». «Если бы язык народа не был благозвучен и богат, то его музыка не смогла бы развиться до такой глубины содержания, мелодического богатства и красоты» [57, с. 116]. Р. Т. Галимуллина считает, что «высокая традиция башкирского протяжного пения существует как искусство дыхания, огромного звукового диапазона и большого орнаментального распева» [58, с. 17]. Проведённый ею анализ словарного фонда и звукового строя речи протяжных песен позволил это утверждать, поскольку для башкирского языка, как и для ряда иных восточных культур, «характерно воплощение идеи пространства (превалирование гласных звуков), эвфонии (благозвучия), вокализма (посредством знаков сингармонизма, ассимиляции, спондизации)» [там же]. Ранее к аналогичным выводам пришёл Ф. Х. Камаев, рассмотревший на примере протяжной песни «Гильмияза» проявления расчленённости и слитности в её фонетическом строе, что позволило ему сделать вывод о подпочвенном «питании» мелодики фонетическим единством гласных [181, с. 43]. М. Г. Муртазина также пишет «о благотворном воздействии некоторых фонетических особенностей башкирского языка для пения» [231, с. 65; 232, с. 44] и приводит конкретные примеры произношения тех или иных гласных и согласных звуков, освобождающих челюсть, жёсткую гортань и корень языка от зажима. Перечисленные объективные языковые факторы и, прежде всего, закон сингармонизма способствовали органическому внедрению особой специфики национальной кантиленности, певучести музыкального интонирования в процесс ассимиляции жанра оперы, что немаловажно в контексте нашего исследования.

И, наконец, особенности **инструментальной музыки** в полной мере воплощены в симфонических фрагментах башкирских опер. Это проявилось в имитировании звучания народных инструментов и принципов их звукоизвлечения, мелизматической орнаментации, свойственной не только вокальной, но и инструментальной мелодике, использовании чисто инструментальных мелодических приёмов, обилии деревянных духовых

инструментов в виде подголосков, сопровождающих основную музыкальную тему, склонности композиторов к органным пунктам и остинато, воспроизводящим инструментальную фактуру. Среди традиционных башкирских инструментов особый статус знака – звукового символа приобрёл курай, по сей день играющий главную репрезентативную роль во всей национальной музыкальной культуре.

Разнообразный инструментальный репертуар, ставший в операх основой тематического материала, также способствовал становлению жанра в республике. Особенно большую роль в музыкальной драматургии национальных опер сыграли танцевальные напевы (они будут многократно перечисляться в дальнейшем). Это объясняется символическим значением танцев в свадебном обряде башкир, о чём в своё время написал фольклорист и драматург М. А. Бурангулов [337, с. 230]. Решающую роль сыграло и присутствие в республике основоположника башкирской профессиональной хореографии и создателя народно-сценического танца, в том числе и в опере, – Ф. А. Гаскарова. Программность башкирской народной инструментальной музыки и сюжетность народных танцев а priori обеспечили им естественное вхождение в контекст национальных опер.

Если танцевальные мелодии отразили музыкальные особенности кыскакюев, то мелодико-ритмические закономерности старинных башкирских маршей, также звучащие в разнообразных жанровых сценах национальных опер, демонстрируют стилистическое единство с песнями о Салавате Юлаеве, что объясняется их общим русским влиянием. Помимо этих приёмов, отметим смягчённость тембра и метроритмики, возникающей, благодаря по-восточному распевному, песенному интонированию.

Как следует из вышеизложенного, башкирская народная музыка содержит большое количество образцов, которые могут служить для композиторов неиссякаемым интонационным источником музыкальных идей. Приёмы и средства, необходимые для формирования национального оперного стиля на протяжении веков вырабатывались во всех жанрах башкирского песенного фольклора, которым имманентно присуще и речевое, и мелодически распевное

начало. Сказанное позволяет утверждать, что башкирский музыкальный фольклор и, прежде всего, его богатая репрезентативная мелодика, является важнейшей предпосылкой включения европейской жанровой модели оперы в башкирское академическое музыкальное искусство. Именно фольклорное начало приведёт к возникновению в искусстве национального оперного стиля и национальной классической башкирской оперы.

1.3. Роль национальной музыкальной драмы и музыкальной комедии в становлении башкирской оперы¹⁸

Одной из закономерностей развития национальных композиторских школ в Европе и СССР является также существование национального драматического театра, тезис об основополагающей роли которого общепризнан. «Опера и оперная эстетика, как известно, родились на базе и от ствола драмы» [262, с. 15], – пишет об этом явлении М. Д. Сабинина. В данном разделе будет предпринята попытка выявления роли драматического театра в формировании башкирской национальной оперы.

Башкирский государственный драматический театр, учреждённый по официальной версии 4 декабря 1919 года в Стерлитамаке, стал базой для развития всех жанров башкирского профессионального искусства, но, прежде всего, национальной драматургии. Именно через этот театр – первый творческий коллектив республики шло утверждение национального самосознания, достоинства и идентичности собственной культуры. Его называют «одним из символов новой государственности и власти» (С. Г. Кусимова). В виду того, что Башкирский театр появился на свет как синтетический жанр, вобравший в себя слово, музыку, танец и изобразительное искусство, его часто называют

¹⁸ В данном параграфе использованы материалы из статей: Галина Г. С. Роль музыкальной драмы в становлении башкирской оперы // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 74–78; Роль музыкальной комедии в становлении башкирской оперы // Ватандаш. – 2016. – № 8. – С. 197–206.

колыбелью национального профессионального искусства, в том числе музыкального. В драматическом театре происходило вызревание закономерностей и принципов организации не только башкирского драматического, но и оперного театра, что сыграло свою решающую роль на начальном этапе становления всей профессиональной музыкальной культуры¹⁹. В этом можно усмотреть общие принципы становления оперного жанра; тесное взаимодействие драматического и музыкального театров в период их формирования отмечают все исследователи, когда-либо писавшие об опере в различных национальных культурах²⁰. Простейшим способом связи драмы с оперой является заимствование последней тем и сюжетов драматического театра. В результате этого оперой заимствуются компоненты драматического спектакля – фабула, драматический конфликт, актёрская игра, драматургические формы (монологи-арии, диалоги-дуэты, хоры и т.д.). Проникновение общих закономерностей драмы в оперный жанр в виде основных этапов действия (экспозиции, развития, кульминации, развязки), также становится важной закономерностью формирования оперы. Зарождается особый вид драматургии, основанный на синтезе музыки, слова и действия – оперный, в котором музыка

¹⁹ Тесную связь двух ведущих театров республики можно проследить по многим параметрам. Так, почти 50 лет Башкирский государственный академический театр драмы им. М. Гафури и Башкирский государственный театр оперы и балета функционировали в одном здании. В 1938 – 1946 г.г. театр назывался Башкирский государственный объединённый театр оперы и драмы с общим административным и художественным управлением. Драматическая и оперная труппы принимали участие в спектаклях друг друга. Такие драматические актёры, как Хусаин Кудашев и Гата Сулейманов по окончании башкирской национальной студии при Московской консерватории сначала работали солистами оперы. Певец Магафур Хисматуллин, напротив, пришёл в оперу из драматического театра. Точкой пересечения драматического и оперного театров является и деятельность Булата Имашева – актёра драмы, ставшего первым оперным режиссёром республики.

²⁰ «Между музыкальным и драматическим театрами постоянно происходил творческий обмен; сюжеты, темы, образы, драматургические приёмы были близкими и перекочёвывали с музыкальной сцены на драматическую и обратно. Во многих театрах существовали даже объединённые труппы» [200, с. 14], – пишет Т. С. Крунтяева, описывая становление итальянской оперы-буффа в XVII – XVIII веках. «История русского драматического театра и история русского музыкального театра XVIII века не есть история двух различных театров. Это история одного и того же театра, но изучаемая с двух различных позиций» [175. Том 3, с. 277], – пишет Е. М. Левашёв, характеризуя театральную обстановку в Москве и Петербурге в конце XVIII века. И далее: «Русский театр той эпохи ещё не знал разделения на оперный и драматический, не была дифференцирована система обучения, одни и те же актёры и актрисы играли и в опере, и в комедии» [там же].

является основным его элементом. Через драматический театр осуществлялись первоначальные поиски соотношения текста и музыки, сценического действия и музыки. Совсем не случайно то, что первую башкирскую оперу («Хакмар») написал Масалим Валеев – зав. музыкальной частью Башкирского государственного академического театра драмы (БГАТД).

В Башкирии жанр **музыкальной драмы** представлен «этнографическими мелодрамами», или «музыкально-этнографическими пьесами» (термин А. Чанышева) фольклориста-собиранья, Народного сэсэна БАССР, драматурга Мухаметши Бурангулова. Они сыграли решающую роль не только в становлении национальной драматургии, но и в формировании башкирской оперы, а сам Бурангулов, благодаря им, стал основоположником башкирской оперной либреттистики. Театровед Л. С. Фарзутдинова ранние национальные пьесы характеризует «промежуточной культурой, называемой театральным примитивом, в котором отчётливо выделяются три типа художественности: лубочный, романтико-идиллический, серьёзный» [302, с. 9]. В его пьесах наиболее полно проявилась фольклорно-этнографическая стихия, главной целью которой стала театрализация различных обрядов, фольклорных действий, синкретических по своей сути, и прежде всего свадебного обряда – наиболее сложного и богатого в драматургическом отношении. Канонические черты этого жанра установлены: это яркая зрелищность, чёткость сюжетных линий, однозначное деление персонажей на добрых и злых, наличие готовых традиционных форм для изображения социальных конфликтов и классовой борьбы [300, с. 72]. Несмотря на разнохарактерность по тематике и жанру, его пьесы признаются единым идейно-художественным течением. Жанры этнографической мелодрамы и музыкальной драмы Л. С. Фарзутдинова противопоставляет друг другу по их отношению к музыке: «В этнографической мелодраме народные песни, пляски, предания нанизаны на схему фольклорного сюжета в своём первоизданном виде. В противоположность ей в музыкальной драме фольклорная образность подчиняется действенному началу» [301, с. 104], что приближает её к канонам оперы.

Обилие фольклора в драмах М. Бурангулова требовало талантливого, чуткого интерпретатора. Первый музыкальный руководитель Башкирского театра Хабибулла Ибрагимов создал и руководил небольшим оркестром, впервые исполнявшем многоголосную башкирскую музыку. Изучая проблему зарождения и распространения традиций коллективного пения среди башкир, Л. Н. Лебединский и М. П. Фоменков отдают должное его опыту, указывая на импровизированные концерты в антрактах и после спектаклей, в которых коллективно исполнялись башкирские, татарские народные и композиторские песни, стихи национальных поэтов под аккомпанемент самого композитора [212, с. 6; 303, с. 20]. Башкирский драматический театр способствовал коллективному «пению на слух», внедрению в массовое сознание новых концертных форм музыкальной жизни. Мысль об «устном характере и сценического, и музыкального элементов, определяющим импровизационный тип драматургии, демонстрирующей своеобразную «монодийность» (однолинейность)» [150, с. 40], – высказана М. Н. Дрожжиной.

Исходя из обрядовых форм народной культуры, первый художественный руководитель и директор БГАТД, актёр и режиссёр Валиулла Иманский, апеллируя к традиционным ценностям башкирской национальной культуры, осваивает формы народного исполнительства и привносит на драматическую сцену методологические принципы и поэтику народного театра. Сложившаяся в 20-е годы театральная система Иманского названа в театроведении учением о «художественном ансамбле как театральном-сценическом отражении народного обряда» [288, с. 72]. Известно, что его взгляды нашли отражение в теоретических работах и художественной практике актёров Исхака Зайни, Гималетдина Мингажева, Бадар Юсуповой, композитора Газиза Альмухаметова, балетмейстера Файзи Гаскарова. Поскольку рождение оперы происходило на драматической сцене, система Иманского через мелодрамы Бурангулова дала знать о себе и в ранних башкирских операх.

Первым спектаклем, продемонстрировавшим принципы этнографизма не только на драматической, но и на оперной сцене, стала мелодрама Бурангулова

«Ашкадар», которой в 1919 году открылся Башкирский драмтеатр. Её структура ориентирована на жанровую структуру одноимённой песни-предания, в чём исследователи драматического театра видят «развитие художественной идеи через музыкально-драматические формы» [300, с. 72]. Музыка драмы, судя по описанию роли главной героини Танхылу, была сокомпонована Х. Ибрагимовым в устной форме из башкирских народных песен, главное место среди которых, естественно, заняла протяжная песня «Ашкадар». Песня не только способствовала раскрытию внутреннего состояния персонажей и эмоционально воздействовала на зрителей, но и служила речевой организации диалогов и монологов, давала необходимый творческий импульс для выражения внутреннего состояния сценических героев [115, с. 74]. Это, в свою очередь, способствовало формированию речевой мелодики и ритмики, являющихся первоосновой оперного образа. Возникающие на её почве музыкальные и поэтические формы композиционно и структурно совпадали, чем способствовали формированию стилистических элементов оперной мелодики²¹.

Этнографическая мелодрама М. Бурангулова «Шауракай» (1925 – 1948), также сыгравшая важную роль в развитии башкирской оперы, как и пьеса «Ашкадар» выросла из легенды к одноимённой башкирской народной песне. Если в 20-е годы обряды и музыка на театральной сцене вызывали умиление и радость, в 30-е годы критиковались за идеализацию старого быта, то в 40-е годы вызывают неприкрытое раздражение, а сама музыка расценивается как тормоз на пути к развитию национальной драматургии: «Что ни пьеса – то идеализация старого патриархального быта и древнего свадебного ритуала. В образе Шауры нет ничего запоминающегося. Единственная её способность – это петь песни. На сцене она не действует, а звучит как патефонная пластинка. Непонятно, как такую

²¹ Значение музыкальной драмы как этапа на пути к опере в тот период отметил Г. Альмухаметов в очерке «В борьбе за создание башкирской советской музыки», уделив проблеме организации музыкального театра целую главу: «Разумеется, мы сейчас на начальной стадии. До уровня настоящего музыкального спектакля-оперы с непрерывным музыкальным развитием мы ещё не доросли. Поэтому мы должны начать с создания музыкальных драм, где музыка занимала бы 50 – 60 процентов от общего действия, а остальная часть шла бы под слова» [57, с. 119].

пьесу приняли к постановке все театры, кроме академического»²², – говорил в своём докладе председатель Союза писателей БАССР А. И. Харисов. Однако, то, что для драматической сцены было недостатком, для оперной стало достоинством. Создававшаяся на основе этой драмы в годы войны (к 25-летию БАССР) опера М. Валеева «Шаура» на либретто М. Бурангулова, так и не была завершена, однако она подготовила появление оперы с таким же названием в творчестве Б. Бикбая и З. Исмагилова. На другом историческом этапе и в соответствии с другими художественными задачами легенда «Шауры» представила качественно новый уровень воссоздания стилистических закономерностей жанра озон-кюй на башкирской оперной сцене.

Среди десятков спектаклей, поставленных по пьесам М. Бурангулова, своей музыкальной нагрузкой выделяется этнографическая мелодрама «Башкирская свадьба», которую Л. П. Атанова назвала «предтечей оперного спектакля» [23, с. 81]. Это определение пьесы заслужила не только благодаря обилию музыки, но и наличию в нём настоящих оперных форм. Такая ситуация сложилась в виду того, что в Казани в то время ставились первые национальные оперы, и правительство Башкирии, не имея возможности поставить оперу, рекомендовало Управлению по делам искусств «дотянуть драматический спектакль до уровня оперы»²³. Отсутствие в тот период в башкирской культуре оперы компенсировалось музыкальной драмой, в которой были небольшие арии, дуэты и симфонические фрагменты в исполнении 25 музыкантов. Изучение всех многочисленных музыкальных решений постановки, осуществлённых И. Салтыковым, К. Рахимовым, М. Валеевым, З. Исмагиловым, позволяет говорить о постепенном вызревании в них принципов оперной драматургии. Многократно

²² Протокол собрания Союза писателей от 16 февраля 1949 г. // НАРБ, ф. П-122, оп. 29, д. 566, л. 72, 73. Постановлением бюро Башкирского Обкома ВКП(б) от 8 августа 1950 года начальник УДИ Р. У. Кузыев был снят с должности за то, что принял к постановке в Аургазинский колхозный театр пьесу М. Бурангулова «Шауракай» // НАРБ, ф. 122, оп. 30, д. 137, л. 24. Отрицательное отношение к драматургии М. Бурангулова и других его коллег, работавших в историко-этнографическом направлении, сохранялось и позже. Литературоведы постоянно пишут о засилье в репертуаре этнографических мелодрам, идейно слабых, но избыточно этнографическими картинками, сопровождаемыми песнями и музыкой [173, с. 87].

²³ Директивы Башкирского обкома партии // НАРБ, ф. 122, оп. 9, д. 154, л. 28.

переделываемая драма «Башкирская свадьба» дала начальный импульс процессу кристаллизации оперной формы, осознанию её как центрального компонента оперного спектакля, стала непосредственным подступом к ней.

В музыке к драматическим спектаклям, обработках народных мелодий были найдены перспективные пути развития в области национальной мелодики, гармонии, оркестровки, фактуры (обработки башкирских народных песен «Ашкадар», «Шаура», «Зульхиза», «Соловей», пьесы на фольклорном материале «Вороной иноходец», «Звенящий журавль», сделанные Камилем Рахимовым и Иваном Салтыковым к драме «Башкирская свадьба» в 1929 году). Песня Гульгайши из «Башкирской свадьбы», как и оркестровая увертюра к драме Д. Юлтыя «Карагул» – это оригинальные номера, наметившие музыкальные приёмы, которые будут подхвачены композиторами следующего поколения.

Свою роль в утверждение башкирской музыкальной драмы внёс и Масалим Валеев, работавший зав. музыкальной частью БГАТД в 1932 – 1956 гг. и оформивший более 50-ти спектаклей. Его роль в постановках не сводилась лишь к компиляции фольклорного материала: музыкальное оформление стало более значительным по своему художественно-профессиональному уровню, способствуя раскрытию идейно-художественного содержания спектаклей. В 1932 году композитор оформил спектакль С. Мифтахова «Хакмар», и ему суждено было перерасти в спектакль оперный. Драма Б. Бикбая «Карлугас» после постановки одноимённой оперы Н. Чемберджи, была доработана М. Валеевым в музыкальную драму. Оркестровый антракт к 3-й картине исторической драмы Б. Бикбая «Салават Юлаев» под названием «Бой на берегу Ая» с симфоническим развитием народной песни «Салават» стал прообразом многих симфонических произведений башкирских композиторов, посвящённых Салавату Юлаеву, в том числе симфонической картины «Взятие Симского завода» из оперы З. Исмагилова «Салават Юлаев». Музыка к музыкальной драме «Черноликые», инсценировку которой создали поэт Г. Амири и режиссёр В. Галимов по одноимённой повести М. Гафури (1938), показательна с точки зрения использования в ней лейттем (главной героини Галимы, религиозных фанатиков) и усиления симфонических

фрагментов, воплощающих душевное состояние девушки. Музыка М. Валеева сохранялась во всех последующих постановках с ключевым номером спектакля – Песней Галимы, ставшей народной.

Башкирской музыкальной драме, выросшей из эпических сюжетов и обрядов, с крепкой опорой на народную песенность, присущи такие универсальные особенности, как наличие не фиксированных и фиксированных музыкальных эпизодов, экспериментирование в сфере гармонизации и оркестровки народных мелодий, народная манера вокального интонирования, преобладание унисонного и гетерофонного звучания оркестра и хора. Они демонстрируют первоначальные принципы синтеза слова и музыки. Несмотря на то, что музыкальный материал драм и одноимённых опер в большинстве случаев являлся различным, так как сочинялся разными композиторами, общие музыкальные принципы их остались неизменными. Это цитирование конкретных фольклорных образцов, претворение композиционных и стилистических особенностей народной музыки.

Этнографическая мелодрама, сыграв свою историческую роль в 20 – 40-е годы минувшего столетия, возродилась в башкирской культуре через значительный период времени – на рубеже XX – XXI веков в условиях современной глобализации. Драммы Бурангулова, так органично соединившие башкирскую драматургию и оперу, постоянно натывавшиеся на обвинения в «патриархальщине», позабытые в советские времена как «буржуазно-националистические», пережили своё второе рождение на рубеже 80 – 90-х годов, когда в республике развернулось общественное движение за государственный суверенитет. Возвращение «Башкирской свадьбы» на театральную сцену 10 октября 1990 года, в канун провозглашения Декларации о государственном суверенитете РБ, вылилось в демонстрацию патриотических чувств, единения участников спектакля и всего зрительного зала, дружно скандирующих лозунги о независимости республики. Все этапы свадебного обряда были инсценированы не только материалами Бурангулова, выписанными в тексте пьесы, но и записями фольклориста Р. А. Султангареевой, оформившей спектакль музыкально. В

качестве сопровождающих инструментов были использованы курай, кубыз, сорнай, баян. Можно смело сказать, что явление неоэтнографизма, развивающееся в республике с 90-х годов, началось с этой исторической премьеры, ставшей его хронологической точкой отсчёта.

Чуть позже этнографической мелодрамы в Башкирском драматическом театре зародился **жанр музыкальной комедии**, создателем которого явился Хабибулла Ибрагимов. Его сатирическая комедия «Башмачки», впервые поставленная в марте 1922 года, давно признана классическим произведением башкирской литературы и театра. Родственная выдающемуся произведению У. Гаджибекова «Аршин мал алан» и «Кето и Котэ» В. Долидзе, она положила начало совершенно новому жанру музыкальной комедии в Башкирии и Татарии и имела для башкирской оперы исключительное значение. Как и этнографическая мелодрама с музыкальной драмой, музыкальная комедия также прямым образом повлияла на формирование башкирской оперы, подарив ей многие музыкальные находки, обнаруженные первоначально в драматическом театре.

Прежде всего, из комедий в оперы перейдёт приём сатирического (комического) обличения «классовых врагов». Говоря словами Л. Г. Данько, объектом обличения становятся «не только пороки отдельных людей, но определённого сословия, класса, изображаются не просто отрицательные характеры, а социально-психологические типы, олицетворяющие пережитки сломанного общественного уклада» [146, с. 3]. Так, в «Башмачках» впервые применяется музыкальный приём негативной характеристики посредством утрированно оформленного культового напева (в данном случае – из старинной книги «Мухаммадия»), звучащий в комедии дважды: в «выходной» и «уходной» песне свахи Йыхан. Несоответствие религиозной мелодии и «грешного» или несерьёзного по смыслу поэтического текста – основной приём, усиливающий комизм ситуации («Если бы не было глупцов, что бы я делала? Покорной рабе твоей, Аллах, откуда было бы пропитание?»). Традиции подобной комической характеристики, утвердившиеся в башкирских операх, будут подробно рассмотрены в IV главе данного исследования.

Музыкальные ансамбли «Башмачков» определили собой типы оперных ансамблей. А. М. Арсланова выделяет следующие их разновидности: «ансамбли поисков», «ансамбли утешения» (на народную мелодию «Зятёк»), «трио с плачущей Саруар», дуэт Саруар и Йыхан, дуэт Саруар и Галимьяна» [16, с. 18]. «Ансамбли поисков», куда в разных сочетаниях входят все домочадцы, вырастают из разговорных сцен, становясь музыкальным «резюме» актов. Они напоминают финальные ансамбли, типичные для опер-буффа: так, I акт комедии заканчивается массовым призывом к поиску пропавших башмачков, II акт – призывом к поискам пропавшей Саруар (этот же ансамбль дважды повторяется в III акте, обрамляя сцену свидания главных героев). Отмеченное контрастное строение дуэта Саруар и Галимьяна («поединка» – кульминации и «согласия» – развязки) можно наблюдать в лирическом дуэте Шауры и Акмурзы из I акта оперы «Шаура» З. Исмагилова, также состоящем из двух частей – временной размолвки и дальнейшего примирения (согласия) влюблённых. Типичным «ансамблем утешения» в башкирских операх является дуэт напутствующих невесту тётушек Фатимы и Гульемеш «Дорогая свояченица» из оперы «Карлугас» Н. Чемберджи (пример № 13).

Как в музыкальных драмах, так и в комедиях сложился приём цитирования народных песен с новым литературным текстом, который станет в башкирских операх очень распространённым. Среди возможных вариантов трактовки поэтического оригинала назовём использование народного текста в том случае, если содержание песни адекватно конкретной сценической ситуации и вызывает у слушателей конкретную ассоциативную связь (например, приказчик Галимьян в «Башмачках» наделён известной мелодией о купце «Касимовский Ибрай»; зять Карим бая Вафа – песней «Зятёк»); использование авторского текста, более или менее приближённого к народному и применение самостоятельного литературного текста с добавлением других персонажей²⁴. Именно такое

²⁴ По утверждению И. Булякова, в музыкальную канву «Башмачков» вмонтированы такие татарские городские песни, как «Тазкира», «Башмачки», «Баламишкин», «Зятёк», «Аскапъямал», «Касимовский Ибрай» и уличные такмаки [347, с. 4]. Среди них напев

соотношение поэтического и музыкального начал можно наблюдать и в башкирских операх, где их присутствие объясняется как традициями национального драматического театра, так и практикой русской оперы. Использование народной мелодии, создающей образ «своего» одноимённого героя (героини) станет излюбленным приёмом в творчестве З. Исмагилова.

Музыкально-драматургические приёмы, найденные в «Башмачках», Х. Ибрагимов развивает в следующей своей комедии «Зятёк» (1945). Это экспонирование ряда образов посредством не только сольных, но и хоровых «выходных песен» (что говорит о возрастании роли хоровых сцен), звучащих как одновременно при выходе персонажа, так и предвосхищая его появление. Композитор демонстрирует на драматической сцене песни, воплощающие «любственное томление», а в партии главного мужского персонажа – размышление лирического содержания с предшествующим ему монологом или диалогом. Арии-размышления к этому времени утвердились на башкирской оперной сцене (арии Шатмурата из II акта оперы «Карлугас» Чемберджи, Юлая из 2-й картины оперы «Айхылу» Валеева и Пейко, Хаубана из пролога «Акбузата» А. Спадавеккиа и Х. Заимова). Размышления лирического содержания характерны и для драматического, и для музыкального театра, что говорит об их взаимовлиянии.

В комедии «Зятёк» Ибрагимова также отработаны приёмы воплощения инонациональных (турецких) героев, перешедшие далее в оперу. Это шуточная песня избалованного купеческого сыночка Низами, легковесно рассуждающего о прекрасной Турции, отчего текст его песни наряду с башкирскими, насыщается экзотичными турецкими словами. Взаимодействие рассматриваемых жанров усматривается в решении образа Сахи-хальфы из оперы «Шаура» З.Исмагилова, также поющего на двух языках, хотя в опере Исмагилова двуязычие возникает по другой причине: Сахи – по национальности турок и плохо знает башкирский язык. В связи с этим стилизацию турецкой музыки осуществляют как

«Башмачков», звучащий неоднократно, намечает лейтмотивную технику в национальных операх.

З. Исмагилов, так и Ш. Кульбарисов, оформлявший комедию «Зятёк» в постановке 1983 года.

Если на первоначальном этапе развития музыкальной культуры драма и комедия заметно влияли на оперу, способствуя формированию её драматургических принципов, то начиная с 50-х годов, наблюдается обратная связь: все музыкальные комедии 50 – 70-х годов создавались под непосредственным влиянием оперной жанровой модели. Это объясняется тем, что к комедии обращаются композиторы, имеющие опыт в написании оперы, в результате на этом этапе музыкальная комедия развивается как в драматическом, так и в оперном театре. Следствием стало использование симфонического оркестра и наличие увертюры в «Свояченице» Исмагилова, других оркестровых фрагментов, в целом – более широкие функции музыки в спектакле, органично слитые с действием. Инструментальные фрагменты используются не только для жанровой, но и для «выходной» характеристики героев (например, номер «Пробуждение», рисующий безмятежный сон двух уставших друзей Мухаметши и Баяна в комедии «Похищение девушки» Мустая Карима с музыкой Т. Каримова). В «Похищении девушки» оркестр использовался в качестве действующего лица и размещался на сцене, ассоциируясь подобно балаганным представлениям в Европе, с ансамблем сабантуя, на фоне которого и происходило развитие сюжета. В комедии «Эх, уфимские девчата» И. Абдуллина с музыкой Ш. Кульбарисова достоин внимания ещё один инструментальный приём, важный для башкирской оперы в будущем: в ней есть казахский персонаж – лётчик Жарыкбай, «визитной карточкой» которого становится его песня, стилизованная под казахскую музыку с характерной исполнительской техникой домбристов (пример № 14). Это, надо полагать, предвосхитило решение «казахских» сцен в опере Исмагилова «Акмулла».

Наряду с усилением симфонического начала, влияние опер на музыкальные комедии в этот период проявилось и в возрастании роли хоровых сцен. Примером этому могут служить хоровые вступления в комедиях «Эх, уфимские девчата» и «Свояки» И. Абдуллина, использованных в качестве песенного «зачина». Кроме

того, в «Свояках» хор выполняет функцию «глашатая», перед закрытым занавесом вкратце поясняя публике смысл предстоящего зрелища, в чём вновь проявился жанр народных балаганных представлений.

Композиторы отказываются и от «дублирующих» музыкальных номеров, встречающихся в пьесах 20 – 40-х годов (исключение – песни Ильяса из комедии «Свояченица» Исмагилова, основанные на лейттеме «Наза»), чётче выстраивают собственно музыкальную драматургию. Помимо этого, в комедиях 50 – 70-х годов наблюдается выход за границы куплетной формы и использование оперных вокальных форм – арий, ариозо, различных ансамблей. Большая усложнённость вокальных партий и, напротив, их намеренное упрощение в случаях, когда требовалось создать комический эффект, – также приём, отработанный в операх. Примерами служат ариозо Шамсии из комедии «Свояченица», где выражены лирические страдания вдовы, желающей выйти замуж за младшего брата умершего мужа – Басира, и дуэт муллы и Шамсии из этой же комедии, когда впервые в практике башкирской музыкальной комедии «дуэт согласия» исполняется не традиционной лирической, а комедийной парой. При усилении музыкальной стороны эта комедия могла бы легко перерасти в комическую оперу, тем более, что она в модернизированном варианте переняла схему комедии *dell'arte* с использованием её типичных масок, давно воспринятых европейской комической оперой: «ловкий слуга» (Ильяс – друг главного героя Басира), «молодая пара влюблённых» (Басир – Наза), «старый опекун» (Яппар), «нотариус» (мулла), «влюблённая вдова» (Шамсия).

В целом музыкальная комедия повлияла на становление башкирской оперы весьма разнообразно: прежде всего, по линии всевозможных музыкальных приёмов (сатирического обличения классовых врагов; цитирования народных песен с переименованным поэтическим текстом и приспособленным к новой сценической ситуации; использование фольклорных жанров в зависимости от амплуа героев и их применения не в прямом, а в противоположном значении), утверждения некоторых типов ансамблей, апробировании инонациональных (турецких и казахских) персонажей. Обратное воздействие оперы на

музыкальную комедию проявилось в возрастании симфонических и хоровых фрагментов, использовании оперных вокальных форм.

Таким образом, башкирская музыкальная драма и музыкальная комедия по отношению к национальной опере особенно активно играли свою формирующую роль на первоначальном этапе становления национальной культуры. Из драмы и комедии в оперный жанр были заимствованы система образов, тематика, типажи, приём включения не нотированных подлинных народных мелодий с указанием автора «на голос» той или иной песни, что повлекло обилие куплетных форм в опере. На современном этапе и музыкальная драма, и музыкальная комедия отошли от сложившихся ранее национальных традиций, исчезнув из театрального репертуара и уступив первенство рок-опере и мюзиклу.

Итак, к 30-м годам XX века в музыкальной культуре Башкирии созрели основные предпосылки, которые были необходимы для формирования национальной композиторской школы и непосредственно главного для неё жанра оперы. Ключевым положительным фактором в этом процессе стало влияние существующей к этому времени русско-европейской академической музыкальной традиции, за полуторавековой период функционирования в крае продемонстрировавшей все ведущие формы и жанры профессионального искусства. Важным для утверждения в регионе оперы стало инструментальное, вокальное и ансамблевое домашнее музицирование, заложенное непосредственными носителями академической музыки – самими иностранцами (польскими ссыльными и пленными французами). Оно способствовало постепенному развитию бальной, театральной, хоровой и парковой музыки. Далее традиции театральной и гастрольно-концертной жизни в крае были развиты русскими драматическими и оперными труппами, исполнявшими западноевропейский и русский классический репертуар.

На эти европейские культурные традиции и стали ориентироваться национальные исполнители, когда в Башкирии в конце XIX – начале XX века зародился джадидизм, приведший к рождению первых татаро-башкирских театральных трупп, певцов и музыкантов. Поднявшееся в предреволюционные

годы поколение творческой национальной интеллигенции было готово к свершению культурной революции. Однако значительная его часть погибла в годы сталинских репрессий. Тем не менее, это поколение создало важнейшую предпосылку, а именно *национальную концертную и театральную жизнь*, конкретные условия для зарождения национальной оперы.

Другим мощным стимулом зарождения и расцвета национальной оперы, самобытности её музыкального и литературного языка в решающей степени стали стилистика и жанровое богатство башкирского фольклора, который начал активно собираться и обрабатываться в начале XX века. Беспрецедентную роль в культивировании принципов народного театра сыграл выдающийся фольклорист и драматург Мухаметши Бурангулов. Именно в записанных им произведениях устно-поэтического творчества – речитативных и песенных, развитых в равной степени и многократно инсценированных, содержались сюжетика и основные типажи, отразившие события национальной истории и быта. Важные композиционные, музыкально-стилевые и жанровые модели, также первоначально были апробированы в жанре этнографической мелодрамы на сцене Башкирского драматического театра. Музыкальная комедия, созданная композитором и драматургом Хабибуллой Ибрагимовым, также оказала существенное влияние на развитие национальной оперы по части музыкальных приёмов, направленных на высмеивание персонажей и ситуаций, что имело место почти в каждой башкирской опере. Наконец, ориентация композиторов на мелодические типы, сформировавшиеся в башкирской народной музыке, должна была привести к успеху, поскольку и речитативная, и распевно-мелизматическая (ариозная), и кантиленно-орнаментальная мелодика с целью создания соответствующих разновидностей национальной оперной мелодики удачно соотносились с таковыми в европейской опере.

Все три предпосылки, сложившись к советскому периоду вместе и совпавшие по времени действия, должны были обеспечить поставленной социальной задаче несомненный успех.

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ БАШКИРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ²⁵

В исследовании опера обсуждается как новый для национальной культуры европейский жанр, поэтому актуальным для уяснения его сути становятся два принципиальных вопроса: что есть национальная опера и насколько композиторы овладели профессиональным мастерством в отношении всех её атрибутов, то есть вопрос адаптации жанра в контексте новой культуры. Феномен **национальной оперы**, представления о которой складывались в самых различных культурах в последние четыре столетия, избран в настоящем исследовании в качестве центральной категории. Если в Европе первым о национальной сущности оперы (французской оперы) написал Ж. Ж. Руссо, связавший мелодию (один из основных компонентов оперы) с языком [255, с.с. 417, 423, 424], то в XVIII – XIX веках в европейских культурах 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 её национальная сущность. Борьба русских композиторов-классиков за создание русской национальной оперы, подробно описанная в целом ряде работ и, прежде всего, в монографиях Б. Л. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики» [330], А. А. Гозенпуда «Русский оперный театр XIX века» [133 – 137] и ряде других, посвящённых выдающимся русским композиторам, служит тому наглядным примером. Как следует из этих исследований, непременным условием национальной оперы является либретто, написанное на родном языке.

²⁵ Во введении данной главы использован материал из статьи: Галина Г. С. О национальной сущности оперы // Сб. материалов междунар. НПК «Национальная опера в контексте музыкально-исторического процесса» в рамках проекта «Лаборатория современной башкирской оперы» (13 апреля 2021 г.). Уфа, 2021. С. 30–35.

Другими признаками национальной оперы становятся опора на родную песенность, народные традиции и тесно связанная с ней сюжетика сочинений. «Строение русских опер – развитие строения русской песни» [17, с. 22], – писал Б. В. Асафьев, объясняя тяготение русских композиторов к опере. Эти слова академика могут объяснить её присутствие в любой культуре, ведь хорошо известно, что рождение национальной оперы непосредственно из песни – это один из закономерных путей становления жанра в целом. Благодаря этому, посредством оперы происходит идентификация всей национальной 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» [150, с. 8], термин «национальный» будет использоваться нами в данном контексте по отношению к монодийным культурам и, прежде всего, к башкирской.

Универсальная эволюционная схема адаптации европейской жанровой системы в восточных культурах разработана М. Н. Дрожжиной, которая выявила 3 этапа в этом процессе, хотя и без фиксации точных хронологических границ для различных национальных школ. Это *этап освоения принципов музыкального этнографизма; период расширения жанровой сферы и период реконструкции аналитической формы*. Последний обеспечил становление новых принципов драматургии. [150, с. 33–36]. Башкирская опера во многом аналогично пережила периоды этнографизма, формирования жанровой модели, уровень освоения интонационности, связанный с деятельностью русских композиторов; период зрелого профессионализма и создания классической национальной оперы, совпавший с процессом максимального расширения жанровой сферы в целом; период интенсивных современных поисков.

Как отмечалось во введении, помимо Башкирии, данная периодизация, включающая в себя обозначенные этапы в тех же временных рамках, охватывает становление оперы в республиках Средней Азии, Казахстане и Татарии. Критерий

периодизации в Среднеазиатском регионе, Таджикистане и Казахстане – «эволюция принципов музыкальной драматургии» – сформулирован Д. А. Адылходжаевой и утверждён Ш. О. Мирзоевой и А. К. Омаровой [7, с. 6; 225, с. 214–216; 242, с. 5]. В Казахстане, где достаточно много работ по национальной опере, главными критериями периодизации также являются пути адаптации европейского жанра [5, с. 6] и степень претворения народно-национальных традиций [201, с. 131]. С. А. Кузембаева даже пишет о генетически заложенных в казахских песнях чертах оперности [201, с. 133]. Периодизация оперного творчества крупнейшего композитора Поволжья Н. Г. Жиганова – автора восьми опер – осуществлена А. Ш. Зарифовым с точки зрения эволюции «национального музыкального языка» [159, с. 22].

В работах башкирских музыковедов периодизация эволюции оперного жанра в республике как научная проблема не ставилась, хотя в учебном пособии «Очерки по истории башкирской музыки» развитие национальной оперы делится Т. С. Угрюмовой на ранний (40-е годы), классический (50–70-е) и современный (с конца 80-х) периоды [244, с. 6–19]. В статье Э. М. Давыдовой «Башкирская опера», опубликованной ещё в 1990 году, упоминаются «первый период», «второй период» [142, с. 39, 41], но без определения их временных границ и характеристик. Очевидно, что для себя автор определила некие этапы общего пути, кажущиеся ей априорными.

Соглашаясь с этими исследователями в определении данной периодизации, всё же отметим, что в истории башкирской оперы необходимо выделить ещё один наиважнейший период 1920–1930-х годов, предшествовавший созданию первой национальной оперы на башкирском языке. Вслед за Т. А. Эрре, назвавшей применительно к республикам Поволжья этот этап «отправным, или исходным» [325, с. 8], в Башкирии начальный период 20-30-х годов следует выделить в самостоятельный, весьма важный подготовительный этап, без которого всё последующее музыкальное развитие было бы просто невозможным. Как будет показано в дальнейшем, история башкирской национальной 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, поставленная в Самаре (1931); в какой-то степени опера М. Коваля «Емельян Пугачёв» (Пермь, 1942), где сюжетная линия, связанная с воплощением образа Салавата Юлаева, его жены Амины и башкирских воинов, полностью вписывается в процессы этнографического периода. В самой республике постановке первой национальной башкирской оперы «Хакмар» М. Валеева предшествовали бесконечные дебаты на эту тему, бурные совещания в Обкоме ВКП(б), административные меры, что подтверждается вновь обнаруженными архивными материалами, новыми публикациями по истории культуры и творчеству Г. С. Альмухаметова [87].

Итак, развитие оперного творчества в республике делится нами на три периода, причём начальный *подготовительный* период (1925 – 1940) не входит в общую периодизацию. Это – *процесс зарождения* национальной оперы. К нему относятся первые татаро-башкирские музыкальные спектакли, названные выше, которые доказали принципиальную возможность создания оперы на татарском и башкирском интонационном материале. Он тесно связан с музыкальной и общественной деятельностью Газиза Альмухаметова, деятельность которого в Уфе дала импульс к организации Башкирского оперного театра и поставила проблему создания национального оперного репертуара.

Первый период – этнографический – 40-е годы – был этапом количественного накопления опыта. Он связан с деятельностью русских композиторов в Башкирии «на базе принципов музыкального этнографизма» [150, с. 165]. Как и в других республиках, в их творчестве утверждается драматургическая схема песенной цитатной оперы на фольклорном материале, развивавшаяся и впоследствии.

Второй период – классический – 1950-е – середина 80-х гг. В это время происходит вызревание принципов профессионализма академического типа и создаются классические национальные оперы башкирскими композиторами З. Исмагиловым, Р. Муртазиным, Х. Ахметовым. Для этого периода характерно «вживание» (Н. С. Янов-Яновская) европейского оперного жанра в национальную

культуру, решение глобальной проблемы создания национального оперного стиля, проблемы индивидуализации музыкальных характеристик и расширение жанровых разновидностей национальной оперы.

Третий период – современный – 1990 – 2000-е гг. характеризуется стилистическим разнообразием оперной музыки, ориентированной на современные тенденции развития оперного театра. Формы взаимодействия национального и европейского привели к утрате идеологически обусловленной идеи, до того объединявшей всех оперных композиторов, выполнявших социальный заказ. Современный период был связан с оперным творчеством Салавата Низаметдинова, ведущими чертами оперной драматургии которого являлись тяготение к сквозному развитию действия, симфонизация, обогащение вокального мелоса разнообразной музыкально-речевой стилистикой.

В основу данной периодизации положены степень владения атрибутами оперной модели в соотнесённости с историко-стилистическим развитием музыкальной драматургии и эволюцией национального музыкального языка.

Дальнейшее изложение посвящено более подробному рассмотрению выделенных периодов.

2.1. Подготовительный период:

процесс зарождения национальной оперы (1925 – 1940)²⁶

В программе культурного строительства национальная опера стала способом сохранения идентичности малых народов, создания внутри многонациональных государств культурных автономий. К обязательным для этого условиям относились национальные музыкальные кадры и творческие коллективы, оперный репертуар и национальный слушатель, публика как

²⁶ В данном параграфе использован материал из статей: Галина Г. С. Обретение оперного театра (деятельность Г. Альмухаметова) // Музыка и время. – 2010. – № 4. – С. 27–31; К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета: страницы истории // Ватандаш. – 2014. – № 2. – С. 189–200.

репрезентант национальной городской среды, в целом – развитая национальная концертная и театральная практика, вне которой опера была просто немыслима.

Хотя национальная академическая традиция в только что образованной республике не успела сформироваться в той мере, в какой это было необходимо для возведения сложного жанра оперы, первоначальное развитие музыкальных событий, направляемое социалистическими преобразованиями, шло своим ходом. При соответствующем выстраивании фактов даже складывается ощущение, что изначально весь ход музыкального строительства был направлен только на созидание башкирской оперы.

Идея национальной оперы была привнесена в Башкортостан двумя путями: во-первых, из Оренбургской Школы восточной музыки, одной из целей которой, как говорилось выше, было «создание мусульманской оперы и подготовка оперных артистов» [184, с. 14]. Во-вторых, из Азербайджана, где Альмухаметов познакомился с операми У. Гаджибекова – первым опытом взаимодействия европейской жанровой модели с монодийной, к тому же, тюркской культурой, после чего стал фанатичным деятелем этого искусства. Не только эту идею, но и пути её реализации по части творческой, культурно-просветительской, организаторской, как и стиль изложения, он воспринял от основоположников азербайджанской профессиональной музыки У. Гаджибекова и М. Магомаева, о чём можно судить по их публицистическим работам. В Узбекистане, где Альмухаметов начинал как певец, и куда он периодически возвращался на гастроли и для изучения опыта в построении музыкального дела, у него были соратники: это друг, певец Мухитдин Кари Якубов, руководимую которым Музыкально-этнографическую труппу называют предшественницей узбекской национальной оперы [174. Т. I, с. 353]. Альмухаметова, безусловно, можно назвать связующим звеном между республиками второй оперной волны, в которых он сначала получает известность как певец, а далее и как оперный деятель.

Реализацию своей мечты Альмухаметов, как известно, начал в Казани, где в содружестве с Султаном Габяши и Вас. Виноградовым при непосредственной

договорённости с Татарским правительством написал оперы «Сания» и «Эшче». Работа авторского коллектива над этими операми живо интересовала не только общественность Татарии, но и Башкирии. Процесс подготовки спектаклей, премьеры опер получили отражение как в казанской, так и в уфимской печати²⁷. Не останавливаясь на их анализе, что сделано татарскими [131; 56; 299] и башкирскими [20, 57; 144] музыковедами, отметим, что не только драматический, но и оперный театр в двух республиках зарождался в тесном взаимодействии обеих национальных культур, причиной чего является общность их исторических и социокультурных судеб.

Вопрос о башкирской опере впервые возник в официальных кругах в конце 20-х годов под влиянием казанских премьер: напоминаем, что в 1928 году Башкирское правительство, не имея возможности так же поставить оперу, рекомендовало УДИ «дотянуть драматический спектакль («Башкирскую свадьбу» М. Бурангулова – Г. Г.) до уровня оперы»²⁸. Самое же раннее обсуждение проблем оперного театра в республике, согласно архивным документам, состоялось на заседании Бюро Башкирского обкома ВКП(б) 17 марта 1936 года²⁹.

Ещё одной важной предвестницей башкирской национальной оперы, стимулировавшей разговоры о ней и ставшей известной в самые последние годы, явилась постановка в только что открытой Средне-Волжской краевой опере (ныне – в Самарском академическом театре оперы и балета) оперы А. Эйхенвальда «Степь» на либретто Н. Кочеткова, премьера которой состоялась 17 ноября 1931 года. Эта опера, сюжет которой записан самим Эйхенвальдом в г. Дюртюли Уфимской губернии, основана на башкирском и татарском музыкальном материале и стала для композитора логическим продолжением его работы над

²⁷ Эти материалы собраны М. А. Идрисовой и опубликованы в сборнике «Газиз Альмухаметов. Статьи. Воспоминания. Документы» [57, с. 16].

²⁸ Директивное указание Обкома ВКП(б) по вопросам пропаганды от 3 февраля 1929 г. // НАРБ, ф. 122, оп. 9, д. 154, л. 28.

²⁹ Протокол заседания бюро Баш. обкома ВКП(б) от 17 марта 1936 г. // НАРБ, ф. 122, оп. 16, ед. хр. 48, л. 27.

обработками башкирских и татарских мелодий³⁰. Любопытно, что в конце 30-х годов опера «Степь» рассматривалась руководством Татарстана на предмет открытия ею Татарского государственного театра оперы и балета в переводе на татарский язык Ф. Бурнашем, но была отклонена по причине того, что написана не национальным композитором; и из-за недостаточно чёткой национальной направленности произведения: в ней использован не только татарский, но и башкирский фольклор (песня «Тафтиляу») [158, с. 88]³¹.

Таким образом, премьеры опер «Сания», «Эшче» и «Степь», состоявшиеся в Казани и Самаре, соответственно на татарском и русском языках образуют предысторию жанра, важный этап, когда была осознана необходимость башкирской национальной оперы и «своего» оперного театра. Решающим моментом в процессе подготовки национальной оперы стал период с 1932 по 1937 год, когда в республике жил и работал Г. Альмухаметов. Задачи правительства на музыкальном фронте, первым присвоившего знаменитому певцу почётное звание «Народный артист БАССР» и пригласившего его в родную республику, и жизненные цели отдельной личности здесь счастливо совпали. Альмухаметов переехал в Уфу с конкретным намерением создать башкирскую национальную оперу, что стало главным делом его жизни. Подчеркнём: на первое место он ставит оперу, городской же академический оперный театр, по его мнению, нужен был для постановки этой оперы.

Приступая к осуществлению своей мечты, Альмухаметов параллельно решал весь комплекс проблем, возникающих с оперным жанром: композиторские, исполнительские и постановочные кадры, здание, воспитание слушательской

³⁰ Утверждения о том, что опера «Степь» написана по мотивам башкирского эпоса «Акбузат» [23, с. 82; 223, с. 63], записанного М. Бурангуловым, ошибочно. Такое мнение, очевидно, возникло из-за неправильного толкования рабочего названия оперы – «Акбуз ат». В основе же сюжета – народная легенда о белой лошади, победа которой в скачках счастливо решила судьбу молодых Шафхет и Керима.

³¹ Хотя М. А. Зарипова и пишет о том, что «в Башкирии велись переговоры о постановки «Степи», нам не удалось обнаружить никаких документов на эту тему, кроме того, что научно-методическим сектором Башнаркомпресса «был организован общественный просмотр оперы А. Эйхенвальда «Степь» [26, с. 159]. В статье, посвящённой 75-летию композитора, «Степь» названа башкирской оперой [259, с. 80].

аудитории, о чём подробно написано в работах М. А. Идрисовой [57] и Э. М. Давыдовой [144]. О том, что музыкант чётко осознавал эти проблемы, можно судить по его брошюре «В борьбе за создание башкирской советской музыки», написанной сразу же по возвращении в Уфу и изданной в следующем 1933 году. Переезжая в Уфу, Альмухаметов устроил специальный запрос Башкирского Наркомпроса для Эйхенвальда, которого в Казани объявили «разоблачённым врагом народа»; для Габяши, на которого в Казани также начались преследования. Кроме того, он убедил приехать на работу в Башкирию А. Ключарёва, М. Музафарова, В. Виноградова, К. Рахимова. Практика приглашения композиторов из других городов была «подсмотрена» Альмухаметовым в республиках Средней Азии, о чём он пишет в упомянутой брошюре. Таким образом, была подготовлена культурная стратегия европеизации музыкальной культуры республики в лице главных её репрезентантов – российских музыкантов.

Во главе оперного вопроса стояла проблема собственного национального репертуара. Она возникла в различных инстанциях задолго до открытия Башкирского оперного театра, но так и не была решена: «Готовя кадры, ничего не было сделано по созданию самой оперы, как либретто, так и музыки»³², – постоянно фигурирует в докладных записках УДИ. Вот что пишет художественный руководитель башкирской оперной студии при Московской консерватории профессор Е. А. Милькович в УДИ БАССР 2 марта 1938 года: «Чрезвычайно серьёзным осложнением в работе башкирского отделения является отсутствие академического концертного и оперного национального репертуара. До сих пор Управление по делам искусств брало на себя инициативу в создании национального репертуара, но ничего не сделало. Несмотря на длительные переговоры о необходимости создания башкирской оперы, которые, якобы, велись в этом направлении с поэтами и композиторами, оперы до сих пор нет, и не предвидится»³³.

³² По вопросу создания оперы // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 8, л. 369.

³³ Письмо Е. А. Милькович в УДИ БАССР от 2 марта 1938 г. //НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 609, л. 52.

Вместе с тем, архивные документы и периодические издания того времени свидетельствуют о том, что не просто задумки, а конкретные рекомендации по созданию башкирской национальной оперы всё же были. Раньше всех об этом пишет Альмухаметов в вышеупомянутом очерке. Выбор сюжетов и написание либретто он предлагает возложить на Научно-исследовательский институт национальной культуры, сотрудником которого был сам [57, с. 119]. Сразу по возвращении в Уфу он продолжил работу над оперой по этнографической мелодраме Х. Габитова «Ынйыкай и Юлдыкай», которая вскоре была раскритикована за восхваление «патриархальщины, феодального быта и эксплуататорских верхушек башкирского народа»³⁴, позже – за схематизм в изображении классовой борьбы и революционную лексику, вложенную в уста древних героев [173, с. 87]. Тогда музыкант принимается за другие сюжеты. В плане НИИ национальной культуры, разработанном Г. Альмухаметовым вместе с директором Г. Амантаем, значатся оперы «Салават» в 5 актах, «Шарафутдин каскын», «Эшсе»³⁵, «Сания», «Степь». Работа по написанию либретто поручена Д. Юлтыю, музыки – самому Альмухаметову, С. Габяши и В. Виноградову³⁶. На сектор искусств НИИ национальной культуры также возлагалась разработка и создание либретто для башкирской оперы (по истории революционного движения в Башкирии в трёх актах). Отв. – Г. Альмухаметов, привлечённые – С. Габяши, И. Салтыков (цит. по: [57, с. 18]).

В том же письме Е. А. Милькович для создания оперы предлагался сюжет о Салавате Юлаеве; сохранился и ориентировочный план работы над оперой «Мактымхылу» по одноимённой драме Д. Юлтыя московского композитора, профессора Московской консерватории А. М. Веприка. Директор института национальной культуры А. Н. Усманов на одном из совещаний по созданию

³⁴ Протокол совещания по вопросам создания Баш. оперного ансамбля при Культпросветотделе Баш. обкома ВКП(б) от 15 августа 1938 г. // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 609, л. 256.

³⁵ Мы разграничиваем татарскую («Эшче») и башкирскую («Эшсе») транскрипции в названии поэмы (оперы), имея в виду казанскую или планируемую уфимскую постановку, или же уфимское издание либретто (1935).

³⁶ НАРБ, ф. 122, оп. 12, ед. хр. 498, л. 302–308. План Научно-исследовательского института национальной культуры по созданию башкирской оперы.

оперного театра предложил для написания национальной оперы такие фольклорные сюжеты как «Кусяк-бей», «Буранбай», «Ашкадар», «Карасакал», «Заятуляк» и др. Добавим к этому оперу «Гульзифа» И. Салтыкова, о которой сообщает Л. П. Атанова [26, с. 159], и возникнет большой список оперных сочинений, планируемых в середине 30-х годов. Наконец, 7 октября 1938 года Совнарком объявил конкурс на лучшие драматические пьесы и либретто для башкирской оперной студии, в результате чего было представлено 86 наименований, 12 из которых приняли к постановке³⁷. Этот конкурс и разрешил проблему первой башкирской оперы, поставленной через год с лишним – «Хакмар» М. Валеева.

Проблему национального репертуара пытались решить и после открытия театра различными путями. Так, в репертуарном плане башкирской оперной студии от 1938 года фигурирует опера «Эшсе» М. Гафури (фамилии композиторов отсутствуют!), с резкими замечаниями директора театра С. Кадырова и главного дирижёра П. Славинского: «Музыка требует очень значительных переделок, а ещё лучше – написания заново»³⁸. Обозначена и дата премьеры – 1 сентября 1939 года. Переписка С. Габяши и В. Виноградова по этому поводу, опубликованная Г. Б. Губайдуллиной, объясняет причины того, почему опера не была поставлена в Уфе: сначала соавторы долго выясняли, где найти ноты оперы, далее В. Виноградов заболел и надолго лёг в больницу (тем не менее, они договорились, что будут работать над её переработкой); потом началась война и Габяши был сослан в административную ссылку, где через полгода умер. Для нас важно то, что перечисленные Габяши музыкальные фрагменты из оперы «Эшсе», были исполнены под управлением дирижёра О. С. Райцина на вечере-концерте в честь 60-летия со дня рождения Мажита Гафури, состоявшемся в Башкирском оперном театре 24 ноября 1940 года. Это, как выяснила Г. Б. Губайдуллина, увертюра, вальс, мазурка, арии Али бабая, Салимы,

³⁷ О конкурсе на лучшие драматические пьесы и либретто // НАРБ, ф. 122, оп. 20, д. 58, л. 456.

³⁸ Краткое описание намеченного репертуара для баш. оп. студии // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 611, л. 32.

дуэт Хамиды и Нигмата, ария Нигмата (всё – из I акта), песня Камили из II акта и квартет, ария Нигмата из III акта [283, с. 125 – 126].

Непосредственные музыкальные впечатления от «Эшсе», думается, помогали авторам первых башкирских опер, не говоря уже о том, что и башкирские слушатели были знакомы с ариями из этих опер. Это были не только, ставшие народными песнями, арии главных героев Зии и Нигмата в исполнении самого Альмухаметова, но и арии Сании, Гали бабая, Куплеты Камили из оперы «Эшче», о чём можно судить по газетным рецензиям. Следовательно, постановки опер «Сания» и «Эшче» исторически сыграли огромную роль в процессе становления не только татарского, но и башкирского музыкально-сценического искусства, что, кстати, признавали сами авторы³⁹. Эта музыка вернётся в Башкирский оперный театр через целую историческую эпоху: 7 ноября 1995 года на юбилейном, в честь 100-летия со дня рождения Г. С. Альмухаметова концерте прозвучат фрагменты из обеих опер, и это станет данью памяти авторам первых национальных опер, так и не дождавшихся их новой постановки.

Другой путь решения проблемы руководители республики видели в обращении к родственным культурам, которые уже обзавелись своими операми – казахской «Ер-Таргын» Е. Брусиловского (премьера в Уфе состоялась 4 марта 1939 г.), татарской «Каскын»⁴⁰ Н. Жиганова (10 ноября 1939 г.). Обе оперы шли на башкирском языке в переводах Г. Ярлыкапова и К. Бакирова [359, с. 15, 19].

Все описанные события происходили при общем осложнении политической и общественной ситуации в республике и стране. Хотя в Башкортостане обвинения в «габяшизме» (нарицательном символе татарской музыки) не последовали (по крайней мере, такие документы пока не обнаружены), деятельность Альмухаметова в национально-освободительном движении за государственную

³⁹ Габяши, убеждая Виноградова выступить на конференции композиторов автономных республик РСФСР, проходившей в Казани в мае 1940 года с сообщением об их совместных операх, писал: «Это явление историческое» [283, с. 116]. В ответном письме Виноградов, оповещая, что на конференции с соответствующим докладом выступил его сын Юрий, написал: «Я глубоко уверен, что рано или поздно время сделает своё, и обе эти оперы, понятно в реставрированном и исправленном во всех отношениях виде, займут подобающее им место в репертуаре татарского и башкирского оперных театров» [283, с. 119–120].

⁴⁰ Башкирская транскрипция татарского названия «Качкын».

автономию и социальное происхождение С. Габяши, как и К. Рахимова, который под угрозой смерти сохранит нотные рукописи своего друга Газиза, предопределили их судьбы⁴¹. Благоприятные условия, связанные с приглашением музыкантов в Уфу, сменились гонениями, приведшими к гибели обоих. В таком развороте событий и проявляется главный парадокс советской культуры, когда главным определяющим критерием в оценке процессов развития музыкального искусства по предложению Н. Г. Шахназаровой становится идеолого-государственный [318, с. 71].

Массовый расстрел деятелей башкирского искусства, среди которых оказался не только Альмухаметов, но ещё 32 человека, в числе которых оказались основатель башкирского национального театра В. Г. Муртазин-Иманский, его художественный реформатор М. А. Магадеев, драматурги Д. Юлтый и А. Тагиров, состоялся 10 июля 1938 года. Примечательно, что накануне расстрела 9 июля в газете «Красная Башкирия» появилась обстоятельная статья «О башкирской опере», в которой объективно перечислялись все сложности создания башкирской национальной оперы (исполнительские и постановочные кадры, условия для работы, репертуар, материальные затраты) и делался вывод в духе того времени: «Конечно, основной причиной, тормозившей это дело, являлось бывшее вражеское руководство. Правительство Башкирии должно внести ясность в это дело» [411], – писал Начальник управления театральными и зрелищными предприятиями БАССР П. Судаков. Среди массы проблем, возникавших в то время на культурном фронте, лишь проблемы музыкальные удостоились чести быть обсуждёнными в ведущей газете республики. Статья, безусловно, написана по указанию сверху и должна была прозвучать как глас народа. Только массовые репрессии, на наш взгляд, объясняют, почему при таком обилии названий

⁴¹ Доказано, что Альмухаметов участвовал в национально-освободительном движении под руководством З. Валиди, организовав в родном Кипчакском кантоне вооружённый отряд против большевиков [57, с. 12 – 13]. Официальный приговор ему был вынесен «за участие в антисоветской валидовской группировке», впервые, обнародованном на республиканской выставке «Реабилитированные имена» в Уфе летом 1992 года. Габяши и Рахимова ждала административная ссылка соответственно в Буряевский и Бурзянский районы БАССР.

создание башкирской оперы затянулось вплоть до 1940-го года (почти все поэты и музыканты, названные в связи с этим, расстреляны или сосланы).

Ситуация в области музыкального искусства к 1937 году складывалась не в пользу Альмухаметова. Прежде всего, неблагоприятным (с точки зрения Башкирского правительства) было положение в студии при Московской консерватории, организованной им в утилитарных целях. Из 49 посланных в Москву человек в студию поступило только 20, а выучилось 9 вокалистов. Набор 1933 года отсеялся полностью. Почти не было низких голосов (басов и меццо-сопрано), между курсами был большой разрыв. Этот факт объяснили «вредительской деятельностью врагов народа, умышленно тормозивших рост башкирской культуры»⁴². Даже Е. А. Милькович, написавшая 15 мая 1938 года ещё одно письмо на имя секретаря Обкома А. Т. Заликина о финансовых проблемах в башкирской студии, замечает: «что кто-то умышленно чинит препятствия нормальному течению работы и срывает планы» [140, с. 243]. Сразу же всплыли методические проблемы: снимать башкирских учащихся «с горла» было чрезвычайно трудно. И хотя Г. А. Курмашева пишет о преподавании «вокала, общих и специальных музыкально-теоретических дисциплин» в сочетании «с изучением национальных особенностей интонирования» [205, с. 356], на самом деле этого не было. К решению сложнейшей задачи взаимодействия народно-певческих традиций с европейской академической культурой вокальная педагогика в республике подошла только на рубеже веков.

Недочёты были обнаружены и в специальной программе студии, составленной Альмухаметовым. Среди учебных дисциплин значился башкирский язык, но не было ни одного предмета по башкирской музыке, в результате чего «студенты, окончившие консерваторию, – как отмечал в своём выступлении Л. Н. Лебединский, – не знают башкирской музыки. Видимо, педагоги за период учёбы

⁴² Отчёт отдела пропаганды и агитации к отчётному докладу Обкома ВКП(б) на XVIII парт. конференции по вопросам муз. искусства. О создании оперного театра // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 606, л. 39.

ими по башкирским песням не занимались»⁴³. На этом же Совещании учащаяся студии З. Ильбаева высказалась ещё более категорично: «В будущем необходимо готовить кадры оперного театра здесь, так как, пробыв пять лет в Москве, большинство из нас разучились петь башкирские песни. Это всё результаты вредительского планирования и построения нашей учёбы»⁴⁴. Ситуацию нагнетали и статьи в республиканской печати; высказывания типа «...в создании национального искусства Башкирия отстала от других братских республик», «полноценной высокохудожественной башкирской оперы нет», «почему бы не съездить группе башкирских композиторов в тот же Казахстан или Азербайджан, чтобы практически изучить опыт товарищей?» [391] – пронизывают многие статьи конца 30-х годов. Создание национальной оперы расценивается как «серьёзное культурно-политическое мероприятие» [там же].

Главной же причиной всего этого был Указ И. В. Сталина «Об организации оперных театров в национальных республиках», принятый в 1937 году, который необходимо было выполнять. Судя по архивным данным, Башкирский оперный театр, открытый среди автономных республик РСФСР раньше всех, – 14 декабря 1938 года и ставший, таким образом, первым музыкальным театром среди национальных образований РСФСР⁴⁵, тем не менее, «должен был начать свою работу не позднее сезона 1937 года, к 20-летию Великого Октября»⁴⁶. Театр открылся с большим опозданием: «УДИ при помощи Обкома ВКП(б) и СНК только 19 сентября 1938 г. юридически и организационно оформило Башкирскую оперную студию. То, что театр открылся не башкирской, а итальянской оперой, хоть и переведённой на башкирский язык («Прекрасной мельничихой» Д.

⁴³ Из выступления Л. Н. Лебединского на Совещании при Культпросветотделе Башкирского обкома ВКП(б) 15 августа 1938 г. по вопросам создания Башкирского оперного ансамбля // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 609, л. 196.

⁴⁴ Там же, л. 199.

⁴⁵ «Итальянские арии зазвучали на башкирском языке! Классическое наследие мировой музыкальной культуры стало достоянием людей, некогда презрительно именовавшихся «инородцами». Какой прекрасный ответ немецкому и итальянскому фашизму!» [338] – восклицал М. Воронцов в статье «Праздник башкирского искусства».

⁴⁶ Протокол совещания работников искусства от 13 дек. 1938 г. // НАРБ, ф.122, оп. 18, д. 569, л. 33.

Паизиелло в переводе Г. Шамукова), объяснили «злостным торможением со стороны врагов народа и его агентов» [392], руководимых в Управлении по делам искусств и Башнаркомпросе: организация театра стала возможной лишь «после разоблачения указанных вражеских взглядов» [там же].

Несмотря на недостаток кадров и отсутствие национального репертуара, срывать планы вышестоящих органов было недопустимо, поэтому театр открыли в малом составе, в виде оперного ансамбля (в разных документах по-разному: также студия, опера малого масштаба) в неукмплектованном виде («художественных руководителей – 7, солистов – 11, оркестр – 33, балет – 12 человек») как Башкирский государственный театра оперы и драмы⁴⁷. «Если ожидать окончания учёбы всех выпускников, это означает, что мы сможем приступить к работе только через 5 лет»⁴⁸, – говорится в докладной записке начальника УДИ К. Ш. Шайхутдинова. Единственным укомплектованным звеном в театре был хор из 40 человек, организация которого подробно описана в монографии М. П. Фоменкова [303, с. 42 – 46]. Форсированными темпами оперного строительства в Башкирии объясняется и тот факт, что первые выпускники национальной студии при МГК, составившие остов оперной труппы, как выяснилось, приехали в Уфу не на работу, а на годичную производственную практику и по истечении указанного срока в консерваторию не вернулись⁴⁹. Эта ситуация абсолютно подтверждает мысль, высказанную А. Л. Маклыгиным об идеологизированном становлении социокультурной составляющей в республиках: «Существенную часть детерминирующих функций берёт на себя государство, в ценностных установках которого на первом месте находятся не столько критерии профессионального мастерства, сколько требования соответствия «новых форм» музыкального искусства принятым идеологическим нормативам» [221, с. 68].

⁴⁷ Протокол совещания работников иск-ва от 13 дек. 1938 г.// НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 569, л. 33.

⁴⁸ По утверждению Г. Г. Баймухаметовой, из-за того, что профессиональный уровень старшей группы башкирской студии при Московской консерватории был далёк от совершенства, администрация консерватории приняла решение отправить их в Уфу только на один год, в своего рода «производственную практику» [34, с. 858].

Если учесть, что проверявший в октябре 1938 года состояние музыкальной работы в Башкирии внештатный консультант Музуправления по делам искусств при СНК РСФСР И. Е. Чёрный нашёл её «крайне запущенной»⁵⁰, то естественно, что для партийных руководителей в данном случае главным стал сам факт оперного исполнения, но не его качество.

Гибель десятков деятелей башкирского искусства и литературы, среди которых был единственный музыкант – Газиз Альмухаметов, словно прочертила внешний рубеж, став отправной точкой по активизации усилий партии и правительства в области оперы. По сути, расправившись с ним как «законспирированным врагом», руководство республики приступило к осуществлению мер по созданию башкирского музыкального театра, выдавая планы и намерения, о которых писал композитор в очерке «В борьбе за создание башкирской советской музыки», за свои. Это такие меры, как создание хора, симфонического оркестра, балетной труппы, реорганизация Уфимского музыкального техникума и открытие Детской музыкальной школы, создание учебников и учебных пособий по музыке на башкирском языке⁵¹, приглашение композиторов для написания опер и создание либретто для них, открытие кабинета экспериментальной музыки для научного изучения башкирской народной музыки и организация курсов по подготовке культработников-массовиков для поднятия музыкальной культуры на местах [57, с. 121–122]. Музыкант, написавший первые национальные оперы и, в отличие от чиновников, благодаря своим гастрольным поездкам по советским республикам ясно представлявший, каких колоссальных усилий стоит такой труд, оставил

⁵⁰ Отчёт «О состоянии музыкальной работы в Башкирии (основные выводы и предложения)» // НАРБ, ф. 122, оп. 18, д. 611, л. 56.

⁵¹ Эту задачу попытались решить два ближайших друга Альмухаметова – Султан Габяши, создавший Программу по музыке для башкирских школ, план учебника по элементарной теории музыки и нотную грамоту для муз. кружков рабочих школ на башкирском языке [283, с. 235], оставшихся не опубликованными; и К.Рахимов, совместно с Г.Сулеймановым, написавший учебник для башкирских школ «Уроки песни и музыки» [355]. В своё время этот учебник активно применялся в учебной практике, однако со временем безнадежно устарел, поэтому поставленная Альмухаметовым проблема, остаётся открытой.

совершенно чёткие указания абсолютно по всем параметрам, касающимся создания Башкирского оперного театра. По сути это была законченная творческая программа, реализация которой в конечном итоге и привела к созданию оперного театра.

Итак, Башкирский оперный театр открылся не башкирской оперой. Этот факт партийно-административное руководство Башкирии согласно политике «ускоренного развития» национальных культур, исходящее из центра, восприняло как недопустимый промах в собственной работе. Ещё в период подготовки к открытию оперного ансамбля зав. политпросветотделом Башкирского Обкома ВКП(б) Р. У. Кузыев на очередном совещании 15 августа 1938 года сказал: «Мы с Вами должны крепко запомнить ошибки других республик за период организации оперного театра». Имелась в виду грозная статья уполномоченного Главлита и Главреперткома по радиовещанию и звукозаписи С. И. Корева «Помочь Белорусскому оперному театру», опубликованная в газете «Известия» 28 июля 1938 года и зачитанная на том Совещании. Организованный 7 лет назад Белорусский оперный театр и первые белорусские оперы для него «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого и «Дрыгва» («Трясина») А. Богатырёва служили башкирским руководителям образцом для подражания. Следующие слова из статьи: «Оперный коллектив, обладающий крупными исполнительскими силами и своим национальным репертуаром, переживает тяжёлый кризис. Это – кризис руководства, равнодушного и бездарного, не сумевшего возглавить борьбу за ликвидацию последствий вредительства» [101] призывали башкирских руководителей к бдительности.

Официальную точку зрения на эту проблему в своей рецензии («Первая опера») на первую постановку Башкирского оперного театра «Прекрасная мельничиха» выразил молодой поэт Баязит Бикбай. Положительно оценивая факт открытия оперного театра, постановку и исполнителей-солистов, он заключает: «Родился молодой театр, хотя и с очень большим опозданием. Нужно проявить серьёзную заботу о его будущем. Молодой театр мы встречаем без репертуара. За 5 лет, отведённых обучению кадров, уж можно было подготовить хотя бы одну-

две оперы. Это не сделано. Враги народа, находящиеся на должностях в организациях, которые напрямую должны заниматься этой работой, её разрушили. Мы верим: Обком ВКП(б) и Башкирское правительство придадут этому самое серьёзное внимание и обеспечат рождение башкирских советских опер, отвечающих самым высоким требованиям нашей эпохи» [419].

Завершая изложение, подчеркнём, что становление башкирской национальной композиторской школы происходило ускоренным «революционным» (М. Н. Дрожжина) способом, и опыт башкирской оперы демонстрирует это очень отчётливо. Определяющими в борьбе за создание башкирского национального репертуара являлись директивы органов власти. Отныне для Башкирии вопрос оперы на долгие годы будет вопросом политическим. Ситуация эта сохранится до московской Декады башкирской литературы и искусства 1955 года, после чего существование башкирской национальной оперы будет признано свершившимся фактом и необходимость прямого управления «культурным строительством» в области оперного искусства потеряет остроту и пафос борьбы за идеологию.

2.2. Этнографический период: «русские» оперы (1940-е годы)⁵²

Как известно из истории европейской оперы, распространению и усвоению её в

⁵² В данном параграфе использованы материалы статей: Галина Г. С. Интерпретация башкирского эпоса в ранних национальных операх «Мэргэн» и «Акбузат» // Материалы междунар. НПК «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира» (10-11 июня 2011, г. Сибай). Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2011. С. 55–59; Опера «Ашкадар» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда в зеркале советской эпохи // Театр. Музыка. Фольклор. Сб. ст. (отв. ред. С. Г. Кусимова). Уфа : УГАИ, 2012. С. 124–136; или // Ватандаш. 2015. № 2. С. 193–202; Рождение национальной оперы («Хакмар») // Ватандаш. 2014. № 6. С. 180–190; Эпическая опера «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда // Ватандаш. 2014. № 11. С. 196–206; Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова // Ватандаш. 2015. № 8. С. 199–206.

различных странах, как и возникновению её национальных вариантов в различных культурах способствовали итальянцы. В научной литературе деятельность многочисленных итальянских оперных трупп, монополизировавших оперную сцену во всех европейских культурных столицах, оценивается очень положительно, даже несмотря на факт их повсеместного засилья, ибо это провоцировало местных композиторов на ожесточённую борьбу, способствуя их решительности создать свою национальную оперу и отстаивать её жизненные интересы. «В XVII – XVIII веках создатели нового музыкального жанра дебютировали в театрах Франции и Германии. Их приезд в ряде случаев сыграл известную положительную роль: итальянские артисты познакомили эти страны с новым жанром искусства, стимулировали создание местной национальной оперы. Так было отчасти и в России. Деятельность отдельных итальянцев (например, Арайи или Кавоса), несомненно, сыграла положительную роль в создании русского оперного театра» [330, с. 12], – пишет Б. М. Ярустовский, описывая обстановку иностранного засилья в Петербурге. И это несмотря на то, что в Российской столице их деятельность сильно тормозила развитие отечественного оперного искусства.

Следующим закономерным этапом в освоении оперной модели за пределами Италии стало написание композиторами – представителями итальянской культуры опер на других языках: русском (их деятельность освещена во II томе «Истории русской музыки» [175, с. 91 – 152]), французском (Ж. Б. Люлли, Н. Пиччини, А. Сальери, Л. Керубини, Г. Спонтини) и, напротив, написание русскими композиторами опер на иностранных языках (Д. Бортнянский, В. Пашкевич [там же]). Акцентируем: внедрение оперы в чужую культуру осуществлялось самими итальянцами, давшими мощный импульс её развитию и усвоению. Значение русских композиторов в советских республиках аналогично значению итальянцев, познакомивших европейские страны с жанром оперы.

В свою очередь в Башкирии, как и в других республиках страны, функцию ознакомления публики с оперным жанром выполняли всевозможные оперные

труппы из различных российских городов. Выстраивается следующая последовательность освоения оперной жанровой модели: ознакомление – воссоздание на основе итальянской традиции – воссоздание на основе национальной традиции. Национальная традиция сначала претворяется инонациональными музыкантами, хорошо знающими оперную традицию и переносящими её типологические черты в новую национальную среду, далее – национальными композиторами, окончательно утверждающими эту модель в собственной культуре.

В национальных республиках СССР, отнесённых нами ко «второй оперной волне», роль репрезентантов европейской оперной традиции выполняли русские, чаще столичные композиторы, работавшие почти во всех советских республиках. Эту общую тенденцию в развитии МНКШ назовём «русским» этапом. Его необходимость обусловлена «отсутствием преемственности в сфере профессиональной музыкальной традиции» [150, с. 33]. Именно русские композиторы оказали профессиональную помощь в создании национального репертуара, создав исходную основу, художественный фонд, послуживший наглядным творческим образцом, на конкретных примерах демонстрирующий способы сочинения оперного произведения. В Башкирии «русский» период составил значительный пласт профессиональной культуры, частичному освещению которой посвящена монография С. И. Махней «Русские композиторы и Башкирия» [223]. Семь оперных премьер за 5 лет (1940–1944) – это конкретный результат работы русских композиторов в республике, озабоченной оперным вопросом.

«В школах «революционного» типа, – по словам М. Н. Дрожжиной, – складывается синхронная двухплановая структура композиторского авторства, где на одном полюсе – музыканты, представляющие генную культуру, делающие первые шаги в освоении нетрадиционного типа профессионализма, на другом – приезжие носители европейской традиции, оснащённые необходимыми навыками, но извне вступающие в процесс постижения особенностей традиционной музыкальной культуры» [150, с. 33]. В Башкирии представителями

первой генной традиции были М. Валеев, Х. Ибрагимов, Х. Заимов, Х. Ахметов, Р. Муртазин, З. Исмагилов; второй – приехавшие специально А. Эйхенвальд, Н. Пейко, Н. Чемберджи, А. Спадавеккиа и Л. Степанов. Известно, что их приглашению в Уфу способствовал московский музыковед Л. Н. Лебединский, с 1938 года занимающийся собиранием и изучением башкирской народной музыки. На крайних полюсах этой структуры находились Х. Ахметов и А. Эйхенвальд, Х. Заимов и А. Спадавеккиа, З. Исмагилов и Л. Степанов, М. Валеев и Н. Пейко, на тот момент представлявшие собой разные типы творческого поведения и занимавшие, в связи с этим, диаметрально противоположные позиции по многим вопросам национального музыкального искусства. Практика соавторства, утвердившаяся в республике, строилась на признании профессионального приоритета одного из соавторов и должна была обеспечить передачу композиторского опыта в освоении европейского жанра.

Создание оперы в башкирской культуре осуществлялось по направлениям, ставшими общей тенденцией развития МНКШ: путём переработки музыкальных драм в оперу и методом калькирования русской, преимущественно эпической оперы⁵³. Примером первой являются оперы «Хакмар» М. Валеева⁵⁴ по одноимённой драме Сагита Мифтахова (её премьера в 8 февраля 1940 года ознаменовала рождение башкирской оперы⁵⁵), и «Карлугас» Н. Чемберджи по музыкальной драме Баязита Бикбая⁵⁶. Обе пьесы признаны классикой башкирской

⁵³ Метод калькированного сочинения музыкальных произведений имел место в практике многих национальных республик, ибо демонстрировал «живой» и наглядный образец для копирования, который необходимо было воспроизвести. Как метод, значительно облегчающий решение творческой задачи, в условиях форсированного решения проблемы, он был неизбежен на этапе становления МНКШ. А. Л. Маклыгин, говоря о попытке композитора Я. Эшпая создать первую марийскую оперу «Мирон Мумарин», проблему прямого калькирования русского оперно-эпического опыта называет «художественным тупиком» [221, с. 178].

⁵⁴ Сочинение М. Валеева, деятельность которого стоит особняком по отношению к русским авторам, рассматривается нами наряду с их операми по причине того, что впоследствии оно двукратно переделывалось Николаем Пейко.

⁵⁵ Опера в 4-х актах, 8 картинах на либретто С. М. Мифтахова. Дирижёр – М. П. Славинский, режиссёр – Б. Г. Имашев, художник – М. В. Беспалова, хормейстеры – О. М. Райцин, Н. А. Болотов, балетмейстер – Ф. А. Гаскаров.

⁵⁶ Опера в 4-х актах, 6 картинах на либретто Б. Бикбая. Премьера состоялась 20 сентября 1941 г. Дирижёр – П. М. Славинский, режиссёр – Б. Г. Имашев, постановщик – Г. Х. Хабибуллин, художник – Г. Ш. Имашева, балетмейстер – Ф. А. Гаскаров, хормейстер – Н. А. Болотов. Во

национальной драматургии, и либретто к обеим операм написали сами драматурги. Проявлением второй тенденции – оперы «Мэргэн» и «Ашкадар» А. Эйхенвальда, а также «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова.

Историю создания оперы «Хакмар» восстановить сложно: ни в одном из репертуарных планов оперного театра или УДИ она не значится. Скорей всего, эта опера находилась «в запасе», и её подготовили в экстренном порядке, когда постановки других башкирских опер затянулись. Её возникновение полностью вписывается в основные тенденции становления национальной оперы в республиках СССР. Прежде всего, в тенденцию перерабатывать сюжетный и музыкальный материал драмы, в результате чего она становится «промежуточным звеном» на пути к опере. На тот момент одноимённая драма Мифтахова, поставленная на сцене Башкирского драмтеатра (1932), была самой актуальной современной пьесой, в которой авторы стремились создать широкую панораму жизни башкирского народа в послереволюционный период, показать утверждение в массах нового советского мировоззрения через воплощение идеи колхозного строительства. Именно в этой политической идее, открыто провозглашающей со сцены советскую идеологию, и состоит, на наш взгляд, причина выдвижения оперы «Хакмар» как первой в национальном репертуаре. По сути это была пропаганда – черта, ставшая характерной в искусстве на всём советском пространстве того времени. Появление этой оперы на афише Башкирского оперного отражало официальные установки на оперу как на транслятор генеральной линии партийного руководства.

В способе, которым создавалась опера «Хакмар», проявилось прямое влияние музыкальной драмы на оперный жанр, и это не могло привести сразу к возникновению классического оперного образца. Д. А. Адылходжаева выделяет три типа переработок музыкальных драм в оперу. «Хакмар» ближе второму типу – из обычных, «нормативных» музыкальных драм, путём механической замены

второй редакции – 4 акта, 5 картин, премьера состоялась в 1947 г. Дирижёр – Л. Н. Инсаров, режиссёр – Г. Х. Хабибуллин, художник – Г. Ш. Имашева, хормейстер – Н. А. Болотов, балетмейстер – Х. Г. Сафиуллин.

разговорных диалогов речитативами [7, с. 15], в результате чего рождается песенная драматургия из «цепи песенных звеньев» (Б. В. Асафьев).

Валееву не удалось создать новую, индивидуальную форму музыкально-драматургического воплощения, он лишь иллюстрировал, и порой достаточно точно, музыкой те или иные драматические ситуации. Главной задачей на тот момент стал для него поиск музыкально-образных сфер, воплощающих тот или иной образ, группу образов. Наибольшим достижением первой башкирской оперы явилась временами удачная характеристика её персонажей-современников с адекватным для каждого образа набором музыкально-выразительных средств. Здесь композитору помог его зрелый индивидуальный стиль, выработанный и утвердившийся в вокально-хоровом творчестве к моменту постановки оперы. Это музыкальный стиль, основанный на полупротяжной лирической песенности (особенно татарских «деревенских напевах»), очень распевный и вполне доступный для начинающих оперных меломанов. По этой причине он и стал стилистической основой данной оперы, сделав возможным её написание в принципе. Композитор смог уловить нарождающуюся современную интонационность не только через национальную массовую песню, создателем которой был сам, но и через современные ему народные песни, также претворившие «советскую» стилистику.

В то же время интонационная эклектичность самого песенного материала, возникшая от смешения башкирского, татарского и русского мелосов, нередко скатывающаяся к натуралистическому воспроизведению интонаций бытовой музыки, его недостаточная творческая осмысленность сказались на качестве материала в целом. В этом видится одна из причин многократных переделок первой башкирской оперы и создания двух её редакций в дальнейшем с целью создать полноценную оперу с настоящей сценарной и музыкальной драматургией. Задача усложнялась нетрадиционной на тот момент колхозной темой: «Приёмы и интонационные средства, соответствующие современной тематике и воплощению героев нового типа, надо было открыть самостоятельно» [174, т. 2, с. 33].

Традиции песенности, заложенные Валеевым в оперном жанре, получают повсеместное развитие во всех последующих операх, созданных в Башкирии. Но если, отмеченная выше, интонационность получила более или менее адекватное претворение в мелодическом строе вокальных номеров оперы, то создание гармонического языка в ней оказалось для композитора гораздо более сложной задачей. В опере Валеева проблема гармонизации была лишь поставлена. По сути, вся опера «Хакмар» представляет собой попытку соединения национальной мелодики с европейскими атрибутами многоголосного изложения, является испытанием на их «совместимость». В целом недостаточное мастерство и неопытность не позволили Валееву активно развивать основной тематический материал и подняться до уровня симфонических обобщений и скреплённого единого развития. Недостаток симфоничности драматургии, психологической объёмности образов, бедность ансамблевой техники и невыразительность речитатива являются общими недостатками становления национальной оперы в республиках, что сразу привело к общей унификации оперного жанра в целом. Композиционно-технические слабости его партитуры, объяснявшиеся недостаточной профессиональной подготовленностью, в известной степени компенсировались его театральным чутьём и сценичностью либретто. Для первого опыта этого было достаточно.

Вторая редакция оперы, подготовленная к Декаде башкирского искусства в Москве (1942), была направлена на создание более совершенной музыкально-драматургической формы, концентрацию социального конфликта с непременным столкновением сторон, воплощённым в более развитой симфонической форме⁵⁷. «Айхылу» 1943-го года более приближена к оперному жанру, ибо в ней, помимо более стройной композиции, усилены черты собственно музыкальной драматургии. Участие в совместной работе Пейко не ограничилось написанием нового финала, как можно было бы предположить. Он ввёл в оперу более

⁵⁷ Опера, переименованная в «Айхылу» М. Валеева и Н. Пейко, в 4-х актах, 6 картинах на либретто С. Мифтахова и М. Хая. Дирижёр – Х. В. Фазлуллин, режиссёр – Б. Г. Имашев, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Н. А. Болотов, балетмейстер – Н. Г. Зайцев. Премьера состоялась 11 декабря 1943 года.

развитые оперные формы: как сольные, так и ансамблевые. Введение в оперу формы монолога (в партии Айхылу) и трио (Айхылу, Юлая и Ахмета) способствовало более глубокой психологической разработке характеров, а включение контрапунктирующих хоровых фрагментов (такмак Фахри, хор молодёжи) в драматургически значительные моменты развития сюжета – техническому усложнению партитуры. Меняются функции хора: из иллюстративно-жанровой – на комментирующую и контрастирующую. Несомненным достоинством оперы явилась и её полная переоркестровка.

Главным недостатком сочинения вновь стало отсутствие цельного, ярко выраженного национального стиля, создание которого требовало творчески убедительного переосмысления народной песенности. Если в её мелодике сильно заметен татарский акцент, то в гармонии – русский. Тем более ценны те отдельные находки в мелодике, гармонизации, фактуре, оркестровке, приёмах развития, которые впоследствии войдут в копилку музыкально-выразительных приёмов башкирской оперы.

Работа над редакцией 1943-го года выявила и проблему соавторства: композиторы не могли добиться взаимопонимания. Суть размолвок заключалась в разных типах их творческого мышления и музыкального профессионализма: импровизационном (рапсодическом) у Валеева и академическом – у Пейко, их соответствии жанру национальной оперы. По сути, речь идёт о вызревании академических принципов в творчестве национальных композиторов и организации музыкальных средств на качественно новом уровне оперной драматургии. Поэтому в процессе подготовки к Декаде башкирского искусства, которую вновь собрались проводить в Москве в 1952 году, между бывшими соавторами произошёл окончательный разрыв⁵⁸.

⁵⁸ В литературе этот момент излагается по-разному. Если Е. Долгих, после беседы с композитором утверждает, что «Пейко позвонил М. Валееву в Уфу и предложил вновь переработать оперу «Айхылу», но М. Валеев категорически отказался» [148, с. 45], то в протоколе Совещании по руководству творчеством композиторов РСФСР в феврале 1952 года зафиксировано отрицательное отношение московского композитора к соавторству. Говорится, что «это вредная и развращающая практика, давшая положительные результаты на начальном этапе становления национальной культуры, но изжившая себя в данный момент» // НАРБ, ф.

В результате вторую, самостоятельную редакцию оперы «Айхылу» на либретто Г. Амири Н. Пейко с согласия УДИ БАССР написал один⁵⁹. Особенностью этого варианта является симфонизация партитуры с новым тональным планом, применение многочисленных лейтмотивов, в основном фольклорных. В рецензиях на эту постановку отмечаются такие качества музыкальной драматургии, как напряжённость, острота конфликтного развития, контрастность сопоставляемых сцен [263, с. 91]. «Айхылу» Пейко – наиболее симфонизированный и лаконичный вариант жанра, созданный на двух языках. Будучи единственной оперой на современную тему, высоко оценённая в своё время⁶⁰, эта редакция произведения более всего несёт на себе печать своего времени, отражая культ личности и власть нормативов. Пейко успешно продемонстрировал принципы симфонической разработки национальных тем, при том, что гармонизация их зачастую была неудачной. Не удалось ему преодолеть и черты эклектичности в музыкальном языке, хотя русские музыковеды и утверждают обратное [389; 223, с. 86; 263, с. 90]. По мастерству оркестровки и симфонического развития «Айхылу» Пейко, несомненно, выше оперы «Хакмар» в первоначальном варианте, но гораздо слабее её в тематическом отношении: в ней преобладает недостаточно осмысленный фольклорный материал, гораздо бледнее выглядит и авторский тематизм.

Таким образом, в результате трёхкратной попытки первая башкирская опера была приближена к уровню жанра национальной оперы. Объективные причины

10295, оп. 1, д. 21, л. 21 [78, с. 28] и его отказ от соавторства. Так же трактует это событие С. И. Махней [223, с. 85].

⁵⁹ Опера в 3-х актах, 5 картинах. Дирижёр – Г. М. Ержемский, режиссёр – Е. А. Бриль, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Л. Х. Исхакова. Премьера прошла 1 ноября 1953 г.

⁶⁰ «Опера очень талантлива, в ней есть настоящая оперная драматургия, она отчётливо национальна и в то же время творчески очень индивидуальна... Ярко обрисованы образы, динамично их развитие; о теме – значительной! – я уже не говорю» [28, с. 32–33], – писал Д. Кабалевский в письме главному режиссёру театра Е. А. Брилю. Развёрнутая рецензия на новую постановку «Айхылу» была написана председателем СК БАССР Х. Ф. Ахметовым [418]. В жизни он и Н. Пейко были большими друзьями. Всё это позволяет предположить, что в 1948 г. жёсткая критика была высказана им под давлением вышестоящих органов.

не позволили показать её на Декаде башкирского искусства в Москве⁶¹, однако именно «Хакмар-Айхылу», начав историю оперы в республике, и подвела её развитие к периоду профессиональной зрелости.

Практика переделывания музыкальных драм в оперу «Хакмаром» и завершается, хотя в истории башкирского театрального искусства была ещё музыкальная драма Бикбая «Карлугас», музыку к которой вновь писал М.Валеев. Видимо, несовершенства оперы «Хакмар» стали причиной того, что создавать новую оперу по этой драме доверили московскому композитору Н. Чемберджи. Разумеется, он не перерабатывал чужой музыкальный материал, но изучил его очень хорошо [359, с. 27]. Эта опера стала подступом к полноценному воплощению на оперной сцене темы Крестьянского восстания 1773 – 1775 годов и одного из главных героев этого восстания – Салавата Юлаева, ведь некоторые её фрагменты будут использованы Бикбаем в следующем его либретто – к опере «Салават Юлаев». «Карлугас» не только не стала полноценным произведением о борьбе против ненавистной колонизации, а напротив, явилась самой неудачной оперой этого периода. Главный недостаток её, исходящий от композиционно несовершенного либретто, сводится к отсутствию драматургической целостности, причина чего – в нечёткости жанрового определения, смешении признаков социально-бытовой и историко-героической оперы, возникшей под влиянием оперы «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда. Кроме того, композитор не смог приблизиться к постижению пентатонической национальной культуры и создал произведение музыкально слабое, стилистически эклектичное, со следами восточной экзотики. В то же время в опере имеется целый ряд отдельных

⁶¹ В 1952 году Декада башкирского искусства была отложена из-за не подготовленных документов, в 1953 г. – из-за смерти И. В. Сталина // НАРБ, ф. 10295, оп. 1, д. 21. Когда после всех этих событий вновь встал вопрос о репертуаре Декады, многократно переделываемая первая башкирская опера казалась устаревшей. В 1954 году появилась новая опера «Салават Юлаев» – дипломная работа национального композитора З. Г. Исмагилова – выпускника Московской консерватории, которая по всем параметрам гораздо больше подходила для её показа в столице. Особенно устраивала руководителей всех ведомств интернациональная идея дружбы русского и башкирского народов. Её и стали готовить на московскую Декаду 1955 года. «Со всех точек зрения готовый и испытанный спектакль «Айхылу» оставили про запас» [359, с. 76–77], – писал впоследствии директор БГТОиБ С. Д. Хуснияров.

творческих находок, нашедших талантливое развитие в последующий период: гармонические открытия, принципы использования народных песен о Салавате и напева «Звенящий журавль».

В соответствии с тенденциями периода становления, другим важным направлением адаптации европейской модели оперы в МНКШ стала художественная интерпретация фольклорного наследия. «Ашугская опера в Азербайджане, дестанная опера в Туркмении, опера-олонхо в Якутии возникли на основе претворения ряда музыкальных закономерностей жанров традиционного профессионального искусства» [150, с. 35], – пишет по этому поводу М. Н. Дрожжина. Количество опер, написанных на эпические сюжеты в республиках, измеряется десятками. Так, обосновывая конвергентные особенности жанра оперы в казахском эпосе, С. А. Кузембаева подытоживает опыт казахских композиторов: «Ипостась эпического особенно плодотворно адаптирована и модифицирована в жанре оперы» [201, с. 129].

В Башкирии два различных подхода в моделировании эпических традиций в условиях оперного жанра демонстрируют ранние национальные оперы «Мэргэн» А. Эйхенвальда⁶² и «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова⁶³, ставшие двумя жанровыми разновидностями эпической оперы в республике: историко-эпической и сказочно-эпической. Оставив вопрос об интерпретации фольклорных сюжетов в главу «Либреттистика», отметим, что Бурангулов полностью переработал текст, сохранив при этом ведущую идею произведения и создав вариацию сюжета, Мифтахов же использовал лишь отдельные мотивы эпоса, перестроив и главную идею, и соответственно весь поэтический текст. Это сказалось на различном

⁶² Опера в 5 актах на либретто М. А. Бурангулова по башкирскому народному эпосу «Мэргэн и Маянхылу», премьера состоялась 30 декабря 1940 г. Дирижёр – П. М. Славинский, режиссёр – Б. Г. Имашев, художник – Н. В. Ситников, хормейстер – Н. А. Болотов.

⁶³ Опера в 3-х актах с прологом и эпилогом на либретто С. М. Мифтахова по мотивам одноимённого башкирского народного эпоса, премьера – 7 ноября 1942 г. Дирижёр – П. М. Славинский, режиссёр – В. Нелли-Влад, постановщик – Б. Г. Имашев, асс. режиссёра – Г. Шаповалов, художники – М. Н. Арсланов, Г. Ш. Имашева, хормейстер – Н. А. Болотов, балетмейстер – Х. Г. Сафиуллин. Вторая редакция – в 4-х актах поставлена 31 декабря 1957 г. Дирижёр – Н. Г. Сабитов, режиссёр – М. Х. Хисматуллин, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – А. Г. Тихомиров, балетмейстер – Ф. А. Гаскаров.

уровне музыкальной драматургии: в «Мэргэне» народные песни, пляски, напевы нанизаны на схему фольклорного сюжета в своём первоначальном виде, и этим опера напоминает этнографическую мелодраму. К тому же её музыкальный материал не подвержен качественным изменениям, ограничиваясь лишь различными типами варьирования.

В отличие от оперы «Мэргэн», прямо ориентированной на воплощение фольклорных эпических традиций, опера «Акбузат» демонстрирует подчинение национального эпического сюжета законам жанра русской сказочно-эпической оперы с иным построением её композиционно-стилистической канвы (конкретно – «Садко» Римского-Корсакова, но без воспроизведения её ритуально-этической религиозно-философской проблематики). Если причиной обращения к принципу калькирования стал сам сюжет, вся система образов которого подходила для этого, то непосредственным поводом – сжатые сроки постановки, о чём можно судить по воспоминаниям бывшего директора театра С. Д. Хусниярова⁶⁴.

В результате по охвату событий, глубине эмоциональной выразительности и тонкости психологических нюансов, она возвысилась до так называемой «большой оперы» с развёрнутыми вокальными номерами, ансамблевыми сценами и симфоническими картинами, и, несмотря на известную подражательность, стала самой репертуарной и любимой оперой военного периода. Если в «Мэргэне» авторы оперы исходили из самого сюжета и пытались найти оригинальную музыкально-драматургическую форму, оперируя богатым фольклорным материалом; то в «Акбузате» – подгоняли известный эпический сюжет под нормы, выработанные в практике русской оперы. На пути к национальной опере оба этих подхода стали крайностями, когда в первом случае доминировало содержание, во-втором – форма. Других опер на эпический сюжет в Башкирии не

⁶⁴ Он приводит слова зам. начальника УДИ БАССР М. К. Белоцерковского, которыми тот ответил на возражение дирижёра П. М. Славинского о том, что «такую масштабную, технически сложную оперу как «Акбузат» невозможно поставить меньше, чем за месяц»: «Это не фантазия и не авантюра, а реальный срок. Стиль, которого требует военное время. Этот спектакль будет подарком театра великому празднику в трагические дни, когда Отчизна, весь наш народ переживает тяжёлые испытания и многочисленные потери. На фронте ещё тяжелее. Так что и работать будете, и отвечать» [359, с. 35].

последовало, поэтому удачного примера, органично соединяющего национальную эпическую речитативность с европейской формой, нет.

Этот недостаток успешно компенсировался созданием опер на основе песенного жанра, ведь помимо эпоса, освоение оперной модели в Башкирии происходило также по песенным легендам, иллюстрацией чему в «русский» период служит опера А. Эйхенвальда «Ашкадар»⁶⁵. Она весьма показательна для своего времени. Фольклорный сюжет о личной семейной трагедии был переработан М. Бурангуловым в жанре социально-бытовой драмы недостаточно удачно в силу именно своего времени, требующего этот социальный мотив, что сказалось на общем художественном результате (подробно об этом – в главе «Либреттистика»). Если абстрагироваться от литературной основы либретто, перенасыщенной этнографическими подробностями, заслугой композитора является добросовестное воспроизведение в русской классической интерпретации высокой художественной самобытности национального фольклорного источника, хотя возвыситься до его оригинального воплощения он не смог. Он вводит в оперу народные песни – как в «чистом» виде (цитаты) и даже в виде не нотированных фольклорных вставок (сцена кураистов), так и в переинтонированном. Опера «Ашкадар», как и предшествующая опера композитора «Мэргэн», создана в русской ориенталистской традиции (что более всего проявляется в её гармоническом стиле), рамки которой он смог преодолеть.

Во всех операх «русского» периода налицо все признаки этнографического этапа, которые на тот момент можно считать главными чертами формирующегося жанра национальной оперы: тотальное цитирование фольклорных мелодий, обилие этнографических моментов, перегружающих действие и ведущих к статичности драматургии, использование простейших композиционных форм, неразвитость ансамблей и симфонических фрагментов. В музыкальном языке и в музыкальной драматургии опер определяющим является песенное начало, когда

⁶⁵ Опера в 4-х актах, 5 картинах на либретто М.А.Бурангулова по легенде к одноимённой народной песне, премьера – 23 марта 1944 г. Дирижёр – Х. В. Фазлуллин, режиссёр – Г. Х. Хабибуллин, асс. режиссёра – Ш. А. Месягутов, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Н. А. Болотов, балетмейстер – Н. Г. Зайцев, режиссёр-администратор – А. Пальшева.

музыка из-за мелкости вокальных форм и, как следствие, мозаичности музыкальной композиции не могла самостоятельно передать сквозное развитие основной драматургической линии.

У ранних башкирских опер, как впоследствии у такой песенной оперы, как «Кахым-туря» Исмагилова были и свои плюсы: это доступность неподготовленному национальному слушателю, в виду простоты своих музыкальных форм и демократичности языка. Интонационный конфликт, воплощающий противостояние антагонистических сил, за исключением оперы «Акбузат», был лишь намечен.

На пути к музыкально-интонационному конфликту важнейшей заслугой русских композиторов стала апробированная ими дифференциация музыкально-выразительных приёмов для воплощения образов действия и контрдействия, реализованная впоследствии в виде двух образно-эмоциональных сфер, воплощающих антагонистическое противостояние персонажей. Подобная дифференциация музыкальных средств впоследствии сохранялась во всех башкирских операх, независимо от их жанра и темы. Метод характеристики образов контрдействия с помощью целотонной гаммы, увеличенных и уменьшённых созвучий, всевозможных хроматизмов заимствован из практики русской классической оперы, начиная с Глинки, и в ранних башкирских операх это стало не просто доброй традицией, но и общим местом. Уже в одной из рецензий военных лет отмечалось, что основательному освоению лучших классических традиций в опере «Айхылу» способствует и «отказ от «ходячих» захватанных приёмов гармонического языка. Кстати, в национальной опере – это чаще всего причина фальши в музыкальных характеристиках героев» [403]. Эти приёмы характеризовали не только сказочно-фантастические образы (как в «Акбузате»), но и реальные персонажи («Хакмар», «Карлугас», «Ашкадар») и были усвоены композиторами следующего поколения. Если звучание элементов целотонной гаммы и увеличенного трезвучия в сцене предсмертных кошмаров тархана Кобека в опере «Шаура» звучит художественно убедительно, то применение этой же гаммы в сцене убийства коммуниста Тагира Уралова в опере

«Современники» Х. Ахметова или сцене ранения фронтовика-Рассказчика в опере С. Низаметдинова «Чёрные воды» выглядит театральным штампом. Зачастую замечательные традиции русских классических опер выглядели как общеизвестные стереотипные приёмы, и следование им носило подражательный, эпигонский характер. Заимствование данных приёмов становится традиционным в операх всех советских республик, в сюжетах которых имело место противопоставление различных миров, реальных и фантастических персонажей (в якутской опере-олонхо «Нюргун Боотур» М. Жиркова и Г. Литинского, татарской «Туляк» Н. Жиганова).

Судьбу «русских» опер в Башкирии решило пресловутое Постановление ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере В. Мурадели «Великая дружба», когда все они за неимением других подверглись беспощадной критике «за примитивизм и эклектический подход к фольклору»⁶⁶, попали в разряд «формалистических» и были сняты с репертуара. За исключением оперы «Айхылу» Пейко, впоследствии их так и не поставили. Русские композиторы, выполнив свою историческую миссию, отошли в прошлое. Меж тем, ближе всех к пониманию сути башкирской музыки приблизился Эйхенвальд, личность которого позволяла ему усваивать многие восточные культуры. На второе место в этом процессе мы бы поставили Спадавеккиа, которому постичь внутренние закономерности инонациональной культуры помогло творческое содружество с Заимовым. Много позже в письме композитору Х. Ахметову московский музыкант положительно отозвался о своей работе в Башкирии: «Хорошо, что в памяти остался наш славный «Акбузат» [29, с. 90]. На позициях формального ориентализма остались Пейко и особенно Чемберджи, акцентирующие условные, лежащие на поверхности внешние особенности башкирской музыки (пентатонику). Русские авторы создали внешне-национальный оперный стиль, сведённый исключительно к образцам

⁶⁶ Из выступления председателя СК БАССР Х. Ф. Ахметова на заседании СК БАССР, работников БГТОиБ и Башгосфилармонии 15 февраля 1948 года // НАРБ, ф. 10295, оп. 1, д. 10, л. 36–37. В отличие от других русских композиторов, уехавших из Уфы, Эйхенвальд не потерял интереса к башкирскому искусству, о чём свидетельствуют обнаруженные нами письма композитора (см. приложение В). Тем не менее, оперы его впоследствии так и не поставили.

башкирского музыкального фольклора. Как и в других республиках, стилевая целостность не являлась в этот период главным критерием оценки, главной целью творчества было сочетание противоположных музыкальных традиций.

В целом, несмотря на давление сверху и отношение к оперному жанру как транслятору коммунистических идей, «важное правительственное задание» (Е. С. Власова) по созданию башкирской национальной оперы в 30 – 40-е годы всё же было выполнено. При всех издержках они сыграли позитивную роль в истории башкирской музыки, подготовив следующий классический период в развитии жанра. Более глубоко и развёрнуто он будет рассмотрен в следующем разделе диссертационного исследования.

2.3. Классический период: формирование башкирской классической оперы в творчестве З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина (1950 – 1980-е годы)⁶⁷

Наступление зрелости и создание башкирской национальной классической оперы относится к середине 50-х годов. Рубеж здесь обозначен дипломной работой Загира Исмагилова – оперой «Салават Юлаев»⁶⁸, написанной композитором самостоятельно, без соавторства (хотя и под руководством консерваторских педагогов), что продемонстрировало техническую зрелость башкирской НКШ и овладение местными композиторами профессионализма академического типа⁶⁹. Его оперное творчество, ставшее кульминационным на

⁶⁷ В параграфе частично использованы материалы из монографий: Галина Г. С. Хусаин Ахметов. Жизнь. Творчество. Время. Уфа : Китап, 1994. 128 с.; Загир Исмагилов. Уфа : Китап, 1997. 212 с.; статьи: Галина Г. С. Историко-революционная тема в башкирской опере (на примере оперы «Буря» Р. Муртазина) // Вестник ВЭГУ. – 2010. – № 6. – С. 66–72.

⁶⁸ Опера в 4-х актах, 7 картинах на либретто Б. Бикбая по его одноимённой драме, премьера 15 апреля 1955 г. Муз. рук. – В. В. Целиковский, дирижёр – Г. Х. Муталов, режиссёры – А. Н. Бакалейников и А. К. Мубаряков, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстеры – Ф. А. Гаскаров, Х. Г. Сафиуллин, асс. режиссёра – М. Х. Хисматуллин. Впоследствии опера ставилась четырежды (1977, 1988, 1994, 2016).

⁶⁹ На рубеже 40-50-х годов практика совместной работы башкирских и русских композиторов бурно обсуждалась на всех уровнях. Мнение Н. И. Пейко по этому поводу приводилось ранее. Так же категорично был настроен Л. Б. Степанов. Л. Н. Лебединский, защитивший башкирских

этапе формирования национальной композиторской школы, в решающей степени было подготовлено «русскими» операми 40-х годов, предоставлявшими достаточный материал для их творческого осмысления. Художественные накопления башкирской музыки к 50-м годам оказались весьма значительными, и Исмагилов стал личностью, сумевшей обобщить и завершить предварительную стадию творческих поисков.

В историческом плане именно Исмагилов, как порождение своей эпохи, стал особым музыкально-социальным типом, ответившим на запросы своей республики и своей культуры. Башкирии нужна была своя опера, написанная своим автором, такой композитор был общественной необходимостью и он, благодаря культурной политике властей, явился. Именно этот фактор стал причиной того, что к середине 50-х годов среди башкирских композиторов Исмагилов выдвинулся на первые позиции и долгие десятилетия находился на самой вершине музыкантской иерархии.

Его особую приверженность к жанру оперы предопределили фольклорное мышление Исмагилова, его богатейший мелодический дар и что, не менее важно, знание сцены и законов музыкальной драматургии. Основы драматургии были усвоены им в повседневном творческом труде, благодаря сценическому опыту в Башкирском драматическом театре. Исмагилов прекрасно чувствовал сценическое и музыкальное действие, заранее предугадывая все возможные решения материала при его сценическом воплощении. Рассуждая о качествах, необходимых оперному композитору, он впоследствии любил повторять студентам: «Булат Имашев (режиссёр БГАТД и БГТОиБ – Г.Г.) научил меня ходить по сцене. Это, оказывается, очень не просто. Я не стал актёром, но я понял, что такое сцена. Я знаю, где должен стоять мой герой, какой должна быть

композиторов от нападков москвичей («Стадия, когда можно обходиться без прямой помощи русских композиторов, ещё не миновала»), в то же время сомневался в возможностях З. Исмагилова: «Студент Исмагилов вряд ли справится с такой серьёзной работой, как опера «Салават Юлаев». Если это произойдёт, я первым буду кричать «Браво!» // НАРБ, ф. 10295, оп. 1, д. 21, л. 40, – заявил он на совещании комиссии по руководству творчеством композиторов РСФСР в феврале 1952 года. Своё обещание Л. Н. Лебединский сдержал: в статье «Искусство талантливого народа», посвящённой результатам Декады, он высоко оценил данную оперу [213, с. 13].

музыка» [79, с. 8]. В умении адаптировать европейские музыкальные традиции под нужды своей национальной культуры, приспособлять собственные художественные традиции под общеклассические приёмы проявилось художественное чутьё Исмагилова, его талант композитора–драматурга. В отношении него употребимо понятие М. Д. Сабининой «режиссирующие посылки» или «режиссирующие способности» [262, с.с. 302, 310]. Выбор же Б. Бикбаем молодого Исмагилова для написания совместной оперы о Салавате, как и факт неоднократного откладывания Декады башкирской литературы и искусства в Москве, нужно считать как элементом везения, так и закономерным следствием, навсегда приведшим композитора в оперный театр⁷⁰.

Движение к опере, когда вчерашний кураист и актёр драматического театра с сюитно-фольклорным типом мышления овладевал симфонизацией, которую А. Л. Маклыгин называет «одним из доминантных принципов европейского художественно-логического мышления» [221, с. 184], завершилось созданием оперы, сразу признанной классическим образцом жанра. Востребованность модели исторической оперы в башкирском искусстве объяснялось актуальностью исторических тем в жизни Башкортостана, их злободневностью для выработки метода социалистического реализма, согласно которому следовало развиваться искусству республики. Тема колонизации, провозглашённая властями, как концептуальная, напрямую увязывалась с государственным и культурным строительством и противопоставлялась теме построения социалистического общества. Если сюжет первой оперы о Салавате был избран партийными властями⁷¹, то впоследствии сюжеты для опер избираются самим композитором из национальной истории с сознательной ориентацией на реальные исторические личности (поэт Мифтахетдин Акмулла, полковой командир Кахым-туря). Доминирующая историческая тематика, внимание к переломным моментам в

⁷⁰ Историю создания этой оперы композитор описывает в своих воспоминаниях о драматурге [340, с. 80–81].

⁷¹ Опера «Салават Юлаев» действительно ожидалась всей республикой: она была включена в репертуар БГТОиБ на 1955 год до окончания автором консерватории – в апреле 1954 года (!), обойдя таких возможных претендентов, как опера Р. Глиэра «Шахсенем» и Н. Жиганова «Алтынчач» // НАРБ, ф. Р-4132, оп. 1, д. 5, л. 184.

истории народа, о чём многократно писали башкирские музыковеды, была predetermined первым, успешно реализованным социальным заказом на оперу о национальном герое республики.

В 60 – 70-е годы – центральный период, характеризующийся наступившей зрелостью, создаются все значительные произведения автора, среди которых возвышаются трагедийная опера «Шаура»⁷² и лирическая «Волны Агидели»⁷³, раздвинувшие жанровый диапазон башкирской оперы и продемонстрировавшие новые средства оперной драматургии. В центре каждой из них – судьба башкирской девушки на различных этапах истории: Шаура – жертва патриархальных законов, адата; смерть героини второй оперы Гульзифы стала поводом к постановке актуальных для советского общества нравственно-этических проблем. Психологический аспект в операх Исмагилова проявлялся и раньше, через внешнюю изобразительность в ариях Амины (промозглость зимней стужи), в арии Юлая Азналина (накатывающееся негодование) из оперы «Салават Юлаев». Несмотря на общую идею женской судьбы, проблематика «Волн Агидели» гораздо шире, а воплощаемые чувства героев более многогранны – всё это вписано в морально-духовный план модели лирической оперы, когда основой внутренней драмы становится лирическое переживание. «Шаура» же, как и опера Ахметова «Нэркэс» – опера-драма, развивающая тему противостояния человека и догматической морали старинного феодального общества.

В последующие, 80–90-е годы (поздний период) творческая активность композитора не спадает, при этом наблюдается дальнейшее развитие образности, музыкальных форм и выразительных приёмов, до того неоднократно использованных автором. Стремлением к обновлению музыкального языка объясняется его обращение к мунажатно-байтной декламационности в опере

⁷² Опера в 3-х актах, 7 картинах на либретто Б. Бикбая по легенде к башкирской народной песне. Премьера состоялась 21 декабря 1963 г. Дирижёр – И. М. Альтерман, режиссёр – М. Х. Хисматуллин, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстер – И. Х. Хабиров.

⁷³ Опера в 3-х актах, 5 картинах на либретто Мустая Карима. Премьера – 24 февраля 1972 г. (в первой редакции под названием «Гульзифа» – 29 октября 1967 г.). Дирижёр – Г. Х. Муталов, режиссёр – Р. А. Валиуллин, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстер – Ф. М. Саттаров.

«Акмулла»⁷⁴, сочетающейся с певучим ариозным стилем, также выросшим на почве байтной стилистики. В опере этот жанр книжного пения с разнообразием мелодических типов и ритмических формул выступает как разновидность оперных речитативов, заметно расширяя их виды. Следовательно, опера «Акмулла» – традиционная по многим параметрам, в то же время обладает некоторыми новыми чертами, отсутствовавшими в прежних операх композитора. Это единственная в башкирском оперном искусстве опера-монография, в эпико-драматическом плане воссоздающая образ крупнейшего башкирского поэта-просветителя, учителя трёх народов (башкир, казахов, татар). Он как бы возвышается над всеми остальными, утверждая идею свободы личности, её право на свободу слова и собственное мнение. Несмотря на то, что в опере достаточно большое количество действующих лиц, в центре её находится незаурядная личность Акмуллы, перипетия его прекрасной и трудной жизни. Для Исмагилова, всегда более склонного к широкому показу народной жизни, огромных людских масс, образ Акмуллы, на котором сконцентрировано основное повествование, явился частным проявлением общей тенденции в искусстве восточных республик отображать жизнь творцов народного музыкально-поэтического творчества.

Опера «Акмулла» сознательно обрамлена операми традиционно героико-эпического плана – «Послы Урала»⁷⁵ о присоединении башкирских родов к Русскому государству (1982) и «Кахым-туря»⁷⁶ о видном полковом командире времён Отечественной войны 1812 года Кахыме Мырдашеве (2002), где

⁷⁴ Опера З.Г.Исмагилова в 2-х актах на либретто И. И. Дильмухаметова (в редакции Р. А. Валиуллина) по его одноимённой драме, премьера – 5 октября 1996 г. Муз. рук. и дирижёр – М. А. Ахмет-Зарипов, режиссёр – Р. А. Валиуллин, художник – Р. М. Арсланов, хормейстер – Э. Х. Гайфуллина, художник по свету – К. Д. Чарыев, постановщик танцев – А. Х. Зубайдуллин.

⁷⁵ Опера в 3-х актах, 5 картинах на либретто И. И. Дильмухаметова по его драме «Живая земля». Премьера состоялась 30 марта 1982 г. Муз. рук. и дирижёр – Г. Г. Александров, режиссёр – Р. И. Тихомиров, художник – В. И. Плекунов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстер – Ф. М. Саттаров, режиссёр-сопостановщик – Р. А. Валиуллин, асс. режиссёра – М. А. Бонч-Осмоловская.

⁷⁶ Опера З. Г. Исмагилова в 2-х актах на либретто И. И. Дильмухаметова по его одноимённой драме, премьера – 4 октября 2000 (концертное исполнение), в виде спектакля – 3, 4 октября 2002 г. Муз. рук. и дирижёр А. А. Людмилин, режиссёр – И. А. Габитов (Санкт-Петербург), художник – Р. М. Арсланов, художник по свету – В. В. Лукасевич (Санкт-Петербург), хормейстер – Э. Х. Гайфуллина, балетмейстер – Ш. А. Терегулов.

последняя вновь возвращает к «пра-корням», тому, с чего когда-то начиналась башкирская опера. Все они, написанные на либретто И. И. Дильмухаметова, впервые в творчестве корифея национального искусства демонстрируют прозаическую интерпретацию стихотворного слова, поскольку все либретто написаны белым стихом, без рифм, чем и объясняется их не номерная, сквозная музыкальная драматургия, как и их речитативно-декламационный в целом стиль.

Изменение концепции жанра в 90-е годы связано с сильнейшим влиянием неофольклорных, неоэтнографических стилевых тенденций в башкирской музыке, с возрождением музыкально-этнографических мелодрам М. Бурангулова, с начала 90-х годов ставших олицетворением национальной идеи. Внешним поводом к этому стало празднование его 100-летнего юбилея (1988), а это в свою очередь, было предопределено изменившейся общественно-политической ситуацией в республике, в октябре 1990 года торжественно провозгласившей Декларацию о её государственном суверенитете. Вновь, как и в 30-40-е годы, актуализируются театрализованный фольклор, его архаические жанры в аутентичном исполнении. В опере неоэтнографизм проявился в использовании деревянного курая, как и в 40-е годы применяемого отдельно от оркестрового звучания, возвращении принципов песенной оперы и сюитности, широком нанизывании фольклорного тематизма в не интерпретированном, «чистом» виде, что особенно наглядно проявилось в последней опере композитора «Кахым-туря».

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. Всё, что было накоплено предшественниками в области оперных средств, применено им широко и многообразно. Речь, прежде всего, о музыкально-интонационных моделях, сложившихся до него в башкирской музыке. Все элементы индивидуального музыкального языка, неоднократно апробированные до того в ранних башкирских операх, сложились в его творчестве в единую художественную систему и способствовали качественному обновлению модели жанра, созданию национального классического оперного

стиля, как «единства музыкально-интонационной содержательной формы» [227, с. 116]. Факт его существования в башкирской опере впервые был констатирован во время башкирской Декады в Москве, в рецензии М. Коваля – автора оперы «Емельян Пугачёв». В ней московский композитор, сам имевший опыт в воплощении образа Салавата Юлаева, помимо удачного выбора темы, творческого претворения народных мелодий, многогранности образа Салавата, отметил также «выразительность и чистоту национального стиля в его партии» [345]. Об этом же написали Б. А. Покровский, В. Г. Фере и Н. А. Шумская в откликах на оперу [404; 412].

О новаторских открытиях Исмагилова в области классического озон-кюя, ариозного стиля, национального речитатива, вокальных форм, сольных фрагментов, воплощающих принцип аутентизма, курайного тематизма и пентатонного многоголосия в опере будет говориться в каждом разделе данного исследования. Так, в «русских» операх 30 – 40-х годов поиск национального музыкально-интонационного образа привёл к формированию двух контрастных эмоционально-образных сфер в национальном преломлении – моторно-скерцозной и лирической, воплощающей два основных противоположных настроения: веселье и грусть. Первую эмоционально-образную сферу воплощает гомофонно-гармонический склад с «полечным» аккомпанементом и активной хроматизацией в средних голосах. В 40-е годы он продемонстрирован в народно-жанровой сцене «Смотрины» из оперы «Ашкадар», в сцене свадьбы в опере «Карлугас»; танцах и хорах из III акта оперы «Акбузат» («Подводное царство»).

Вторую образно-эмоциональную сферу воплощают различные типы гармонических фигураций, широко представленные в лирических сценах названных опер. Господствует среди них «колышущаяся» ритмико-гармоническая фигурация, всегда создающая музыкально-зыблемый психологический фон и свидетельствуя о тонких душевных переживаниях персонажей. В конфликтном противопоставлении и переплетении этих базовых для национальной оперы образов проявилась её эстетика, возможность строить музыкальную драматургию с антагонистическим противопоставлением образов.

В творчестве Исмагилова эти две образно-эмоциональные сферы получают наиболее последовательное воплощение, становясь ведущими в различных жанрах. В операх скерцозность танцевального характера имеет место в целом ряде фрагментов народно-жанрового плана: Куплетах Кюнбики («Салават Юлаев»), песнях Садыка и Якупа («Шаура»); хоре молодёжи и в партии энергичного Абдельхака («Волны Агидели»); весёлых куплетах Шафика и Тухвата («Послы Урала») и т.д. Вторая – лирическая эмоциональная сфера воплощена в ариях Шауры, Харыласэс, Аксэски, Акмурзы, Вадима, в ариозо Залифы и Буранбая, в монологе Кахыма «Первыми проникнуть в тыл врага» и др. С помощью гармонической фигурации композитор воплощает и речную стихию в опере «Волны Агидели» – эта европейская традиция до того нашла последовательное применение в башкирских операх «Хакмар», «Ашкадар» и «Акбузат».

Сфера героической интонационности в опере «Салават Юлаев» была подготовлена целым рядом произведений, относящихся к I-му периоду в освоении музыкальной Салаватианы: симфонической картиной Ключарёва «Салават», «Героической» увертюрой Спадавеккиа, антрактом к 3-й картине драмы Бикбая «Салават» под названием «Бой на берегу Ая» с музыкой Валеева, башкирским танцем и партией Салавата из оперы Ковалёва «Емельян Пугачёв». Увертюра и два финальных хора «Салават» из оперы «Карлугас» Чемберджи стали непосредственным подступом к опере Исмагилова. Художественная разработка фольклорного материала о Салавате предпринималась и коллегами Исмагилова параллельно его работе над оперой (балет «Горный орёл» Ахметова и Сабитова, «Героическая поэма» Сабитова, многочисленные обработки народных песен «Салават» для самых различных составов). Процесс этот в башкирской музыке продолжается по сей день, но именно Исмагилову, доработавшему и усовершенствовавшему его, принадлежит достижение первой классической вершины. Героический стиль, сложившийся в его опере на основе фольклора, образует мощную альтернативу оперной героике, создаваемой в композиторском творчестве унифицированным стилем советского массового пения.

В области гармонического языка Исмагилов нашёл адекватное национальному сознанию гармонический музыкальный язык, созданный им на основе ангемитонной пентатоники. Многолетние размышления композитора о национальной гармонии привели его к обобщению опыта предшественников, постепенно формировавших национальные слуховые представления. Целый ряд гармонических приёмов, ставший особенностью его авторского письма, также многократно апробирован в башкирских операх 40 – 50-х годов (подробно об этом – в соответствующем параграфе IV главы).

В создании вокальных оперных форм Исмагилов также учёл опыт композиторов-предшественников. Так, мужские монологи-размышления – арии Салавата, Аксэсна, Акмуллы – в операх Исмагилова были подготовлены большой арией Хаубан-батыра из оперы «Акбузат». Ария Айхылу в опере Пейко, приближающаяся к монологичности, отчётливо предвосхищает арии Амины и Юлая из оперы «Салават Юлаев». Ария Гульгайши из драмы «Башкирская свадьба» Бурангулова с музыкой Рахимова предвосхитила мелодический тип, созданный в арии Амины в этой же опере, а голос эпического Урал-батыра в опере «Акбузат» – голос сосланного в Сибирь Аргынбая в опере «Шаура»; характеристика религиозного священнослужителя Сахи-хальфы в «Шауре» предвосхищён Куплетами муллы из оперы «Карлугас». Традиции благословлений и наставлений, которыми так богаты оперы Исмагилова, также сложились в операх, написанных русскими композиторами: это ариозо Хумай-кош и Тараула в опере «Акбузат», матери Асмы («За Родину» Ф. Козицкого и Х. Ибрагилова), дуэт напутствующих невесту тетюшек Фатимы и Гульемеш в опере «Карлугас».

Традиции предшественников проявились и в решении хоровых сцен. Хором во славу Агидели открывается как опера Эйхенвальда «Мэргэн», так и опера Исмагилова «Волны Агидели». В обеих операх есть жанровые хоры рыбаков. Кроме того, в опере «Волны Агидели» вторгающиеся контрастом хоры, усугубляющие этим самым основную лирическую драму, развивают традицию такмака-клеветы Фахри из оперы Н. Пейко «Айхылу».

Следовательно, как будет аргументировано в последующих главах, Исмагилов добился органичного сочетания европейского и национального музыкального языка во всех компонентах оперной модели, найденное им пентатонное многоголосие приспособил к интонационным нормам национального слышания. Он, бесспорно, является и создателем национального оперного стиля, и основоположником башкирской классической национальной оперы⁷⁷. Индивидуальный стиль композитора, обобщивший поиски русских и башкирских авторов в 30 – 40-е годы, стал и стилем всей башкирской НКШ. В то же время Исмагилов не оставил в опере учеников – последователей, ни в классе композиции, ни в свободном творческом общении. Завоёванная им вершина остаётся непревзойдённой.

Его коллеги Хусаин Ахметов и Рауф Муртазин, бывшие старше Исмагилова на несколько лет, в музыкальный театр пришли сравнительно позже. В контексте всей башкирской профессиональной музыки их роли в области оперы гораздо более скромны. Создав по две оперы (соответственно «Современники»⁷⁸ и «Нэркэс»⁷⁹; «Азат»⁸⁰ и «Буря»)⁸¹, они внесли большой вклад в утверждение жанра национальной башкирской оперы. Если при этом Муртазин разрабатывал в своих

⁷⁷ Сохранилось много свидетельств триумфа композитора в этой опере. Народный артист БАССР Рамазан Янбеков так вспоминал своё посещение оперы «Салават Юлаев»: «Придёшь на оперу – стоять было негде. Магафур агай арию Салавата пел естественно, как народную песню с моном и это проникало в душу. От аплодисментов театр, казалось, сотрясало...» [348, с. 154].

⁷⁸ Опера в 3-х актах, 6 картинах на либретто Б. Бикбая, премьера 11 декабря 1970 г. Дирижёр – Н. Г. Сабитов, режиссёр – М. Х. Хисматуллин, художник – В. И. Плекунов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстер – Л. Е. Бородулин.

⁷⁹ Опера в 2-х актах, 5 картинах на собственное либретто. Премьера состоялась 19 ноября 1994 г. Музыкальный руководитель и дирижёр – В. И. Платонов, режиссёр – Р. А. Валиуллин, художник – Р. М. Арсланов, хормейстеры – А. Волков, А. Р. Белоконова, балетмейстер – А. Х. Зубайдуллин.

⁸⁰ Опера в 4 актах, 5 картинах на либретто Б. Бикбая, премьера – 15 апреля 1949 г. Дирижёр – Г. А. Столяров, режиссёр – А. С. Григорин, художник – М. Арсланов, балетмейстер – Н. Зайцев.

⁸¹ Опера в 3-х актах, 7 картинах на либретто Р. Ямбулатовой по мотивам романа Х. Давлетшиной «Иргиз», премьера состоялась 26 апреля 1969 г. Дирижёр – В. Д. Руттер, режиссёр – Ш. М. Муртазина, художник – М. Н. Арсланов, хормейстер – Л. Х. Исхакова, балетмейстер – Л. Е. Бородулин. Диплом первой степени на конкурсе произведений искусств, посвящённом 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Это не случайно, ибо обе оперы Муртазина входят в фонд башкирской музыкальной Ленинианы. Ныне художественная Лениниана, как и понятия о дружбе народов, Москве-столице в виде Красной площади и Октябре (праздновании «дня рождения» советской страны) во многих работах называются мифологемами советской утопии.

операх исключительно тему революции, то Ахметов показал себя более разносторонним автором: его опера «Современники» посвящена теме социалистического строительства, в то время как «Нэркэс» – это любовная драма, показанная на фоне исторического прошлого народа. Главным их завоеванием в области оперы является музыкальное воплощение образов современников и соотечественников во всём богатстве их психологического облика: в операх «Современники» Ахметова и «Буря» Муртазина при всей непопулярности их тематики сегодня, в образах главных героев необходимо отметить органичную связь личного и общественного, лирического и героического, эмоционального и философски-интеллектуального. Их вокальные партии талантливо индивидуализированы и рисуют отдельно взятую личность в полном соответствии с эстетическими требованиями социалистической эпохи: это преданный Отчизне, морально устойчивый, трудолюбивый, богато одарённый человек. Несмотря на то, что коллективные чувства народа в этих операх зачастую воплощаются прямолинейно, плакатно, главным их достижением является качество вокальности, связанное с музыкальной характеристикой отдельного героя, выработанное башкирскими композиторами на основе удачного синтеза интонаций национальных и советских массовых, лирических и маршевых песен.

В своей второй опере «Нэркэс» Хусаин Ахметов демонстрирует две противоположные тенденции. В хоровых фрагментах он возвращается на позиции этнографизма. Об этом свидетельствуют и использование многократно озвученных в 40-е годы народных мелодий («Ялсыгул», «Карт Баик», «Семь девушек»), и пассивное следование привычным нормам оперности, и неспособность автора оригинально интерпретировать избранный им сюжетный и музыкальный материал. В сольных номерах, напротив, заметно сознательное усложнение мелодического языка. В книге «Маэстро родного Урала» музыковед, дочь композитора Гульнара Ахметова пишет об аналогичном явлении – усложнённом типе фортепианного сопровождения в вокальных сочинениях её отца: «В поздних романсах он испытал влияние сына-композитора Мурада Ахметова, отличавшегося современным музыкальным мышлением» [29, с. 40].

Нам приходилось беседовать с Мурадом Хусаиновичем, считавшем подобный стиль в «Нэркэс» «надуманным и противоречащим внутренней органике Хусаина», с чем мы согласны. Но даже в таком виде, в условиях начавшейся культурной глобализации, опера «Нэркэс» в 1994 году была восторженно встречена зрительской аудиторией, как напоминание о былой славе башкирской оперы. В то же время именно Мурад Ахметов (большой поклонник музыки Р. Вагнера), оркестровавший и подготовивший сценическую версию «Нэркэс», способствовал усилению её симфонической стороны. В результате музыкальный стиль данной партитуры резко разграничивается на традиционный, в стиле и технике композиторского письма Х. Ахметова (I акт) и ультрасовременный, с использованием приёмов оркестровки и подачи звука в манере самого М. Ахметова (II акт). Не случайно рецензия музыковеда Л. Р. Латыповой на эту оперу названа «**Отцы и дети оперы «Нэркэс»** [401] (выделено мной – Г. Г.).

Все три классика башкирской оперы, будучи выходцами из башкирской глубинки и прекрасно владеющие национальной интонацией, прошли путь профессионального развития через вокальную и инструментальную, хоровую и симфоническую музыку. Особенно нужно выделить их кропотливую работу в области вокальной музыки, связанную с поиском индивидуальных средств для воплощения современного лирического героя, что, в свою очередь, было связано с обращением композиторов к современной национальной поэзии. Произведениями-вершинами, в которых была достигнута отточенность авторской интонации и которые предшествовали написанию опер, в творчестве Х. Ахметова стали 4 вокальные поэмы на стихи башкирских поэтов; в творчестве Р. Муртазина – романсы 60-х годов («Пусть не льются слёзы матерей» на стихи Г. Амири, «Дорогая страна – родная земля» на стихи Г. Рамазанова). Для Ахметова оперный жанр стал ступенью к последующим вокальным циклам, на которых композитор сконцентрировался в 70 – 80-е годы; для Муртазина – ступенью к последующим симфониям (№ 4 – 7) и инструментальным концертам. В отличие от Исмагилова, эти композиторы закончили лишь башкирскую студию при Московской консерватории, и это сказалось в том, что называют недостатком академического

профессионализма. В их сочинениях преобладают песенно-танцевальные принципы развития, сюитность как тип мышления и малая доля речитативов (в операх Муртазина), отсутствие симфонизированных оркестровых эпизодов (в операх Ахметова). В то же время, обладатели замечательного вокального мышления и Муртазин, и Ахметов прекрасно владели вокальным письмом и значительно обогатили стиль национальной оперной музыки.

Преимственность музыкальных традиций в плане интонационного предвосхищения в их операх улавливается намного сложнее, так как современная сюжетика этих опер требовала совсем иных, чем фольклорный стиль, способов воплощения. Источником новой стилистики в операх 60-х годов, несмотря на довольно формальное сочетание маршевого и лирического начал, всё же могли стать маршевые хоры в операх «Хакмар» и «Айхылу», такие же хоры в IV акте оперы «Акбузат». Это и опера «Азат», ставшая подступом к созданию второй оперы Муртазина «Буря», в которой общность многих моментов: схожий сюжет, расстановка персонажей и сценических ситуаций (сцена разгула белогвардейцев, поимка главных героев – красноармейцев, наличие «Песни о Ленине») обеспечила поиски схожего музыкального языка, воплощающего революционную эпоху. Сюжетная схожесть позволила композитору усовершенствовать найденные ранее музыкальные образы, отточить применённые средства выразительности на более высоком качественном уровне. И создатель башкирского классического романса Х. Ахметов, и основоположник башкирской симфонической музыки Р. Муртазин обрели, таким образом, своё индивидуальное «оперное» лицо.

Итак, все три композитора – З. Исмагилов, Х. Ахметов и Р. Муртазин, будучи непосредственными носителями фольклорных традиций, определили как индивидуальный стиль своего творчества, так и классическое направление башкирской академической музыки. Их творчество легло в основу формирования её национальной стилевой системы, способствовавшей развитию на этой основе традиционных жанров русской классической оперы. Таким образом, в 50 – 60-е годы прошлого столетия классическая национальная опера в Башкортостане была утверждена.

2.4. Современный период: обновление оперного жанра в творчестве С. Низаметдинова (1990 – 2010-е годы)⁸²

Представитель следующего композиторского поколения Салават Низаметдинов пришёл в оперный жанр с осознанной целью сказать «своё» слово в театре. Состояние башкирской оперы в конце прошлого столетия вызывало в нём неудовлетворенность и беспокойство, многие идеи и традиционность музыкальных решений в сочинениях аксакалов башкирской музыки он находил устаревшими, отжившими. Необходимо отметить и то, что в 80 – 90-е годы опера в композиторском творчестве Башкортостана отесняется на второй план инструментальными жанрами, одна из причин чего видится в упразднении советской культурной политики, традиционно рассматривавшей оперу как средство массового идеологического воздействия. В новых социокультурных условиях Низаметдинов выступает как единственная личность, способная отстаивать интересы жанра. Стремясь найти новые интересные темы и нестандартные сценические решения, соответствующие статусу национальной оперы, он в содружестве с режиссёром Рустэмом Галеевым стремится обновить сложившуюся оперную модель, национальные оперные традиции.

Уже первая опера композитора – «Чёрные воды» по известной поэме Мустая Карима стала новаторским сочинением, раздвинувшим границы представлений о национальной опере⁸³. Она отмечена рядом важных признаков, таких, как обращение к малой литературной форме – поэме с типичным для этого жанра изложением с частой сменой, переключением временных планов. Не

⁸² В данном параграфе помимо, указанной выше, монографии использованы материалы статей: Галина Г. С. Мистическая драма «Наки» // Материалы республиканской НПК «Актуальные вопросы преподавания школьных предметов культурологического цикла» (19 марта 2010 г.) / Уфа : БИРО, 2010. С. 154–159; Оперное творчество Салавата Низаметдинова в контексте национальной культуры // Проблемы востоковедения. 2017. № 3. С. 52–56.

⁸³ Опера в 3-х картинах с прологом и эпилогом на собственное либретто по одноимённой поэме М. Карима, концертное исполнение – ноябрь 1986 г. на V музыкальном фестивале республик Урала и Поволжья в Саранске (исполнители – Л. Ахметзянова, А. Иманбаев); премьера – 30 марта 1989 г. Дирижёр – Ю. П. Анисичкин, режиссёр – Р. А. Валиуллин, хормейстер – Э. Х. Гайфуллина, художник – Т. Г. Еникеев, балетмейстер – Ю. Набиев.

вполне традиционной, редкой для башкирской оперы, явилась также военная тематика, решённая в морально-нравственном аспекте. Вниманием к нравственным категориям минувшей войны произведение Низаметдинова вписывается в общую тенденцию развития отечественной оперы 70-х – 80-х годов, когда драматическая активность уступает место лирико-философскому постижению событий. Впервые в башкирской опере применяется драматургический приём, действующий на протяжении всего спектакля – преломление объективных событий через призму восприятия героя – приём редкий для оперы в целом и единственный в башкирском репертуаре.

Следовательно, новым оказалось и жанровое решение произведения, задуманное как «камерная опера». С этого момента в Башкортостане на первый план выдвигается опера малых форм, что, с одной стороны, следует расценивать как отголосок тенденции в отечественной опере 60-х годов; с другой, – как влияние камерности в широком смысле этого понятия на все крупные формы и жанры башкирской академической музыки.

Стремясь найти новые нюансы национального речевого интонирования, «автор смог естественно воплотить национальные образы-характеры, типические чувства башкирских героев на уровне склада речи, темперамента, той особой аффектности, которая всегда была присуща башкирскому драматическому театру» [270, с. 44]. Композитор смог, идя по пути расширения национально-стилевых ориентиров, органично обогатить национальную оперную музыку средствами европейской музыки XX века, достичь адекватности художественного замысла и его воплощения. Для башкирской профессиональной музыки это был качественный скачок, приведший к высокому художественному результату. Однако поиски современной национальной вокальной интонации, перспективные для дальнейшего развития башкирской оперы, впоследствии были прекращены: обращение к русскоязычным либретто потребовало от автора совсем иных выразительных средств музыкального языка.

Дальнейшее сотрудничество с режиссёром и либреттистом Р. М. Галеевым способствовало раздвижению традиционных сюжетных и жанровых рамок

создаваемых произведений, расширению постановочных средств, таких, как новое построение мизансцены, хореография, пластика, слово, иначе говоря, использованию неиспользованных до того ресурсов музыкального и драматического театров. В результате оперы Низаметдинова перестают быть только актом творчества композитора и свидетельствуют о том, что в Башкортостане зародился «режиссёрский театр»: когда само мышление современного оперного композитора становится режиссёрским по своей природе, а зримые пластические решения заранее предусмотрены, «запрограммированы» в оперной партитуре. Это обстоятельство полностью зависело от другого: все оперы Низаметдинова созданы по заказу БГТОиБ с заранее известным постановочным коллективом в процессе творческих обсуждений, что обеспечило им художественный успех. Хотя композитор работал с разными режиссёрами – Р. А. Валиуллиным, М. Г. Кульбаевым, Э. Н. Ахметзариповой – именно режиссёрское видение Р. М. Галеева, поставившего четыре оперы композитора и мюзикл «Половинки», определило решение многих сцен и образов, их театральную подачу. «Мой жанр – принципиальная эклектика», – говорит Р. М. Галеев, и это приходит в полное соответствие с эстетическими воззрениями композитора, утверждавшего накануне премьеры оперы «В ночь лунного затмения»: «Стиль этой оперы – мой стиль всецело. Я так пишу» [339].

Отход авторов от национальной литературной основы и их обращение к русскоязычным либретто, в результате чего башкирская опера, теряя национальную специфику, приобретает такую важную черту, как билингвильность в литературном плане и стилевой плюрализм – в музыкальном – черту, характерную для многих МНКШ, можно считать трансформацией жанра башкирской оперы. Отход от национальной литературной традиции и возникновение русскоязычных либретто стало неизбежным явлением на этапе постижения национальными композиторами специфики современного музыкального языка, «вторичного» освоения художественного опыта предыдущих десятилетий» [88, с. 7]. Другой глобальной причиной стало отсутствие либреттистов, пишущих на башкирском языке. В результате, начиная с

70-х годов XX века, языковая трансформация осуществляется во всех вербальных жанрах башкирской музыки, знаменуя собой эпоху стилевого перелома⁸⁴.

В жанре национальной оперы представителем новой поликультурной ситуации являлся Низаметдинов, шесть опер которого из семи написаны и поставлены на русском языке («В ночь лунного затмения», «Memento», «Звезда любви», «Наки», «Геометрия жизни», «Как я люблю тебя!?»). Все они демонстрируют новое отношение автора, как к средствам музыкальной выразительности, так и к музыкальной форме. Революционное значение для утверждения творческих принципов Низаметдинова – Галеева сыграли первые две оперы. По словам композитора, в опере «В ночь лунного затмения» «перед ним стояла задача, выйти за рамки узконациональной музыки на уровень доступности русскому слушателю и шире – всему миру» [270, с. 45]; в дальнейшем эта позиция была утверждена. Ещё более последовательно жанровый и стилевой плюрализм – явление, отражающее общую ситуацию как в башкирской, так и в современной музыке в целом, декларируется в следующей опере Низаметдинова «Memento», посвящённой миллениуму. На стыке тысячелетий авторы обращаются к вневременным сюжетам, темы которых всегда актуальны (Художник и власть, Художник и толпа), и на примере творцов из прошлого обзревают путь, пройденный человечеством, акцентируя в них морально-нравственный, этический аспект⁸⁵. Здесь они следуют современной оперной традиции воплощать сюжеты из различных эпох с противопоставлением сильной, незаурядной личности определённой социальной формации или идеологии («Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита, «Кристофор Колумб» Д. Мийо, «Мария Стюарт» С. Слонимского, «Пётр Первый» А. Петрова

⁸⁴ Такая обстановка отражает всю остроту и актуальность языкового вопроса в Башкортостане во взаимосвязи языка и культуры. Башкирская музыка на современном этапе развивается как культура единой двуязычной нации, в которой новую целостность образовали две исторически сложившиеся и типологически разные культурно-языковые сферы: башкирская и русская.

⁸⁵ Опера в 2-х актах, 6 картинах с прологом и эпилогом на либретто Р. М. Галеева и Р. З. Хантимирова. Премьера состоялась 29 октября 2000 г. Музыкальный руководитель и дирижёр – В. И. Платонов, режиссёр – Р. М. Галеев, художник – К. Д. Чарыев, хормейстер – Э. Х. Гайфуллина, балетмейстер – И. А. Севастьянов, художники по костюмам – Э. Тимиргалеева, С. Ягафарова.

и др.). Таким образом, новые требования, предъявляемые авторами национальной опере, в первую очередь отразились на её тематике. В судьбах людей далёких эпох они воплощают актуальные проблемы современности, которые волнуют истинного художника и выражают вечные гуманистические идеи добра и зла.

В связи с этими постановками, можно говорить об утерянном интонационном строе национальной речи, утвердившемся в операх классиков башкирской музыки З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина, что вызвало оживлённые дискуссии, как среди музыкантов, так и среди широкой публики. Назовём это направление, используя понятие М. Г. Арановского, «альтернативой канону» [15, с. 81]. И если последнюю треть XX века в башкирской музыкальной культуре Е. Р. Скурко характеризует как «возникновение альтернативных явлений на всех уровнях системы композиторского творчества и – шире – текста национальной культуры как таковой» [273, с. 52], то в оперном жанре этот процесс также проявляется на уровне всех его компонентов и параметров.

В результате в 80 – 90-е годы складывается разительный контраст между последними операми Исмагилова на либретто Дильмухаметова, воспроизводящими основы народной драматургии, и трансформированными русскоязычными операми Низаметдинова, создаваемыми в русле современных тенденций отечественной и зарубежной музыки. Эту ситуацию, очерчивающую диаметрально противоположные тенденции, развивавшиеся в течение 90-х годов параллельно, можно определить, пользуясь её выражением, как «стабилизацию и дестабилизацию» жанра. Первая из них, предполагающая следование традиции, получает продолжение в операх Исмагилова и Ахметова, остающихся верным принципам фольклоризма, вторая возникает в творчестве Низаметдинова, настойчиво ищущего пути обновления и альтернативы оперной жанровой модели.

Несмотря на решительную ломку оперных традиций, сложившихся в башкирском искусстве и радикальность новаций, в творчестве Низаметдинова сохраняются нити преемственности с предшественниками. Латентно в нём всегда присутствовало желание «создать настоящую башкирскую оперу, не касаясь политики». Известно, что Низаметдинов искал башкирских литераторов,

способных писать оперные либретто на родном языке и, не найдя их, обратился к авторам, пишущим на русском языке – режиссёрам Рустэму Галеву и Мусалиму Кульбаеву, журналисту Ренарду Хантимирову, музыковеду Зинфире Абдулмановой, драматургу Артуру Сакаеву. Опера «Наки», начатая на башкирском языке (либреттист – Саруар Сурина), в процессе работы была заказана А. Сакаеву на русском языке (о либретто – в следующей главе)⁸⁶. В результате рождается новый ассимилированный музыкальный стиль, претворяющий интонационность русскоязычного башкира – это то новое, что было привнесено Низаметдиновым в традиции национальной оперы. Замысел о переселении душ и рождении нового пророка Наки, который должен подарить людям надежду на нравственное очищение, был выработан самим композитором, продемонстрировав его верность главной идее своего творчества – теме нравственности и духовной красоты человека. Однако, создание мистической драмы, как хотели того авторы, не увенчалось успехом по причине умозрительного сюжета и постановочных просчётов. Несмотря на это, вдохновенные лирические страницы партитуры стали лучшими в башкирской оперной литературе.

После неудачи с «Наки», на которую возлагались большие надежды, композитор, полный творческих планов, вновь переключается в область камерных оперных форм с инонациональной тематикой, считая это направление наиболее перспективным в современном театре. Так появились опера «Геометрия жизни» и трагикомедия «Как я люблю тебя!?»⁸⁷, объединённые общей темой любви.

⁸⁶ Опера в 2-х актах, 6 картинах на либретто Р. М. Галеева по одноимённой драме А. А. Сакаева. Премьера состоялась 25 декабря 2009 г. Музыкальный руководитель постановки, дирижёр – М. А. Ахмет-Зарипов, режиссёр – Р. М. Галеев, художник – К. Д. Чарыев, хормейстер – Э. Х. Гайфулина, балетмейстеры – М. Г. Галимханов и О. Радькин, художник по костюмам – М. С. Калмагамбетов, художник по свету – С. К. Чарыев.

⁸⁷ Премьера оперы состоялась после смерти композитора – 20 декабря 2013 г. Автор либретто и стихов – режиссёр-постановщик Р. М. Галеев, дирижёр – М. А. Ахмет-Зарипов, художник – М. С. Калмагамбетов, консультант по пластике – И. Ахияров, оркестровка И. И. Хисамутдинова.

«Геометрия жизни»⁸⁸ трактует тему любви через призму женской судьбы, так широко воплощённой в ряде моноопер европейской традиции. В произведении прослеживаются два слоя содержания – внешний событийный и внутренний, связанный с духовной жизнью героини. Солистка и Чтица, читающая её письма и дневники – это, по сути, две ипостаси одного и того же персонажа – Женщины. Одна – поющая, независимая, свободная, раскованная, другая – говорящая – одинокая, нуждающаяся в поддержке и понимании... Согласно современным тенденциям, образ условный и обозначенный предельно обобщённо, как Женщина.

Любовь в мироощущении современного человека стала основной концепцией трагикомедии «Как я люблю тебя!?», которой было суждено стать последним произведением композитора, его лебединой песней. Любовь искренняя, расчётливая, продажная, безответная, псевдолюбовь. К этой заветной теме авторы оперы шли и быстро (либретто было написано в 1995 году), и долго (музыка дописана в июле 2013 года, буквально перед смертью композитора). После монументальных произведений «В ночь лунного затмения» и «Memento» возникла потребность в разговоре с глазу на глаз о душе и по душам. Другой причиной обращения к камерной опере стало желание режиссёра поработать с певцами над актёрским мастерством. Этот спектакль действительно продемонстрировал вокалистов «крупным планом», во всеоружии их возросшего сценического мастерства, опера же – очередная вариация на тему любви, поставившая точку в списке сочинений Низаметдинова, прожила в репертуаре театра два года.

В свободный промежуток времени между двумя большими опусами («Memento» и «Наки») создаётся опера «Звезда любви», задуманная директором Башгосфилармонии З. Т. Абдульмановой (автором проекта), как первая

⁸⁸ Одноактная опера в 8 картинах с прологом и эпилогом на либретто З. Т. Абдульмановой. Концертное исполнение состоялось 17 марта 2012 года. Режиссёр – Э. Н. Ахметзарипова, хормейстер – Э. Х. Гайфуллина.

башкирская рок-опера⁸⁹. Типологические признаки данного жанра, как и вопрос, стала ли она ею, будут выявлены в VI главе данной работы. Хотя это произведение не решило проблему национальной рок-оперы, оно обогатило эстрадный репертуар в республике, признанным лидером которого был Низаметдинов. Следовательно, в его операх развиваются две параллельные тенденции: с одной стороны, русскоязычная линия, утверждающая принципы музыкального театра XX века; с другой – не реализовавшаяся полностью идея о национальной опере. В демонстративном желании композитора преодолеть достижения предшественников – классиков, и в то же время его генетической связи с ними можно усмотреть проявления диалектических противоречий творческой личности. Низаметдинов обращается параллельно то к большой опере, то к малой, решительно раздвигая жанровый диапазон оперной модели. В названных сочинениях отражается общая идея всего его творчества, уже давно сформулированная музыковедами как обязательство перед жизнью, тема назначения мастера и его искусства, приведшая к появлению триады: Художник – Искусство – Жизнь [420].

Итак, в становлении башкирской оперы наблюдаются три основных периода её формирования и адаптации в контексте национальной культуры, обусловленные индивидуальным историко-стилистическим развитием башкирской национальной драматургии и особенностями сформированного национального профессионального музыкального языка.

Это – *организационно-подготовительный период*, происходивший за пределами Башкирии и посвящённый осмыслению мотивации социального заказа на внедрение оперного жанра и выполнению организационных мероприятий, обеспечивающих необходимую инфраструктуру. Инициаторами идеи выступили ответственные представители власти, но реализация замысла вызвала мгновенный

⁸⁹ Рок-опера в 2-х актах на либретто С. Низаметдинова, М. Кульбаева по пьесе Ф. М. Булякова «Бомж-STAR» или «Бездомные любви». Премьера состоялась 14 декабря 2001 г. в Башгосфилармонии. Режиссёр – М. Г. Кульбаев, хормейстер – Н. Н. Иксанова, художник – К. Д. Чарыев, художник по костюмам – Д. Фахрисламова, балетмейстер – И. А. Севастьянов. В постановке участвовали Башкирская государственная академическая хоровая капелла и пластическая группа под управлением И. А. Севастьянова.

отклик со стороны творческой интеллигенции и была воспринята как важная социальная, идеологическая и художественная задача;

– *период освоения и адаптации русско-европейской жанровой модели оперного произведения под руководством профессиональных российских композиторов (1);*

– *период вызревания профессионализма на пути создания национальной классической оперы (2);*

– *период обновления музыкального языка и интенсивных поисков новых принципов оперной драматургии (3).*

Государственный механизм управления созданием нового жанра на подготовительном этапе в силу ряда обстоятельств был отработан Газизом Альмухаметовым в соседнем Татарстане. Борьба за создание национальной оперы в Башкирии, приняла драматический характер, ибо совпала по времени с периодом массовых репрессий, но, всё же, увенчалась успехом, поскольку в условиях послереволюционного самоопределения республик руководство видело в оперной идее возможность продемонстрировать стратегию активного культурного строительства, тесно сопряжённого с национально-государственным обустройством. Учитывая тот факт, что Башкирия, в отличие от других республик, вошла в состав РСФСР на договорной основе, власти пошли на то, чтобы организовать оперный театр в автономной республике, и это было исключительным случаем в практике советского культурного строительства.

Организационно-подготовительный период плавно перешёл в этнографический период (40-е гг.), ставший временем количественного накопления опыта. Деятельность русских композиторов в Башкирии, утверждавших в своих операх принципы музыкального этнографизма, свелась к демонстрации в республике моделей и художественных возможностей нового театрального жанра. Именно представители русско-европейской музыкальной традиции заложили в башкирской культуре базу для функционирования оперной жанровой модели.

Во второй – классический период (1950 – 1980-х гг.) в опере происходит формирование национальной академической традиции, и создаются классические национальные оперы самими башкирскими композиторами во главе с З. Г. Исмагиловым, на долгие десятилетия ставшим лидером национальной композиторской школы. Для этого периода характерно «вживание» и утверждение оперного жанра в национальную культуру, решается глобальная проблема создания национального оперного стиля, определяющего собой такой творческий феномен, как национальный профессиональный музыкальный язык.

Развитие башкирской оперы в третий – современный период (1990 – 2010-е гг.), связано с творчеством Салавата Низаметдинова. Оно характеризуется стилистическим разнообразием оперной музыки, расширением жанрового диапазона, обогащением выразительными средствами мировой музыкальной практики XX века, тенденцией к синтезу искусств. Одновременно высвечиваются черты кризисных явлений, проявляющихся в том, что уже в 90-е годы начинается освобождение от национальной тематики и образности, норм национального мышления. После ухода из жизни Низаметдинова в 2013 году проблемы развития жанра возникают тотчас же, так как это был единственный автор, оперы которого ставились на театральной сцене.

ГЛАВА 3. ЛИБРЕТТО В БАШКИРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЕ⁹⁰

Поиск актуальных сюжетов и образов для башкирской оперы происходил в рамках либреттистики, первоначальное становление которой было тесно связано с башкирской драматургией и литературой, поскольку национальная опера в любой культуре со времён становления оперных школ в Европе всегда была зависима от национальной литературной традиции, самоопределения национального языка. В Башкирии этот род литературы зародился в процессе работы над оперой «Эшче» Г. Альмухаметова, С. Габяши и В. Виноградова, когда к созданию либретто для казанской постановки был привлечён Народный поэт Башкортостана Мажит Гафури. Благодаря отдельной публикации этого либретто на башкирском языке [344], оперное либретто было включено в систему литературных жанров того времени, а Гафури стал родоначальником этого жанра не только в татарской, но косвенно и в башкирской культуре.

Впоследствии в сочинении оперного либретто принимали участие практически все ведущие башкирские литераторы: Мухаметша Бурангулов, Сагит Мифтахов, Гайнан Амири, Сайфи Кудаш, Баязит Бикбай, Мустай Карим и др., среди которых, безусловно, выделяется творчество Баязита Бикбая, написавшего пять оперных либретто. Свидетель оперных дебатов ещё в 30-е годы, драматург, имевший отношение к триумфу оперы «Салават Юлаев» З.Исмагилова на Декаде башкирской литературы и искусства в Москве, Бикбай сохранил верность оперному делу до конца своей жизни. После его смерти в 1968 году из поэтов только Мустай Карим имел единичный опыт работы в этой области. В результате этим занялись актёр и кураист Ишмулла Дильмухаметов и режиссёр оперного театра Рустэм Галеев. Оба они, выделяясь литературным дарованием, значительно продвинули развитие национальной либреттистики в республике.

За исключением текстов Галеева, все остальные башкирские либретто написаны как драматические пьесы, дорабатывавшиеся впоследствии

⁹⁰ В данной главе использованы материалы монографии: Галина Г. С. Башкирское оперное либретто. Уфа: ИРО РБ, 2014. 104 с.

композиторами и режиссёрами. Причина этого – в незнании поэтами специфики оперного театра, законов построения оперного спектакля, заключающемся в органичном синтезе музыкального и драматического начал. Высказывания, подтверждающие это, собраны нами в монографии «Башкирское оперное либретто» [66, с. 4 – 5].

Подготовка либреттистов всегда была и остаётся актуальнейшей задачей в области оперы. В своё время об этом писали З. Г. Исмагилов [170, с. 19], другие деятели отечественного искусства, на современном этапе – Г. И. Ганзбург и Ю. Г. Димитрин. В создавшейся ситуации наиболее приемлемым способом создания оперного либретто явилась компиляция литературных текстов других авторов – общая тенденция современного театрального процесса, к чему в Башкирии пришли композитор Салават Низаметдинов и режиссёр Рустэм Галеев. Другим, не менее компромиссным способом явился заказ оперных сюжетов драматургам в виде драматических пьес. В случаях с операми «Звезда любви» и «Наки» Флорид Буляков и Артур Сакаев соответственно писали драмы на заказ как драматическую основу для оперного спектакля, соглашаясь впоследствии на переделки любого рода. Такое «ступенчатое» репродуцирование, как отражение современных реалий, также установилось в творчестве Салавата Низаметдинова.

В процессе освоения музыкальных закономерностей оперного жанра либреттистам приходилось усваивать и новые типы соотношений литературного изложения – стихотворного, ритмованного, прозаического. Работая над либретто «Гульзифы», Мустай Карим впервые столкнулся с этой особенностью оперного спектакля: «Я привык писать чеканный текст в рифму, а в опере, оказывается, есть и нерифмованные стихи. Потом пришлось переделывать некоторые фрагменты» [297, с. 29], – рассказывал он студентке Уфимского института искусств Ляйсан Усмановой. Полностью прозаические либретто в практике башкирской оперы отсутствуют. Будучи некомпетентными в вопросах оперной драматургии и освоив лишь первоначальную стадию сюжетосложения, башкирские либреттисты в вопросах определения драматургических принципов оперы и определения вокальных форм для тех или иных фрагментов

драматического действия всегда полагались на композиторов, активно участвовавших в его создании.

В процессе развития башкирская оперная либреттистика выработала все существующие в отечественной драматургии типы либретто: основанные на фольклорном источнике, на литературном источнике, авторское и монтажное либретто. К рассмотрению типологических особенностей названных типов либретто и переходим в дальнейшем изложении.

3.1. Либретто на основе фольклорных источников⁹¹

Для формирования идейно-тематических, композиционно-жанровых, образно-содержательных основ поэтических и музыкальных особенностей башкирской национальной оперы решающее значение имели два фольклорных жанра – эпос и песенная легенда. По эпическим сюжетам в Башкирии написаны два произведения («Мэргэн» и «Акбузат»). Большое значение для формирования башкирской либреттики сыграла легенда народной песни, ставшая значительным источником театральных сюжетов. В национальной фольклористике она расценивается третьим, не менее важным её компонентом, чем атрибутивные свойства жанра в виде мелодии и слов⁹². Для формирования различных жанров башкирской литературы сюжетобразующая роль песенных легенд отмечалась многократно: такие элементы формы, как повествование, диалоги, и особенно сюжетосложение, составляя «одну из самых ярких особенностей исторических легендарных песен, развёртываются как острое сюжетное действие с огромным зарядом драматизма и могут послужить основой драматургического произведения» [187, с. 19]. В реалиях башкирской

⁹¹ В данном параграфе использованы материалы статей: Галина Г. С. Эпическая опера «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда // Ватандаш. 2014. № 11. С. 196–206; Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавецкиа и Х. Заимова // Ватандаш. 2015. № 8. С. 199–206.

⁹² Ф. А. Надршина даже предлагает называть народную песню не просто песней, а песней-легендой или песней-преданием [38, с. 12, 16], что кажется нам излишним. Из музыковедов об органичности компонентов башкирской протяжной песни и легенды писали Р. Т. Галимуллина [58, с. 12] и М. А. Идрисова [165, с. 69].

действительности обстоятельствами, не подвластными силе людей, указываются таин обычаи предков, как «... помолвка в младенческом возрасте, левират, продажа за калым, барымта (набеги на соседа с угоном скота) и карымта (кровная месть)» [187, с. 55]. Как постулируют многочисленные фольклорные произведения, полигамия так же часто становилась причиной подлинной трагедии, поводом к разладу с окружающим миром. Ярче всего эти обычаи, порождённые патриархальным мусульманским обществом, были воплощены в песнях о несчастной женской судьбе и в песнях о беглецах (мужской судьбе), составивших целый пласт народной культуры. Именно в них заложен код к пониманию национального самосознания и этнопсихологии, главным в котором являлось трагическое предощущение судьбы (рок).

Значение песенных легенд в становлении башкирского романа оценил А. М. Вахитов: «По богатству содержания, совершенству формы, эпической монументальности образов такие произведения, как «Таштугай», «Буранбай», «Шаура» смело можно было бы назвать народными романами» [48, с. 6]. Охарактеризовав идейно-художественное содержание, сюжетику, форму воплощения (типы литературного изложения) песни «Таштугай», автор заключает: «Такие народные творения дали впоследствии толчок для создания в башкирской советской литературе многих драматических поэм и пьес, повестей и романов, и всё ещё продолжают играть в этом смысле важную роль» [48, с. 8].

В контексте нашей работы важно следующее: многоэпизодные легенды народных песен не раз служили литературной основой для создания национальных опер, а две песни из трёх, упомянутые А. Х. Вахитовым («Таштугай» и «Шаура») получили воплощение в оперном жанре, перенеся на академическую сцену не только общеизвестные драматические ситуации, но и любимые песенные образы. Песенные герои проникали в систему художественных образов башкирской оперы независимо от того, служила данная песня основой оперного сюжета или нет. Так, Буранбай Кутдусов – герой знаменитой одноимённой протяжной песни и старец Баик – создатель известной кыска-кюй «Баик» ценны сами по себе как башкирские сэсэнны. Первый – как

участник Отечественной войны 1812 года, второй – как столетний аксакал, благословивший конников на эту войну (опера З.Исмагилова «Кахым-туря»); Харыласэс («Желтоволосая») – как героиня одноимённой протяжной песни с нетипичной внешностью («Послы Урала»). Поэтика национальной оперы, таким образом, в значительной мере рождалась из фольклора, как в отношении воплощаемых конфликтов, так и в плане создания характеров и типажей.

Принципы перестраивания фольклорных источников в литературные, с чего начиналась башкирская оперная драматургия, были рассмотрены филологами. Это достраивание сюжета, насыщение его литературной лексикой и типами стрóf, присущих профессиональному письменному творчеству (четверостишиями); деление произведения на акты, главы и т.д. [338, с. 5 – 15; 358, с. 110 – 115]. Исследователями-литературоведами и искусствоведами также отмечены художественные элементы, преобразованные впоследствии в разнообразные приёмы драматургического изображения. Это – искусство речи персонажа в произведениях фольклора и диалог в драме; искусство маски в фольклорно-этнографических сценах – принцип перевоплощения в драме; фольклорно-этнографическая реалья – драматургический сюжет [187, с. 17].

Сюжетной основой первых башкирских опер стали песни о несчастной женской судьбе, в более широком плане – о судьбе восточной женщины. Трагедии, разыгрывающиеся в жизни, были преобразованы в трагедии на сцене. В легендах таких песен («Таштугай», «Шаура» и многих др.) присутствует ситуация насильственного замужества девушек – типичная для башкирского театра. В условиях советской действительности фольклорные сюжеты, как не отвечающие требованиям революционного времени, подвергались жёсткой критике. Так, в отчётном докладе секретаря Союза писателей БАССР Ю. И. Гареева на Всебашкирской конференции писателей уже в 1939 году этот сюжет характеризовался «шаблонностью содержания»⁹³. В отчёте УДИ за 1941 год фигурировала опера «Залифакай», над которой было «решено работ не

⁹³ Протокол Всебашкирской конф. писателей от 1939 г. // НАРБ, ф. 122, д. 20, оп. 309, л. 16.

производить, как идеологически не отражающих настроений в данный момент»⁹⁴. А ведь это была ещё одна протяжная песня о несчастной женской судьбе.

Основоположником башкирской оперной либреттистики, в частности её фольклорного направления стал Мухаметша Бурангулов, испытавший на себе всю тяжесть такой критики⁹⁵. Театральный примитив (или «наивный реализм»), ярче всего проявившийся в его этнографических мелодрамах, тем не менее, сыграл главную роль не только в формировании основ башкирского драматического театра, но и башкирской национальной оперы. Бурангулов – автор пяти оперных либретто: «Башкирская свадьба», «Мэргэн», «Туктар и Гульнур» («Шаура»), «Таштугай» и «Ашкадар». Из них на сцене были поставлены две – «Мэргэн» и «Ашкадар» с музыкой А. Эйхенвальда. Причём, если либретто «Ашкадара» создано на основе одноимённой музыкальной драмы, которой в 1919 году открывался Башкирский театр драмы, то либретто «Мэргэна» написано по фольклорному источнику – кубаиру «Мэргэн и Маянхылыу», записанного самим Бурангуловым в 1917 году от сээна Г. Бикмурзина. Прежде чем рассмотреть их, проясним вопрос в отношении остальных – не поставленных и потому неизвестных опер, по которым собраны лишь обрывочные сведения.

Музыку к опере «Шаура» на либретто М. Бурангулова писал М. Валеев, однако произведение осталось незавершённым. Фактологический разнобой о либреттисте этой оперы объясняется личностью самого Бурангулова, преследуемом и вызывавшем неоднозначное к себе отношение. Л. П. Атанова в одном случае называет имя Б. Бикбая [196, с. 47], в другом – М. Бурангулова [23, с. 81]. Между тем, газета «Красная Башкирия» от 25 января 1944 года, сообщающая о готовящихся к 25-летию БАССР произведениях, называет оперу М. Валеева «Шаура» на либретто М. Бурангулова. Клавир, хранящийся в нотном отделе

⁹⁴ Отчёт Управления по делам искусств за 1941 год // НАРБ, ф. 775, оп. 1, д. 21, л. 52.

⁹⁵ Переоценка его деятельности началась в 90-е годы прошлого века в связи со 100-летием со дня рождения. Тогда впервые были опубликованы его труды [337, 338], во вступительных статьях к которым впервые должным образом была дана объективная оценка собирательской, исследовательской, а также литературной деятельности Бурангулова. Относительно его оперных либретто имеется лишь единственная статья Л. П. Атановой «Мухаметша Бурангулов и башкирская опера» [23].

Республиканской библиотеки им. З. Валиди (№ Р-842), на титуле которого указан лишь композитор, подтекстован частично и совпадает с либретто оперы «Туктар и Гульнур», опубликованным в сборнике М. Бурангулова «Таштугай» [338, с. 381 – 418]. По предположению музыковеда М. А. Идрисовой, драматург переименовал своё либретто к опере «Туктар и Гульнур» в «Шауру» с одной лишь целью: для того, чтобы включить в неё народную протяжную песню «Шаура» [164, с. 199]. Следовательно, либретто к опере «Шаура» создано на основе драмы «Туктар и Гульнур», представляющей новую редакцию музыкальной драмы Бурангулова «Шауракай», возобновлявшуюся на сцене БГАТД в 2008 году. Б. Бикбай напишет свою поэму и затем либретто оперы «Шаура» через 10 с лишним лет и, отталкиваясь от опыта Бурангулова, по-своему трактует песенную легенду.

О сюжете «Таштугай» известно, что в апреле 1948 года УДИ заключило с драматургом договор на написание этого либретто в 3-х актах, которое задумывалось руководителями республики «как произведение наподобие оперетты «Свадьба в Малиновке»⁹⁶. 22 мая 1948 г. на худсовете оперного театра обсуждалось либретто этой оперы, в результате чего было «рекомендовано принять его для заказа оперы»⁹⁷. Но через год под давлением Обкома ВКП(б) начальник Управления Р. У. Кузыев договор расторг. Опера «Таштугай» не состоялась.

Рассмотрим либретто поставленных опер «Мэргэн» и «Акбузат». Опера «Мэргэн», несмотря на известное осовременивание в контексте советской идеологии героических эпических сюжетов с акцентированием монументально-величественного образа народного героя, по сравнению с другой оперой, созданной по эпическому сюжету, – «Акбузат»⁹⁸ на либретто С. Мифтахова, заметно отличается от неё трактовкой фольклорного материала. Хотя оба

⁹⁶ Объяснительная записка начальника УДИ Кузыева Р. У. секретарю Баш. обкома ВКП(б) Шафикову Г. Ф. // НАРБ, ф.122, оп. 30, д. 521, л. 215.

⁹⁷ Протокол худсовета БГТОиБ от 22 мая 1948 года // НАРБ, ф. 122, оп. 30, д. 522, л. 20.

⁹⁸ Этот кубаир также известен башкирской фольклористике в единственной записи М. Бурангулова (записано в 1917 году от сэсэна Г. Биккужина). Вызывает удивление, что М. Бурангулов, записавший и опубликовавший это капитальное сказание, не выступает в данном случае либреттистом оперы. Причина, безусловно, кроется в критике и преследованиях автора, что общеизвестно.

либретто писались непосредственно с эпического сюжета, различие это возникло объективно: по сравнению с фундаментальным эпосом «Акбузат», обладающим многими сюжетными линиями, кубаир «Мэргэн и Маянхылыу» скромнее по масштабам (около 600 строчек) и излагает лишь одну сюжетную линию, связанную с освобождением любимой Маян из плена Тапкыр-хана. Кроме того, опера «Мэргэн» создавалась до войны, в период повсеместного увлечения этнографизмом, «Акбузат» же – во время войны, когда создание героико-патриотического репертуара с оборонной тематикой стало главной задачей всего советского искусства.

С точки зрения жанра в ней эклектично смешиваются черты социально-бытовой, героической и эпической оперы. Опера же «Акбузат», отличающаяся многоплановостью сюжетных линий, представляет собой удачный образец большой оперы, поскольку её сюжет был соответствующим образом перестроен либреттистом. Либретто обеих опер являются авторскими: в «Мэргэне» нет ни одной фольклорной строчки; в «Акбузате» оставлено около 10% кубаирского стиха. Если во второй опере отсутствуют вымышленные персонажи, то в первой фольклорными персонажами являются лишь Мэргэн, Маян и Тапкыр-хан, все остальные придуманы либреттистом⁹⁹. Создавая текст либретто, Бурангулов максимально обобщил черты, присущие его остальным историко-бытовым драмам. Фабула эпоса, изложенная в виде повествования от 3-го лица, с привлечением речей персонажей, была дополнена жанровыми сценами молодёжи в лесу, лирическими сценами свиданий главных героев, сценой торгов в Зимнем дворце хана, комическими эпизодами со зрительницей гарема Ханифой, сценами скачек и заключительной сценой схватки отрядов Мэргэна и Масем-хана. Но и последнее не спасало положения, ибо страдало упрощённостью и натуралистичностью в решении финала (эпос заканчивался тем, что Мэргэн отрубил хану мечом голову после сцены торгов).

⁹⁹ По утверждению Л. П. Атановой [23, с. 83] и С. И. Махней [223, с. 65] в опере имеются и такие фольклорные персонажи, как отец Маян – Надырша, бабушка Тугзак и вещий старец Тараул. Это не подтверждается текстом либретто (см. [338, с. 285]).

Господство фольклорно-этнографического элемента в опере проявляется в различных деталях сюжета: точность, с которой сообщается, из каких мест прибыли баи (из Казанского ханства, с берегов Идели, Хакмара), появление возлюбленного героини в образе переодетого певца, традиции устраивать конные скачки за право обладать девушкой и т.д. Несмотря на незначительные купюры, опера «Мэргэн» ориентирована на структуру народного эпоса и по этой причине страдает описательностью и мозаичностью. В то же время в либретто «Мэргэн» установилась система образов, характерная для большинства последующих башкирских опер как типовая диспозиция: предводитель народных масс – батыр (эпический типаж) или беглец (песенный герой) и красивая девушка из бедноты, приглянувшаяся повелителю. Эти образы заимствованы из поэтики народных песен о несчастной женской судьбе и кантонных начальниках. В качестве героев второго плана – друг-кураист (или же кураист – сам главный герой) и бойкая подружка (аналог европейской наперсницы); из характерных персонажей – сваха или мулла; благословляющий героев аксакал или сэсэн (герои эпоса). Эти образы, заимствованные из фольклорных источников, в оперном искусстве обрастают необходимыми атрибутами европейского жанра и подчиняются ему.

Либретто оперы «Акбузат» выстроено по принципу «кальки» русской большой сказочно-эпической оперы («Садко»). Образы и события башкирского эпоса очень подходили для этого. Центральной в опере является драматургическая линия, связанная с героической борьбой Хаубан батыра с царём враждебного подводного царства Шульгеном и земным Масем ханом, лирическая же линия – основная в кубаире, в опере, напротив, отходит на второй план и лишь оттеняет ведущую линию социального конфликта. Если идея борьбы отдельного героя-титана перешла в оперу из кубаира (мотив, характерный для раннего традиционного эпоса), то идея коллективного выступления против общего врага, привнесённая в сюжет либреттистом требованием времени, не воплощена ни музыкально, ни сценически: Хаубан бьётся с ханом один на один и побеждает его благодаря алмазному мечу. Победа над царём Шульгеном (до того – над Кахкахой) и победа над Масем-ханом в соответствии с жанром оперы решена в

сказочно-условной форме. Дописанные же воинственные мужские хоры «Пусть закаляется сталь» и «Пойдём на войну», обрамляющие 4-ю картину, использованы для усиления социальной линии и отражают общую для национальных республик СССР тенденцию к героической трактовке эпоса.

Особенностью лирической линии в эпосе является наличие двух женских образов, возникающих в результате преодоления древней эпической традиции, и противопоставления земных девушек, как и земной жизни, – подводным¹⁰⁰. В опере это давало возможность для оппозиции женских характеров по аналогии («удалого» и «смирненного») с оперным творчеством Римского-Корсакова. По выражению Б. В. Асафьева, «такое сопоставление служит опорой лирико-драматической концепции и характерологического контраста» [18, с. 32], в данном случае возникающего между образами земной девушки Танхылу и подводной – Наркес¹⁰¹. Образ Танхылу по сравнению с эпосом полностью переосмыслен. С самой первой сцены она предстаёт как достойная подруга Хаубана, не боящаяся смело бросить в лицо врагам: «На Урале живёт Хаубан-батыр!» Если взаимоотношения героя с Танхылу, которую он освобождает, постоянны и безоблачны, то дочь Шульгена – царевна Наркес, полюбив земного батыра, испытала глубокое чувство и душевные переживания. В соответствии с жанром оперы Наркес приобретает свойственные эпической модели оперные черты: её жертвенная смерть вызывает прямые ассоциации с царевной Волховой, растекающейся туманом и речкой; с таянием Снегурочки и превращением Кашеевны в плакучую иву. Характерная деталь: как и влюблённые героини

¹⁰⁰ В башкирском народном творчестве широко представлены образы подводного мира и подводных девушек. Однако выглядят они как обычные, земные девушки, поэтому мы предпочитаем говорить так, как принято в башкирской фольклористике: «подводные девушки» («подводные красавицы»). В фольклоре тюркских народов образ русалки – обнажённой девушки с зелёными распущенными волосами отсутствует. Это название вписано в ноты рукой Спадавекия по аналогии с русскими и европейскими операми.

¹⁰¹ В башкирских операх – две героини с таким именем. Для разграничения их предлагается героиню оперы «Акбузат» транскрибировать как Наркес, а героиню одноимённой оперы Х. Ахметова – Нэркэс. В эпосе и в первом варианте либретто освобождённую из плена девушку звали Айхылу. Но героиню первой поставленной оперы «Хакмар» тоже звали Айхылу, поэтому авторы оперы «Акбузат» переименовали её в Танхылу. Так же зовут героиню песни и оперы «Ашкадар» [338, с. 150–170]. В опере «Акбузат» Танхылу – дочь Тараула, а не Масем-хана, как в эпосе, что усиливает социальное противостояние героев.

русских опер, башкирская царица не умирает в буквальном смысле, а переходит в иное качество: «на месте, где упала мёртвой Наркес, вырастает прекрасная белая лилия» (авторская ремарка в клавире оперы). Авторы оперы приложили к ней идею, характерную для романтического искусства – прекрасного существа из иного мира, несущего людям добро и любовь, но не понятого ими и отвергнутого. Следуя модели русской оперы, авторы «Акбузата» разграничили музыку человеческого мира и фантастического, но в выборе голосового амплуа для Наркес допустили вольность, поручив её партию меццо-сопрано. В русских операх образы сказочных героинь озвучивались красивым, но «холодным» тембром колоратурного сопрано. В «Акбузате» колоратурным сопрано, напротив, наделена боевая подруга Хаубана, земная девушка Танхылу, что выглядит серьёзным недоразумением, нарушающим устои оперного жанра.

Образ подводного царя Шульгена наделён и фольклорными, и оперными чертами. Народ создал его как водяное божество, живущее во дворце дивов и драконов, поэтому в его облике присутствуют черты, присущие морскому царю из оперы «Садко»: они оба любят музыку, пляски и беззаботное веселье. В то же время, в трактовке образа Шульгена проступают черты, характерные для кубаиров более позднего периода: он коварен и беспощаден, как земной Масемхан. Это роднит его с образом Кашея Бессмертного из оперы Римского-Корсакова. Как и Кашей, Шульген – олицетворение гнёта, в его подводном мире томятся земные люди, и он покупает в рабство всё новых и новых пленников. «Озеро, в котором живёт Шульген, образовалось из слёз, пролитых людьми», – говорится в сказании. Есть в нём что-то и от царя Додона – самовлюблённость, жестокий эгоизм: как русский царь убивает Звездочёта, так и Шульген, узнав о секрете проникновения Хаубана в его царство, не задумываясь, убивает собственную дочь. Образ Кахкахи усилен как образ зла: в эпосе лишь упоминается, что Кахкаха похищал земных девушек, в опере же этот сюжетный ход подробно воплощён в действии. Таким образом, сюжет в опере был выстроен по-новому. Каждая из двух образно-художественных миров, воплощённых в либретто, имеет свою иерархию героев и специфику организации интонационных

взаимосвязей. Либретто оперы «Акбузат» чётко соответствует, с одной стороны, закономерностям эпической оперы, с другой, – отвечает идеологическим установкам военного времени. В ней удачно соединились схема русской сказочно-эпической оперы и самобытный национальный колорит.

Другая опера этого периода – «Ашкадар», либретто которой написано М. Бурангуловым по его же одноимённой драме (созданной, в свою очередь, по легенде башкирской протяжной песни), напротив, демонстрирует неудачное вторжение советской идеологии в фольклорный контекст с полным искажением его сути. Легенда песни, как известно, повествует об обстоятельствах, при которых она появилась на свет: её сочинила молодая вдова в память о муже, который погиб во время охоты на реке Ашкадар [337, с. 269].

Одноимённая драма представляла собой инсценировку песенной легенды на театральной сцене. Здесь важны два момента. Во-первых, драматург вводит образ мужа героини Танхылу – Юмагула, становящегося кардинальной фигурой повествования и решённый в обобщённом плане, без детальной разработки характера. По сути, его необходимость и гибель должны были подготовить рождение народной песни в финале произведения. Во-вторых, достраивая по-новому сюжет, Бурангулов несколько видоизменил главную идею – обстоятельства, при которых была сочинена песня. В драме она звучит многократно не только как выражение любовных чувств героев, но и как опознавательный знак, по которому влюблённые находят друг друга. В итоге песня получает название реки, так как «Ашкадар и сводит героев, и разлучает их».

В соответствии с идеологическими установками времени драматург значительно переработал сюжет, по требованию властей усилив социальную направленность. Прежде всего, в опере Юмагул из сына бая превращается в бедняка (в легенде относительно этого ничего не говорится); вводится образ сына кантонного начальника Вали и создаётся конфликтный любовный треугольник (Танхылу – Юмагул – Вали), когда оскорблённый отказом девушки Вали мстит всей деревне. Хотя отказ Танхылу мог оскорбить как богача, так и бедняка, здесь этой злобной чертой наделяется отрицательный персонаж – классовый враг.

Введение социальной темы создало в опере путаницу в отношении гибели главного героя (а это важный момент, от которого зависит содержание и композиция заключительной песни – арии). В драме Юмагул погибает в результате несчастного случая (как и в легенде песни, проваливается под лёд на Ашкадаре), в опере – как следовало из контекста – его убивают враги. В то же время, в финальной арии Танхылу «Ашкадаркай, на тебя я не серчаю, что забрал возлюбленного ты» сохранено обращение героини к реке, из чего следует, что Юмагул погиб именно здесь – без этого опера просто теряет всякий смысл.

Прочие изменения не столь концептуальны: имена всех второстепенных персонажей были изменены; обрядовые сцены сватовства и свадебного пиршества заменены сценами ворожбы и смотрин. Из пьесы в оперу перешли сцены любовного свидания и оплакивания погибшего Юмагула. Таким образом, пьеса и либретто «Ашкадар» – это два самостоятельных произведения: в первом случае – малодейственная этнографическая мелодрама, во втором – бытовая драма с намеченным, но не реализованным социальным конфликтом. При этом соотношение социального и этнографического в опере довольно нелепо, ибо само приспособление социального мотива, обязательного в условиях советской идеологии под фольклорный сюжет, оказалось неудачным привнесением времени.

Либретто оперы «Ашкадар» ещё более, чем оперы «Мэргэн» изобилует всевозможными этнографическими подробностями. Впоследствии они постепенно будут трансформированы в естественный жанровый фон. То, что либретто оперы «Мэргэн» было создано непосредственно с эпического сюжета, а на пути к либретто «Ашкадара» был текст драматической пьесы, сказалось на различном уровне организации музыкальной драматургии: в «Мэргэне» народные песни, пляски, напевы нанизаны на схему фольклорного сюжета в своём первоначальном виде, и этим опера напоминает этнографическую мелодраму. К тому же, музыкальный материал оперы не подвержен качественным изменениям, ограниченный лишь различными типами варьирования. В противоположность ей в опере «Ашкадар» фольклорная образность была подчинена действенному

началу, собственно оперным принципам, ибо этап «нанизывания народной музыки» в данном сюжете был пройден в музыкальной драме.

В целом переделка фольклорных источников под оперные сюжеты осуществлена с различной степенью успеха. Если либретто оперы «Мэргэн» – это следование фольклорному источнику по принципу варьирования, а текст «Акбузата» – разумный компромисс, то либретто оперы «Ашкадар» – неудачная попытка приспособить легенду о личной трагедии к нормам коммунистической идеологии.

Как видно из сказанного, либретто М. Бурангулова по фольклорным сюжетам, как и его одноимённые этнографические мелодрамы, – это явления одного уровня – так называемый театральный примитив. Отмеченный чертами натурализма и культивирующий театрализацию фольклорных обрядов и действий, он отвечал специфическим свойствам оперного жанра. Среди достижений ранних либретто по фольклорным источникам – выработанная патриотическая идея с системой образов, а также принципы интерпретации, впервые адаптирующие известные сюжеты к требованиям оперы. Различия между пьесами (этномелодрамой и музыкальной драмой) и либретто состоят в форме литературного изложения и некоторых сокращениях текста. Искусственным наложением таких либретто стало неизбежное в советских условиях приспособление к идеологии социализма. Несмотря на ограничение их узкими фольклорно-этнографическими задачами, именно либретто М. Бурангулова непосредственно заложили в башкирской культуре основы национальной оперной либреттистики.

3.2. Либретто на основе литературных первоисточников

В Башкортостане опера на всех этапах своего существования создавалась преимущественно на основе литературных первоисточников, особенно успешно черпая сюжеты и образы из национальных драм и поэм, ставших для неё базовыми жанрами. Преобладание опер такого типа свидетельствовало о

крепнушем в искусстве содружестве композиторов с литераторами. Здесь башкирские авторы следовали богатейшему опыту русских композиторов-классиков, талантливо претворивших образы русской классической литературы.

Факторы переосмысления литературного первоисточника, как известно, касаются, сокращений 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) [247, с. 13], что подтверждается и практикой башкирской оперы.

Либретто на основе литературного жанра поэмы¹⁰²

Начало интерпретации жанра поэмы было положено Мажитом Гафури, написавшим, как говорилось выше, для казанской постановки либретто оперы «Эшче» (1930) и ставшего косвенно родоначальником этого жанра в башкирской культуре¹⁰³. Последнее проявляется во влиянии, оказанном им на творчество последующих башкирских либреттистов, что мы и попытаемся выявить.

¹⁰² В данном разделе использованы материалы из статей: 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.). Уфа : Вагант, 2010. – С. 87–91; Мажит Гафури – либреттист // Мажит Гафури – первый народный поэт Башкортостана (к 70-летию со дня открытия Мемориального дома-музея Мажита Гафури в Уфе): Материалы Всероссийской НПК с междунар. участием (21-22 марта 2018 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : Самрау-медиа, 2018. – С. 63–69.

¹⁰³ Хотя формулировка «Гафури и музыкальный театр» и установилась в башкирском и татарском музыковедении и литературоведении [388; 353; 298], вклад поэта в становление национальной оперы в Татарстане изучен в общих чертах, в Башкортостане не изучен вовсе. Однако основополагающее значение Гафури для татарской оперной либреттистики признано [362, с. 293–294; 56, с. 50–54].

Сама литературная поэма «Эшсе» (1921) и либретто, созданное на её основе (1928)¹⁰⁴, достаточно подробно проанализированы исследователями – музыковедами Я. М. Гиршманом [132, с. 82], М. П. Файзулаевой [299, с. 29–37], Ю. Н. Исанбет [56, с. 42–54]. Действительно, «поэма и либретто «Эшче» – это два самостоятельных произведения» [56, с. 46]. Добавим, что Гафури сильно сократил текст своей одноимённой поэмы, оставив 72 строфы из 473, продемонстрировав этим принцип отбора, а также дополнения и перекомпоновки действующих лиц, сюжетных линий и ситуаций. Он не только перестроил изложение от 1-го лица, но и изменил основную идею: в опере герой из абстрактного Труженника, работающего не покладая рук, но так и не выбившегося из нищеты, превращается «в сознательного рабочего (Нигмата – Г. Г.), отдающего жизнь за свободу и счастье народа во время революционных выступлений 1905 года» [56, с. 47]. Таким образом, тип интерпретации поэмы, предложенный Гафури, можно обозначить как свободную транскрипцию текста «по мотивам первоисточника».

Напрашивается вывод, что издание в Уфе либретто оперы «Эшсе» на башкирском языке, хотя и после смерти Гафури, способствовало формированию у башкирских поэтов представлений о специфике оперного жанра, так как с середины 30-х годов создание оперы, основанной на родной литературной традиции, обеспечивающей национальную специфику, становится главной задачей в области построения МНКШ. В конце 30-х годов начинающим башкирским либреттистам учиться было не у кого (Гафури умер, Альмухаметов расстрелян, Габяши и Бурангулов – сосланы), и текст «Эшсе» был на тот момент единственным образцом этого жанра, достойным изучения. Третий опубликованный вариант, по словам Ю. Н. Исанбет, закончен в 1932 году уже после постановки оперы и лишь добросовестностью поэта, стремившегося к совершенству и учёту всех высказанных критических замечаний в процессе работы, объясняется как его доработка, так и публикация [56, с. 49 – 50].

¹⁰⁴ Как говорилось во II главе, мы разграничиваем татарскую («Эшче») и башкирскую («Эшсе») транскрипции в названии поэмы, имея в виду казанскую постановку оперы и уфимское издание либретто, как и первоисточник поэта.

Относительно первых четырёх актов в нём сделана незначительная правка текста, V акт написан заново. Вместо сцены на Соборной площади в нём воспроизводится рабочая сходка, заканчивающаяся гибелью Нигмата. «Гафури пытается акцентировать единение Нигмата с рабочими и роль революционного пролетариата», – пишет Исанбет, формулируя суть изменений в последней редакции оперы [56, с. 49].

Хотя в таком виде опера и не была поставлена на сцене, её опубликованный текст явил собой первый пример воплощения героя-борца за социальную справедливость. Трудно представить, чтобы Бурангулов, Бикбай или Мифтахов не были знакомы с этой публикацией. Так как тема классовой борьбы, является ведущей во всех ранних башкирских операх 30 – 40-х годов, то во-многих из них («Мэргэн», «Карлугас», «Акбузат») можно усмотреть прямое влияние финального V акта «Эшсе». Так с самого начала становления оперного жанра в республике была задана актуальная для того времени оперная концепция.

Решение некоторых картин из либретто «Эшсе» особенно повлияло на башкирские оперы с революционной тематикой. Так, неожиданные ружейные выстрелы в 4-й картине и сцена рабочей сходки из 5-й картины «Эшсе», как и другие русские номера, предвосхищают соответствующие сцены в операх Р. Муртазина «Азат» и «Буря». При сравнении этих опер очевидно насколько различно воплощение центральных героев. Гибель Нигмата, хотя и без внутренней мотивировки изменившегося характера, всё же подготовила развязку – гибель пламенных революционеров Азата (в одноимённой опере) и Айбулата в («Буре»).

Итак, либретто «Эшсе» зародило в башкирской оперной либреттистике традицию преемственности, непосредственной связи различных писательских поколений, и хотя сам Гафури не увидел этих результатов, его труд во имя становления национальной оперы имел важное значение. Были опробованы различные принципы преобразования литературного первоисточника (отбор, перекомпоновка и дополнение), а сам поэт выступил в качестве «либреттиста-

драматурга, активного субъекта интерпретации» [247, с. 14], став полноценным соавтором композиторов¹⁰⁵.

Либретто на основе драматического произведения

Связь национальной драматургии и оперы подтверждается наибольшим количеством оперных сочинений, созданных на основе национальных музыкальных драм. В жанровом отношении музыкальная драма в ещё большей степени, чем поэма, была приближена к особенностям либретто. Творчество Сагита Мифтахова и Баязита Бикбая наглядно демонстрируют постепенное вызревание принципов написания либретто, к которым они пришли самостоятельно.

Либретто к первой поставленной башкирской опере «Хакмар» Валеева Мифтахов написал на два года раньше, чем к рассмотренной выше опере «Акбузат». На тот момент его одноимённая драма, поставленная на сцене БГАТД осенью 1932 года, была самой актуальной современной пьесой, утверждавшей башкирский национальный характер как характер нового типа – советский. Либретто, созданное на её основе, представляет собой любопытный образец не только первоначальной интерпретации драматического произведения, но и его последующего двукратного редактирования и по причине того, что над авторами довлел диктат драмы, а опыта в написании либретто не было вовсе, черты оперной драматургии в нём были лишь намечены.

Сначала Мифтахов создал инсценировку своей драмы, сохранив основную сюжетную линию и частично текст. В целом трактовка образов и интрига

¹⁰⁵ После возвращения Г. Альмухаметова в Уфу в конце 1931 года композитор и поэт часто встречались и обсуждали возможность создания башкирской оперы, о чём свидетельствуют воспоминания жены композитора Мастуры Файзуллиной [57, с. 92], но совместное сотрудничество им было не суждено: Гафури был болен и умер в 1934 году. Приводит М. Файзуллина и оценку Гафури своего либретто, сказанное им после премьеры оперы: «Насколько бы плуг не был острым, а кони – выносливыми, при поднятии пашни первая борозда никогда не бывает достаточно глубока. Ведь проделанная нами работа тоже напоминает эту первую борозду. Пусть она не прочерчена как следует, зато все последующие будут одна другой красивее и необходимой глубины» [356, с. 169].

сохранились: в опере, как и в пьесе, действуют два враждебных друг другу лагеря. С одной стороны, коммунист Юлай, вернувшийся из армии и взявшийся за организацию в родной деревне колхоза; его возлюбленная – комсомолка Айхылу, деревенские бедняки Колой, Гульбика, Идиат и др. С другой стороны, враги: кулак Алакай, его сын Ахмет, подкулачник – середняк Фахри. В образе Серлебая (отца Айхылу) раскрывается психология крестьян-середняков, показывается постепенное рождение нового советского сознания: от колебаний и мучительных раздумий до полного принятия новых социальных отношений и форм жизни. При этом автору удалось сохранить привлекательность и неординарность проявления характеров, придав им человеческую правдивость, красоту чувств и доброту. Обе основные драматургические линии – социальная и любовно-лирическая – являются равноправными, развиваясь параллельно, в непрерывном взаимодействии друг с другом.

Все её последующие редакции – это попытки создать полноценную советскую оперу с настоящей сценарной и оперной драматургией, поскольку нарекания, связанные с музыкальной стороной сочинения, начались сразу же. Дорабатывал либретто Хай Мухаметьяров, написавший на основе существующего текста Мифтахова новый вариант, в котором изменения, коснувшиеся трактовки образа главной героини и развязки драмы, были обусловлены официальной идеологией, формировавшей массовое сознание.

Переплетение личного и общественного, как идея, сложившаяся в русской музыке XIX века и поднятая на щит в советский период истории, необходимость выполнять высокие общественные функции стало главной чертой новой редакции оперы (1944). Такой вариант либретто был направлен на усиление этой связи, обострение социального конфликта, ради чего изменённым оказался финал оперы: спасая своего любимого от пули кулака, Айхылу погибала, факт её учёбы на курсах трактористок был снят.

При создании этой редакции главным принципом оказалась перекомпоновка сюжетно-фабульного и словесного уровней текста, что автоматически повлекло изменение музыкального материала. В результате

проделанной работы из восьми картин оперы «Хакмар» в новой редакции были сохранены только шесть. Главным принципом перекомпоновки стало сокращение материала и замена «старых» номеров новыми. В литературе эта редакция оперы без приведения каких-либо конкретных доводов получила однозначную оценку «художественно неубедительной» [174, т. 3, с. 269; 223, с. 85]. Её принято рассматривать как подготовительный этап к самостоятельной версии оперы «Айхылу» Н. Пейко, что правомерно.

Самостоятельная версия оперы «Айхылу» Н. Пейко трактована с позиций новой эпохи – эпохи культа личности, наступившей в послевоенный период. В соответствии с изменившейся социальной атмосферой времени, башкирский вариант либретто был создан поэтом Г. Амири, русский, предназначенный для показа на Декаде в Москве, – Г. Миллером и самим Н. Пейко. В своё время этот перевод вызвал обоснованные слова критики: «Ещё нет нужных – зрелых и обобщающих слов, не везде дана возможность исполнителю словом выразить глубину и силу переживаний героев» [390]; «Если с точки зрения сценарной драматургии либретто обладает известными достоинствами (общая логичность композиции, продуманные логические кульминации), то литературный текст вызывает чувство досады. Следует обратить особое внимание на выразительность языка главных героев (Айхылу, Юлай), изъясняющихся трафаретными, стёртыми фразами», – писали рецензенты [263, с. 96].

Полностью был переработан словесный уровень текста, приближенный к лексике 50-х годов и обогащённый выражениями типа «Да здравствует Сталин!» (а не Ленин, как раньше), что придало произведению черты ещё большей внешней декларативности и парадности. Новым сюжетным ходом, отсутствовавшим в драме, является сцена чтения Юлаем писем своих армейских друзей – с Украины, Казахстана, Москвы, заменившая прежний Рассказ о подвигах пограничников и позволившая отразить жизненные ценности советского времени – дружбу народов, происходящие перемены (письма насыщены сообщениями о строящемся Днепрострое, городе в степи – Караганде, – всё «под руководством Сталина»). Третий вариант либретто, следовательно, можно определить как свободное

изложение мотивов первоисточника. С точки зрения текста наиболее удачным вариантом, на наш взгляд, является первый, написанный самим С. М. Мифтаховым. В двух последующих редакциях стремление усилить социальное значение событий привело к неоправданным упрощениям и схематичности общей композиции, однобокому воплощению образа Юлая. Такая ситуация сложилась в результате сокращения массовой сцены после пожара, дававшая возможность показать комсомольского вожака в гуще борьбы, в преодолении трудностей. Добавим, что по сравнению с образом Айхылу и её музыкальной характеристикой лейтмотивы Юлая более статичны, как и сам образ: в нём отсутствует внутреннее психологическое движение. Купирование всех жанровых хором сильно обеднило музыкальный язык и жанровый фон спектакля: народ в опере показан однопланово, плакатно, только радующийся новой жизни. Даже шагая на работу в 5 часов утра и в финале, взяв на руки тело погибшей Айхылу, он торжественно поёт: «Мы идём только вперёд!» Это позволило Л. Атановой отметить в своей рецензии черты оперной помпезности и не мотивированной развязки [389].

В целом в многочисленных переделках оперы «Хакмар» – «Айхылу» проявилась общая тенденция в искусстве, направленная на создание «советской классической оперы», установка руководителей республики идти в ногу со временем, отрапортовавшись о постановке новой башкирской оперы на актуальный современный сюжет. Это произведение, демонстрирующее адаптацию к различным периодам общественного развития, является характерным музыкальным документом эпохи сталинизма.

В обстановке скандальных премьер музыкальных драм Бурангулова и многочисленных обсуждений проблем национальной оперы в 30 – 40-е годы происходило формирование поэта и драматурга Баязита Бикбая – впоследствии ведущего оперного либреттиста, написавшего как либретто на основе литературных сочинений, так и на самостоятельный сюжет. В драматургии он заявил о себе созданием музыкальной драмы «Карлугас», которая первоначально задумывалась как драматическая поэма. «Написанное я показал Сагиту (Мифтахову, директору БГАТД – Г. Г.). Он, как обычно, горячо поддержал, но

посоветовал сделать произведение не в виде поэмы, а для сцены. Одно его слово привело меня в совершенно новый мир – мир искусства» [335, с. 74], – вспоминал впоследствии Бикбай в статье, приуроченной к 60-летию С. М. Мифтахова.

В начале своего творческого пути Бикбай и как драматург, и как либреттист ориентировался на пьесы Бурангулова. Его первая опера «Карлугас», создававшаяся одновременно с оперой «Мэргэн» (1937), отчётливо демонстрирует преемственную с ней связь, как и преемственность с творчеством её автора. Оба либретто роднит общая сюжетная канва и система образов. В центре обеих музыкальных драм и соответственно опер – судьба красивой девушки из народа. И Маян, и Карлугас¹⁰⁶ добиваются самые богатые и жестокие люди округи: в первом случае – Тапкыр-хан, во-втором – старшина Якуп. Любимой девушке обещает защиту и покровительство её возлюбленный, освобождающий её и весь народ от тирании. Общим является и жанровый фон произведения, начинающийся беззаботными играми молодёжи в лесу и достигающий кульминации в сцене праздника во дворце Тапкыр-хана (III акт оперы «Мэргэн»), в момент свадьбы (IV акт оперы «Карлугас»), и заканчивающийся финальной сценой освобождения. Оба либретто объединяют принципы компоновки драматических ситуаций, мозаично сочетающих героические, лирические и бытовые эпизоды. Однако, в отличие от Бурангулова, обратившегося к отдалённой эпохе в истории народа – его борьбе против Ногайского ханства (XV – XVI в.в.), Бикбай избирает для изображения более близкую историческую эпоху – Башкирию как объект колонизаторской политики русского царизма – тему, настоятельно диктуемую партийными органами. Драма и соответственно опера «Карлугас» открыла в творчестве Бикбая перечень произведений, посвящённых актуальной идее национально-освободительного движения народа за землю, свободу, идее героической борьбы за государственность. Помимо «Карлугас», это

¹⁰⁶ М. Хамидуллина указывает на прообразы главных героев первой драмы Бикбая: это убившая своего мужа – муллу и сосланная за это в Сибирь Сагида из «Байта Сагиды» и многочисленные героини-беглецы из башкирских народных песен, ставшие прообразом Шатмурата [358, с. 71].

драмы «Салават», «Шаура», «Кахым-туря» и «Лебединая песня», созданные как на основе документальных, так и фольклорных материалов.

Преодоление этнографизма, влиявших на автора башкирских музыкальных драм, происходило сложно. Указание «усилить социальный момент» неизменно фигурирует в директивных документах Башкирского Обкома ВКП(б). В итоге нескольких переработок либретто оперы «Карлугас» стало представлять вариацию на литературный первоисточник, при которой сохранён относительный баланс постоянных и изменчивых элементов текста. Как и в этномелодрамах Бурангулова действующие лица оперы чётко распадались на две классово антагонистические группы. Олицетворением образа врага в опере является старшина Якуп, безжалостный эксплуататор и злодей. К этому же лагерю примыкают его писарь, эпизодически появляющийся в I акте; предатель Вагап, подосланный в стан беглецов и приспешник старшины – мулла, главная задача которых – выслеживать и доносить. Вторая группа образов оперы воплощает иную социальную сферу: бедняки Ырыскул и Хылыукай, их дочь Карлугас, её возлюбленный, предводитель повстанцев Шатмурат.

Был устранён ряд персонажей (помещик Садовский, подруга Зарифа, бедняк Абсатый), другие имена были изменены: отец Карлугас Рыскул в опере фигурирует как Ырыскул, мать Кюнхылу – как Хылыукай, писарь Туктамышев – просто как писарь. При оставленной главной идее драмы – показе консолидации противоборствующих сил, включающихся в Крестьянскую войну, драматург привнёс в либретто ряд изменений: в драме жизнь башкирского народа показана в канун Пугачёвского восстания, в опере – во время него. Причиной этого стало введение в произведение режиссёром Б. Г. Имашевым (возможно, по указанию сверху) мимического образа Салавата Юлаева, роль которого он сам и исполнял, что позволяло заканчивать оперу ликующим хором народа, прославляющим народного батыра¹⁰⁷. Недостаточно убедительная связь Шатмурата с Салаватом

¹⁰⁷ В опере «Карлугас» использованы два различных варианта народной песни «Салават», записанных Л. Н. Лебединским: от Б. Магадиевой и от Н. Карипова. Кроме того, для выходного хора повстанцев в I акте Бикбай использовал отдельные строфы из кубайра Салавата Юлаева

возникла в результате того, что образ Салавата был привнесён в оперу спонтанно, в процессе постановки, как самоцель ради самого факта появления героя на сцене. Однако этого оказалось достаточно, чтобы по-новому осмыслить его образ впоследствии – в поэме и либретто оперы «Салават Юлаев».

В либретто присутствуют недостатки, уже отмеченные исследователями: «разрозненность драматических эпизодов, калейдоскопичность в построении отдельных сцен (финал II действия). Положительные или отрицательные качества действующих лиц обозначены в опере изначально, эволюция их не наблюдается» [223, с. 96]. Недостатки либретто сказались и на общем результате: Чемберджи не удалось «преодолеть заявленную либреттистом прямолинейность в расстановке сил и создать многоплановое произведение, где музыка стала бы носительницей глубоких обобщений» [там же]. В плане литературного выражения внутренних мыслей и эмоций персонажей либретто страдало затянутостью текстового, и, как следствие, – музыкального материала. Таковы большинство вокальных номеров в опере, среди которых назовём ариозо Сэсэк «Черёмуховые глаза мои ввалились» и рассказ Курмыя «Когда я был маленький» о женщине, когда-то сбежавшей с любимым джигитом в казахские степи. И ариозо Сэсэк, звучащее Карлугас жёстким предупреждением, и рассказ Курмыя, призванный, напротив, утешить девушку, перегружали драматическое действие ненужными подробностями. Музыкальная характеристика Курмыя, как и другого героя второго плана – сомневающегося Мурзагула является неудачей этой оперы. Несмотря на это, опера «Карлугас» стала важным этапом на пути к полноценному воплощению на оперной сцене темы Пугачёвского восстания и одного из главных действующих лиц этого восстания – Салавата Юлаева.

Разговоры о создании оперы о Салавате шли задолго до открытия оперного театра, конкретным же поводом для заказа Бикбаю либретто оперы стало приближающееся 200-летие со дня рождения народного батыра. Так как написать либретто сразу не мог ни один поэт, решено было первоначально создать

«С ратью Пугачёва слившись, в войско с ним соединившись», который, как и первый вариант песни «Салават» будет использован в следующем либретто драматурга – «Салават Юлаев».

поэтическую драму как «основу для составления либретто оперы «Салават». Об этом свидетельствует Постановление СНК БАССР от 3 мая 1938 года «О создании драматического произведения «Салават» [268, с. 29]. Предварительное либретто, созданное на основе второго варианта его драмы, обсуждалось уже в 1948 году, а дорабатывалось даже после премьеры, вплоть до самой московской Декады¹⁰⁸. Всего написанию либретто к опере «Салават Юлаев» предшествовало создание четырёх вариантов поэтической драмы (1940 – 1954) и трёх вариантов драматической поэмы «Салават»¹⁰⁹. С каждым опусом Бикбай по содержанию и композиционной форме всё ближе и ближе приближался к пониманию специфики оперного либретто. Не случайно в литературоведении именно драматическая поэма определяется «лиро-эпическим звеном между оперой и драмой» [172, ч. II, с. 179].

В конечном итоге сюжетная канва драмы была значительно видоизменена, поэтому тип преобразования первоисточника можно определить как по мотивам сюжета. Главным принципом при написании либретто стало достраивание сюжета и замена «старых» сцен новыми. Так, 6-я картина драмы, действие которой происходило на Саткинском заводе, заменена штурмом Симского завода с хором-прославлением батыра (в драме народная песня «Салават» звучала в эпилоге) и радостной встречей Юлая с сыном. В начале 7-й картины диалог Юлая и Бухаира о перспективах восстания заменены народной песней «Урал», которую поёт Сураман (в драме на фоне песни «Урал», исполняемой на курае Бухаиром, звучал монолог Юлая о понесённых потерях). Большой эпилог драмы, посвящённый поимке Салавата (единственная сцена, написанная на основе не документальных, а фольклорных источников, выражающая отношение народа к своему герою) по рекомендации официальных лиц заменён сценой воссоединения башкирских и пугачёвских войск.

¹⁰⁸ Протокол заседания бюро Баш. обкома ВКП(б) от 1948 г. // НАРБ, ф. 775, оп. 2, д. 8, л. 16.

¹⁰⁹ Либретто, в свою очередь, также имеет несколько вариантов (один из опубликованных весьма далёк от окончательного – см.: [333]).

Последнее было сделано во имя «идеи интернационализма», которую неизменно требовала комиссия ЦК КПСС во главе с начальником управления по музыкальным театрам Министерства культуры СССР Вл. Месхетели, готовившая Декаду в Уфе. Для воплощения ведущей идеи интернационализма в либретто был введён образ Емельяна Пугачёва и сцена в Пугачёвской ставке (4-я картина, отсутствовавшая в драме)¹¹⁰. Соответственно перед драматургом возникла необходимость перевода речи русских персонажей (Пугачёва, его писаря и казаков, Багрова, Аннушки, Рейнсдорфа и его адъютанта), изъясняющихся в драме на башкирском языке, на русский язык. В результате все партии перечисленных персонажей в опере написаны на двух языках и в зависимости от воли режиссёра исполняются и на русском, и на башкирском языке.

В 3 раза были сокращены персонажи и сценические ситуации, самым заметным из которых является изъятие диалога Салавата с женой в 5-й картине, когда Амина решает идти на войну вместе с ним. В результате этого нарушается логика событий и её появление в следующей 6-й картине на войне выглядит драматургической неувязкой¹¹¹. Но это, пожалуй, единственный недочёт либреттиста.

И в драме, и в либретто удачно воссоздан обобщённый образ народа. По сравнению с драмой «Карлугас» его недовольство национально-колониальной политикой царизма показано сразу, без предшествующих событий, его вызвавших. Недовольные реплики безымянных персонажей, излагаемых драматургом под общим именем «народ», противопоставляемые им угрожающие реплики наместников царизма – К. Балтасова и Бухаира дали возможность композитору оформить хоровые речитативы и с 1-й же сцены показать столкновение противостоящих сторон.

¹¹⁰ Эта идея была запланирована не только в Уфе, но и в Москве, о чём пишет Е. С. Власова, приводя список опер и балетов, над которыми работали советские композиторы в 1947 году. Нас привлёк пункт: А. Мосолов. Балет о дружбе башкирского и русского народов [53, с. 219].

¹¹¹ Неожиданное появление Амины на войне было введено в процессе постановки для того, чтобы вложив в уста Салавата очень эффектную арию над телом убитой жены «Звезда моя», усилить основной конфликт. Первоначально ария предназначалась для Муталлапа, который пел её над убитой Салимой и была «передана» Салавату по предложению режиссёра А. К. Мубарякова [78, с. 41].

Таким образом, либретто к опере «Салават Юлаев» имеет множество вариантов, в каждом из которых есть как положительные, так и негативные моменты. Несмотря на то, что Пугачёвское восстание явилось величайшей трагедией в истории России, в опере акцент сделан на позитивных сторонах этой борьбы, использованной партийными властями в идеологических целях.

Многоступенчатым способом создавалось и либретто к опере «Шаура»: через драматическую поэму, которая на 90 с лишним процентов совпадает с текстом либретто [336]. Бикбай очень свободно подошёл к трактовке песенной легенды и написал поэму по её мотивам, в концентрированном виде воплотив, порождённую законом левирата, идею неравного брака.

В определении жанра сочинения было высказано много различных мнений. Не вдаваясь в их перечисление, что уже сделано литературоведами [358, с. 103], отметим, что эта поэма, как и в случае с поэмой «Салават Юлаев», самое удобное для переработки в оперное либретто произведение, ибо структура поэмы (изложение материала от лица персонажей в стихотворной форме) полностью ей соответствует. Хамидуллина утверждает, что в либретто «нет никаких изменений ни в содержании, ни в нюансах фабулы, ни в образах» [358, с. 111], но это не совсем так. Избрав жанр лирико-психологической драмы в камерном ключе, авторы оперы всё внимание сконцентрировали на любовной драме главных героев, ослабив тем самым социальную линию и образ Акмурзы. Этим самым либретто вновь стало соответствовать песенной легенде о женской судьбе. Социальная линия, скорей всего, была введена Бикбаем в процессе работы над поэмой по требованию властей. Как следствие, в либретто была по-новому переписана сцена, показывающая Акмурзу как вожака беглецов в дремучем лесу. Эту большую сцену поэмы, из которой становится ясно, что Акмурза, сосланный в Сибирь, бежал оттуда, в либретто заменили три мужских хора с новым текстом воинственного характера. В целом эта картина, внося определённый контраст в оперу, не развивает действие, а образ Акмурзы – активный, напряжённо-драматичный в поэме, в опере обретает жертвенность и смиренность. Другими видоизменениями данного сюжета являются перестановка местами сцены

лирического свидания Шауры и Акмурзы (с неё начиналась поэма) со следующей сценой – смерти тархана Кобека; и новая трактовка финала, решённая как большая моносцена с оплакиванием судьбы главной героини. Исмагилов, знакомый с оперой «Ашкадар», полагал, что не стоит путать личное и социальное, главной его задачей в этой опере было музыкальное воссоздание высокого строя чувств посредством одной из лучших башкирских протяжных песен о любви.

В лучших своих либретто к операм «Салават Юлаев» и «Шаура» Бикбай продемонстрировал знание законов оперной драматургии, эмоциональную реакцию персонажей на происходящие сценические события, когда, говоря словами М. С. Друскина, внутренние переживания персонажей «получают выход». Для этого драматургу не пришлось перестраивать текст драм, все монологи персонажей были заложены в них самих. Часто ему удавалось создать текст не только сжатый, но и чётко излагающий главную мысль с первой же фразы. Хрестоматийным примером в этом плане стало либретто многократно переделываемого «Салавата Юлаева»: арии Салавата «Прощай, мой Урал» и «Звезда моя» (буквально – «Потушили свет очей моих»); ария Юлая Азналина «Кровь... Моя кровь... Не в битве честной пролил я её» и его ариозо «То ли сокол, то ли филин»; ария Амины – «Мой Салават... Где ты?!»; ариозо-напутствие Кюнбики «Сынок, сегодня ты уходишь» и её Куплеты, обращённые к внуку и основанные на словах подлинной пестушки; трио Салавата, Юлая и Ивана Багрова «Стыд джигиту, в чьей руке сабля дрогнула в бою», в основе которого – отдельные строфы из кубаира самого Салавата Юлаева «С ратью Пугачёва слившись, в войско с ним соединившись»¹¹², известном под названием «Речь Салавата», и кубаира «Салават-батыр». Названия этих номеров давно закрепились в музыкальной практике по их начальным фразам, выражающим главное содержание номера.

¹¹² Другие строки этого кубаира, описывающие образ батыра, спутником которого стала летучая мышь, и останки героя, сложившего голову в священной битве (поэтическое клише, распространённое в творчестве башкирских сэсэнов), стали литературной основой хора башкирских конников в финале I акта оперы.

В опере «Шаура» такими фрагментами являются ария Яубики «Всё пройдет за годом год», ария Шауры «О чёрный нежный шёлк моих волос», ариозо Аязгула «Какая подлая змея» и предсмертное ариозо Акмурзы «Урал, родимый край». Другие музыкальные номера также концентрированно воплощают главную идею, однако переведены на русский язык весьма условно, как образный эквивалент (ария Акмурзы «Я дерево одно в лесу спросил», ариозо Кобека «Конь гнедой скакать не будет на заре», рондо Сахи «Я по свету кочевал», дуэт Шауры и Акмурзы «Как орёл с орлицею парит», мужские хоры в 5-й картине). В истории башкирской оперной либреттики Баязит Бикбай остался как наиболее значительная фигура.

Вопросы интерпретации музыкальных драм при их переводе на язык оперного либретто вновь стали актуальны, когда в республике после значительного перерыва сложился творческий тандем Дильмухаметов – Исмагилов. Четыре драмы Ишмуллы Дильмухаметова, три из которых были переработаны в оперное либретто, – это значительный вклад и в башкирскую драматургию, и в оперную либреттику. Его драмы «Живая земля», «Акмулла» и «Кахым-туря», поставленные на сценах различных драматических театров республики, развивают в национальной драматургии традиции этнографических мелодрам М. Бурангулова. Об этом говорят и их насыщенность народными песнями, и неременная ремарка «курай», в 70-80-е годы XX века, ставшие предвестниками неоэтнографизма в башкирской музыке. Как и Бурангулов, Дильмухаметов, будучи живым носителем и знатоком фольклора, сочинял строфы в духе народных песен, пословиц, кубаиров, пронизывающих все его пьесы. Белый стих и метафоричность языка будто сами просились на оперную сцену. Несмотря на архаичность формы и стилистики, общая песенная атмосфера драм Дильмухаметова, стала исходной позицией в дальнейшем омузыкаливании этих сюжетов, подчинении их собственно музыкальным закономерностям.

Вместе с тем, все три либретто знаменитого кураиста, написаны как драматические пьесы. Не обладая глубоким знанием законов оперной драматургии, Дильмухаметов при переводе своих пьес в жанр либретто

полностью доверился композитору, главным принципом которого в работе стали многочисленные, без меры сокращения. Опубликованные тексты в клавирах опер отличаются от вариантов Дильмухаметова основательно, поскольку Исмагилов очень свободно обошёлся с предложенными текстами. Излишнее купирование многих важных сцен, литературного текста и персонажей, неизбежное в этом процессе, привели к нарушению драматургической и композиционной цельности. Утерянными оказались полнота охвата жизненных явлений, насыщенность и многоплановость сценических ситуаций. Мозаичность и эскизность интерпретируемого материала, ослабление драматического конфликта, как и идеологизированная трактовка исторических сюжетов стали досадными общими недостатками опер, написанными на либретто И. И. Дильмухаметова.

Наибольшим текстовым трансформациям подверглась драма «Живая земля», являющаяся основой либретто оперы «Послы Урала», художественно переосмысливающая подлинные исторические факты XVI века. Литературный материал её был сокращён в два с лишним раза и по-новому скомпонован. Из многих сюжетных линий, развивающихся в драме, в опере выделены три, в качестве ведущей – присоединение Башкортостана к России, в качестве побочных – любовь Юлтыя и Харыласэс, взаимоотношения Кахир-бея с его детьми Суюндуком и Харыласэс. Концепция сочинения – провозгласить нерушимую дружбу России и Башкортостана была продиктована Башкирским обкомом КПСС в связи со 125-летием присоединения Башкирии к Русскому государству. Это потребовало кардинальной перестройки финала: драма заканчивалась гибелью Кахирбея и его детей, колыбельной Куйхылу и возвращением из Москвы Юлтыя, протягивающим матери горсть живой земли; опера же – дописанными хорами народа, олицетворяющими вышесказанную идею. Этот эпохальный момент в истории народов в опере преподнесён прямолинейно, плакатно, однако он ярко отражает политические устремления и идеологию эпохи застоя с её склонностью к штампам, лозунгам и декларациям. Самой большой правке подверглась партия Аксэсна, вся роль которого в драме сложена кубаирским стихом (семисложником) и свободной, с ненормированным количеством стихотворных строчек

строфой, что рождало эпическую размеренность повествования. В процессе переработки первоисточника его партия в опере была «уложена» в традиционные четверостишия, а эпический характер достигался музыкальными средствами.

Сюжет драмы «Кахым-туря» выведен из содержания народных песен эпохи Отечественной войны 1812 года «Кахым-туря» и «Любизар». В нём даются разнообразные картины жизни башкир до вступления в войну и во время неё с тем, чтобы выявить главную тему произведения – тему всенародного патриотизма, доблести и подвига. Первоначальный вариант либретто, созданный самим Дильмухаметовым, можно было бы определить как литературный (на неизменный текст драмы), и в таком виде он мог бы стать основой народной музыкальной драмы, как хотел того композитор. Однако его же вмешательство в литературный процесс корректирует это определение: в конечном итоге либретто стало представлять собой не очень хорошую инсценировку драмы на оперной сцене.

Образная система драм также была кардинально изменена во всех трёх случаях. Так, в опере «Послы Урала» были изъяты многие герои – представители народа, создававшие в драме многоголосицу мнений и споры о том присоединиться к России или нет, а также казахские персонажи, дополняющие образ народа. Композитор практически упустил возможность создать динамичный живой хор диалогического склада, основанный на драматургическом противопоставлении отдельных личностей, групп народа с выдвижением речитативных реплик и хоровых сцен. Все оставленные персонажи в опере однозначно поделены на положительных и отрицательных, и в этом она приближена к этнодрамам Бурангулова, прямолинейно трактующим образы противостоящих сторон.

В либретто «Акмуллы» сокращения текста первоисточника привели к упущениям в содержательном плане, а сами характеры и сценические ситуации приобрели упрощённый вид. По сравнению с драмой героям оперы не хватает глубины переживаний и мыслей. Образу главного героя, несмотря на подлинно трагическое звучание в финале, не достаёт масштабности, творческий рост его

сюжетно не обоснован, а связь поэта с народом почти не показана. Эта недосказанность возникала в результате того, что в либретто были купированы многие эпизоды первоисточника, показывающие отношение народа к своему любимцу. В результате сокращений некоторых побочных линий в «Акмулле» отсутствует и какой-либо социальный фон действия, а ведь именно положение народа и социальная несправедливость становятся сутью полемики в сцене у мечети (2-я картина). Образ отца поэта – Камалетдина-муллы, в отличие от драмы, в опере так же не развит, поэтому духовное противостояние отца с сыном, заставивший поэта покинуть отчий дом и отправиться в странствия, показан недостаточно выпукло.

Наконец, композитор не использовал заложенный в драме жанр айтыша – поэтического состязания сэсэнов и акынов-сказителей, в условиях кочевой цивилизации представлявшего собой своеобразную общественную трибуну. Такая диалогическая сцена с активными хоровыми выкриками, помимо привнесения ярко выраженного национального колорита, способствовала бы утверждению главной музыкально-поэтической концепции оперы – провозглашению образа Акмуллы, о чём сожалел и режиссёр-постановщик оперы Иркин Габитов: «Это было бы таким вагнеровским изыском на башкирском материале, который прекрасно вписался бы в поэтическую концепцию «Акмуллы» [209, с. 5].

Излишний лаконизм всех сцен (как сольных, так и хоровых, особенно в последних двух операх), ограничение вокальных номеров лишь куплетной формой привели и к некоторой однотипности музыкального стиля, малочисленности контрастов, которыми были так богаты первые оперы Исмагилова. Желая избежать замкнутые вокальные построения ради сквозного развития, композитор упустил другой не менее важный момент – возможность использовать выигрышную сторону вокальной формы в создании психологически насыщенного музыкального высказывания (по Б. М. Ярустовскому, «крупные вокальные планы разных эмоций»). Так, вызывает возражение безропотный уход Акмуллы в финале 5-й картины оперы, когда Батуч-бай просит его об этом. В ней сохранена лишь короткая фраза поэта, воплощённая речитативно: «Ты не

волнуйся, Батуч-бай. До свиданья!» В драме был более пространный монолог (строфы из стихотворений поэта «Учёным современности» и «Я – юродивый»), в котором герой пронизательно и с душевной болью давал оценку происходящим событиям.

Недостаточно творческое отношение Исмагилова к его драмам в какой-то степени можно объяснить исчерпанностью музыкально-выразительных приёмов в его творчестве, недостаточным профессионализмом самого Дильмухаметова как либреттиста. В результате переработку его драм в оперное либретто в целом следует признать посредственной. Требовался драматург-либреттист уровня Мустая Карима, чтобы открыть перед композитором новые пути обновления музыкальной драматургии. Тем не менее, деятельность И. И. Дильмухаметова в области либреттистики способствовала дальнейшему развитию оперного творчества Исмагилова, завершив классический этап в развитии национальной оперы в Башкортостане.

В последние три десятилетия оперная либреттистика, развитие которой более не регулируется органами управления, оказалась предоставленной самим творцам – композиторам и постановщикам. Именно так обстояло дело с написанием либретто для опер, созданным по двум выдающимся трагедиям башкирской драматической сцены – «Нэркэс» Ильшата Юмагулова (1966) и «В ночь лунного затмения» М. Карима (1963). В первом случае Х. Ахметов (он же либреттист) подошёл к первоисточнику более активно: видоизменил не только сюжетные ходы, персонажей, но и перевёл прозаический текст пьесы в стихотворный. Во втором случае задача либреттиста – режиссёра Р. Галеева в основном свелась к композиционной перестройке, так как русскоязычный стихотворный вариант прозаической пьесы был сделан поэтом-переводчиком Я. А. Козловским [182]. В обоих случаях либретто представляют собой вариацию сюжета трагедий.

В созданном Ахметовым либретто о судьбе девушки из народа, чья любовь натолкнулась на бессмысленные предрассудки своего рода, порождённые эпохой феодальных междоусобиц, ослаблена подробность изложения и пропущены

некоторые фрагменты, а именно образ Азня – приёмного сына Сын timersа, диалоги Тимерхана и Нэркэс в преддверии свадьбы. В таком виде работа композитора с текстом могла бы быть определена как инсценировка. Однако в процессе постановки режиссёр Р. А. Валиуллин ввёл в произведение ещё более кардинальные изменения: купировал образ старца Ильсегула и начальную сцену сватовства четырёх джигитов, всю 5-ю картину, в которой Нэркэс, отвергнув Сулеймана, верно ждала Тимерхана; ввёл образы сэсэна и матери Тимерхана, отсутствовавшие в первоисточнике. Сам же сочинил их текст. Изменил финал оперы, добавив сцену побоища, где погибали не только главные герои и два враждовавших бея (Сын timers и Баимбет), но и оба башкирских рода. Безысходность оперы по сравнению с пьесой, заканчивающейся примирением двух враждовавших родов, объяснялось желанием режиссёра придать опере остро актуальное звучание. Следовательно, Валиуллин создал её новую постановочную версию, изменив всю концепцию сочинения и сведя три акта в два.

В таком же плане протекала работа Р. М. Галеева над либретто оперы «В ночь лунного затмения». Основная концепция Мустая Карима о духовной раскрепощённости личности, как и её высоких стремлениях, непримиримых духовных противоречиях и острых психологических столкновениях была сохранена. Ведущими в опере становятся две сюжетные и музыкально-драматургические линии. Первая из них, лирическая, – противопоставление взаимного чувства Акъегета и Зубаржат вековым традициям адата, воплощением которого являются аксакалы. Вторая – судьба хозяйки кочевья Танкабики, терзаемой противоречиями между долгом перед вековыми традициями и материнской любовью к детям. Трагедия Танкабики усугубляется мыслью о расплате за прежние грехи через её невинных и ни о чём не подозревающих детей. Таким образом, в основе интриги – женский треугольник «Танкабика, Зубаржат и Шафак». Поскольку в опере образ Рыскул-бея (отца Зубаржат) отсутствует, а слуги Ялсыгула, также равнодушного к Шафак, – сокращён, линия левирата, являющегося главной экономической причиной всех бед, оказывается ослабленной, а побочная линия Шафак – Ялсыгул отсутствует вовсе. Помимо

купированных персонажей, сокращению подверглись многие понятия, прежде всего архаизмы, неудобные для современного восприятия. Словарный состав либретто одновременно и самостоятелен, и зависим от литературного первоисточника. «Мук совести по поводу вольного обращения с текстом я не испытывал, поскольку получил благословение автора» [408], – сказал в премьерные дни Р. М. Галеев.

Текст пьесы был сокращён втрое и композиционно перестроен. Это коснулось «Песни о двух звёздочках»; лирической сцены Зубаржат и Акъегета, сопоставляемой со сценами Дервиша – Диваны – Танкабики и народа; Рассказа о грехе Танкабики – всё для создания музыкально-драматургической многоплановости, свойственной оперной модели. Либреттист включил в либретто оперы первую (частично – вторую и третью) суры Корана (принцип монтажности, когда недостающие элементы добываются из других источников), и задачей композитора стала её адекватная музыкальная интерпретация. В целом негативный образ Дервиша в опере по сравнению с трагедией Мустая Карима заметно усилен и за счёт того, что ему поручены самые обвинительные речи аксакалов («Нет выхода иного, аксакалы! Изгнать из рода следует обоих! Теперь конец благополучью рода!»). «Написав либретто, я адаптировал пьесу к музыкальному театру, не отходя далеко от первоисточника, – говорил Галеев в своём интервью. – Изменил финал: Шафак затоптала толпа (почти самоубийство), и, возможно, для неё – это лучший выход. Любовь настоящая, истинная всегда обречена в этом мире, потому Зубаржат и Акъегет возносятся к луне. А затмение, по сути, происходит ... в умах. Ишмурза (принципиально эту роль должен исполнять ребёнок) тянется за ними, как бы остановившись между небом и землёй: каков будет выбор у следующего поколения?» [407].

Рустэм Галеев утвердил себя как либреттист, хорошо работающий с чужими текстами и максимально приспособляющий их к требованиям оперной сцены. Либретто к опере Низаметдинова «Наки», как и к предшествующей опере композитора «Звезда любви», создавалось двухступенчатым компромиссным способом: первоначально Артур Сакаев с учётом всех пожеланий композитора

написал «под оперу» одноимённую драму; а Галеев доработал её в качестве оперного либретто. Следовательно, в нём сочетаются два типа оперных либретто: на самостоятельный сюжет и по литературному первоисточнику. Причина этого – в желании композитора сотворить нечто оригинальное – современное и актуальное, посвящённое темам нравственности и морали. «Душа, народ, время» [278, с. 37], – так он определил желательные темы для новой оперы при первой же встрече с драматургом.

Другими его пожеланиями были принцип реинкарнации, который он искренне проповедует, сопоставление в сюжете двух различных исторических эпох (древности и современности) и пожелание назвать оперу именем будущего ребёнка, который спасёт мир от духовного падения, благодаря своим высоким морально-нравственным качествам. Имя Наки действительно переводится с арабского языка, как «чистый», «невинный», но сразу же возникает вопрос: чем этот ребёнок лучше других будущих детей? Только тем, что его зовут Наки? На этот вопрос композитор отвечал: «Новый мессия должен освободить человеческие души от всевозможного негатива и подарить людям надежду на нравственное очищение. Он подобен Иисусу Христу, Мухаммеду, Моисею» [70, с. 192]. Все эти заявления вписываются в жанр оперы – мистической драмы.

«Наки» – первая речитативная опера с прозаическим текстом, в котором интонирование подчёркивает смысловые акценты речи и выделяет главные, «ударные» слова. Композитор сознательно развивает традиции, идущие от опер «Каменный гость» и «Женитьба», «Игрок» и «Нос», «Воцек» и «Мёртвые души». К тому же текст пьесы Сакаева полистиличен. Наряду с литературной речью, в нём присутствуют жаргон и сленговая лексика («Базар конкретный», «Бабки уйдут», «Кто это в натуре» – реплики Магади и Кияма). В русский текст либретто вклиниваются также башкирские слова-реалии, показательные для речи городского башкира (апай, агай, егет). Всё это позволяет передать характерность речи современного человека, присущую ему манеру высказывания, в некоторых сценах усиленной использованием фонограммы и микрофона для придания интонации неестественности звучания.

В работе либреттиста с текстом первоисточника Н. Степанова выделила три основных способа: «выстраивание прозаического текста в поэтическую форму при сохранении ключевых слов драматурга; передача основного смысла собственными словами без сохранения текста драмы; досочинение фрагментов, отсутствовавших в пьесе, но необходимых для драматургии либретто (тексты для лирических сольных номеров Янбики» [278, с. 54]. В целом Галеев упростил и усовершенствовал текст драмы, сделав его более ёмким и выразительным, однако опера не удержалась в репертуаре из-за своих постановочных просчётов.

Либретто на основе романа

Единственным образцом использования романа в башкирской опере является опера «Буря» («Дауыл») Р. Муртазина, либретто которой написано поэтессой Рагидой Ямбулатовой по историко-революционному роману Х. Давлетшиной «Иргиз» (1964). Так единожды в Башкортостане проявилась тенденция отечественного искусства создавать оперы по мотивам произведений высокой литературы – романа, отражающего жизненные явления максимально полно, всеохватно¹¹³.

Опера «Буря» создавалась в исключительно благоприятной для авторов обстановке, в условиях подготовки к 50-летию Октябрьской революции и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, а воплощение в искусстве темы социалистической революции преподносилось как самый достойный звания советского художника творческий акт и всячески поощрялось партийными директивами. В башкирском профессиональном искусстве выполнение этого социального заказа породило целый ряд произведений, ставших достоянием

¹¹³ Нет необходимости перечислять многочисленные оперы, связанные с формированием современного оперного репертуара, отразившего историю Советского государства. О том, что роман и повесть, как литературные жанры-первоисточники лидируют в этом процессе, общеизвестно. Отметим другое. Название башкирской оперы явно заимствовано из оперной практики отечественных композиторов – оперы Т. Хренникова «В бурю», написанной по роману Н. Вирты «Одиночество». В газетных сообщениях о премьере оперы «Дауыл» её русский перевод значится как «Ураган» [402; 405]. Это название в литературе не закрепилось.

музыкальной Ленинианы. Ныне эти общеизвестные сочинения расцениваются как «мифологизация революционных сюжетов в разных сферах искусства» [32, с. 34], «мифологемы советской утопии»: «Миф как «представление о мире», внушаемое целому народу, умело конструировался советской властью, составив основу культурной политики СССР» [36, с. 64], – пишет И. А. Барсова в связи с мифотворчеством тоталитарных государств.

В «Буре» перед авторами оперной версии романа стояла задача исключительной трудности – вместить всё богатство событий и образов романа – «движущейся панорамы» народной жизни [48, с. 122] в рамки одного спектакля и вывести положительные образы героев своего времени. Необходимо было воплотить острый конфликт двух непримиримых лагерей: феодально-патриархальных устоев башкирской деревни и растущих в нём революционных сил накануне Октябрьской революции. В полной мере это было неосуществимо, и автор либретто Янбулатова пошла по пути «усечения» всего идейно-образного, сюжетно-фабульного и словесного уровней произведения.

Либретто «Бури» написано с чёткой ориентацией на жанр социально-героической драмы, обозначенной до того в операх «Хакмар» и «Азат». Прежде всего, это следование традициям (сюжетным клише), сложившимся в башкирских национальных драмах в 30-50-е годы, с выделением противостоящих сторон: народ – белогвардейцы, вожак из бедноты и бай-отец, подруга героини – сестра героя. Как и в предыдущих операх, основной конфликт представлен столкновением главных героев – Айбулата и Кутлубая, в котором они предстают и как соперники в любви, и как идейные и классовые враги. С другой стороны, структура либретто «Буря» хорошо подогнана под стереотипы отечественных опер, воплощающих героику гражданской войны («В бурю» Т. Хренникова – А. Файко, «Тихий Дон» И. Дзержинского – Л. Дзержинского и др.).

Неоднократно переделываемое либретто, о чём можно судить по заявлению Р. Муртазина в СК БАССР от 27 ноября 1967 года¹¹⁴, оказалось сведённым к

¹¹⁴ Протокол общего собрания СК БАССР от 27 ноября 1967 года // НАРБ, ф. 10295, оп. 1, д. 56, л. 42.

набору типичных сюжетных перипетий, обычных по конструктивной идее и однотипной группировке действующих лиц. Тема перехода от стихийных выступлений крестьянской бедноты против социального угнетения к сознательно организованной борьбе получила в опере традиционное воплощение. Был сокращён её временной диапазон: если в романе описываются события с конца XIX века, то в опере время «сжалось» до нескольких лет (1916 – 1918). Число действующих лиц было сведено к минимуму: с одной стороны, это Айбулат, Гульюзум, Григорий Волгин, Василий, Яланбика – подруга Гульюзум, с другой стороны, Ниязгул – жестокий, кровожадный бай; его дети Кутлубай и Хаят.

Ведущими остались лишь две сюжетные линии: линия классовой вражды и линия любви Айбулата и Гульюзум. Упрощение сюжета романа характерно для раннего этапа функционирования оперы в национальной культуре, в то время как для поздних этапов характерно стремление к всеохватности явлений, к взаимодействию различных слоёв содержания. Такое построение сюжета, когда «из романа вычленялся определённый ряд событий, связанных с одной образной линией», И. Л. Пивоварова называет «построением оперного сюжета на одной линии (вокруг центрального героя)» [247, с. 11]. К дополненным мотивам относятся чествование Ниязгула, удостоенного звания старшины (в романе лишь упоминается о том, что он – староста деревни); освобождение заключённых под руководством Волгина; поход Гульюзум с доносом в штаб красных; финальная сцена главных героев в тюрьме.

Через Айбулата и Гульюзум – центральных персонажей произведения – показано формирование людей нового общества. По сравнению с романом их образы подверглись кардинальным изменениям. В романе Айбулат принимает активное участие в подготовке революции, штурмует Зимний дворец, слушает Ленина и погибает на посту председателя ревкома (а его место в рядах борцов занимает его сын Тимербулат). В опере он показан как политический руководитель. Гульюзум из крестьянки, занимающейся только семьей, выведена либреттистом как образ активной женщины, встающей под знамя революции и непосредственно участвующей в классовой борьбе. В башкирской опере это

единственный образ такого плана. Его можно уподобить образу «освобождённой женщины Востока» в искусстве среднеазиатских республик. Развитие главных героев в опере происходит интенсивнее и концентрированнее, чем в романе, а победа, одержанная ими над силами патриархального быта в борьбе за свою любовь (похищение невесты со свадьбы), показана не как проявление джигитской удали, а как новое явление в жизни просыпающегося народа; их смерть воплощена как проявление неизбежного драматизма революционной эпохи.

В опере по-новому интерпретированы некоторые образы, объединены характеристики разных действующих лиц романа. Так, новый персонаж Апсатай (друг и соратник Айбулата) сочетает в себе черты второстепенных героев романа Ахмади, Захита и Асатая. Кутлубай – белогвардейский офицер, появляющийся только в конце романа, в опере становится сыном Ниязгула (вместо Имая). Изменена по сравнению с романом и судьба Яланбики. В опере этот женский образ обогащается любовью Апсатая; изменена и трагическая гибель девушки: в романе она лишается рассудка и кончает жизнь самоубийством; в опере же – прикрывает собой Айбулата от пули Ниязгула.

Бай Ниязгул в опере более однопланов и жесток. В романе он не участвует в военных действиях, лишь помогая белым деньгами, в опере же он – главарь и участник карательного отряда, способный на любой мерзкий поступок. Такая его черта, как нежная отцовская любовь к детям, в опере полностью утрачена. Образ его дочери Хаят, выступавшей в романе в роли обольстительной женщины в лагере белых офицеров, в опере также видоизменен: наделив её любовью к Айбулату, либреттист Янбулатова углубила образ психологически, введя в него драматические черты. С одной стороны, Хаят как байская дочь высокомерна и властна, с другой, – вынуждена страдать (она – соперница) и лицемерить. В опере она состоит в банде Кутлубая и, выстрелив в него, становится невольной причиной гибели любимого Айбулата.

Вместе с тем, по сравнению с ранними башкирскими операми – социальными драмами, в операх Муртазина есть некоторые новые черты, привнесённые в них революционным сюжетом. Так, обязательная тема дружбы

башкирского и русского народов, идея о руководящей роли партии и пролетариата в социалистической революции раскрываются через образы подпольщиков – политического учителя Георгия Волгина и его соратника Василия. Хотя роли как одного, так и другого не занимают в опере особого места, их функции в идейном замысле и драматургической расстановке противоборствующих сил должны были воплотить представителей класса, призванного свергнуть российское самодержавие. В обеих операх есть «Песни о Ленине», исполняемые главными героями вместе с народом. Обе оперы завершают сцены заключённых Азата, Гульюзум и Айбулата, которые в соответствии с традицией своего времени поют песни о светлом будущем и мужественно «идут на костёр». Любовно-лирический и социальный конфликты обеих опер достигают своего апогея и сливаются в неразрывном единстве, приобретая жизнеутверждающий пафос: если в опере «Азат» мысль о будущей победе большевиков лишь высказана, то в опере «Буря» эта победа воплощается и симфонически, и сценически: подошедшие части Красной Армии уничтожают последнюю белую банду.

Образ народа в опере «Буря» пассивен, он не является активно-действенной силой драматургического развития, что нелогично для революционного сюжета. Народ откликается на поступки героев, соперживает им, комментирует события, но не действует. Тем не менее, линия народа получает в либретто определённое развитие, что проявляется в характере хоров: сначала жанровых («За что нам такая судьба» и «Сколько слёз горячих в море льётся»), далее – поддерживающих революционные идеи («Рабская цепь разорвана» и «Ленин – ясный маяк нашей жизни») и провозглашающих победу нового над старым («Веками были унижены»).

В опере «Буря» проявились многие черты, свойственные советской опере в недавнем прошлом: многоконфликтность, гуманистический пафос, проникновенный лиризм, искренность чувств. Её авторам удалось показать связь главных героев с жизнью всего народа, хотя сами сюжетные ходы и ситуации были стереотипизированы и даже банальны. Многие страницы этой оперы

воплощают глубокие душевные страдания, надежды и чаяния народа, его неистребимую веру в лучшую долю.

При всей индивидуализации партий главных героев, что всегда приветствовалось в жанре оперы, главный акцент в образах Айбулата и Гулююзум всё же сделан на выявлении волевых черт характеров, на их общественной деятельности. Трактовка их была решена в соответствии с официальными представлениями о новом человеке в искусстве – с акцентированием в их характерах героико-гражданских черт. Эта тенденция, отличающая всё оперное творчество отечественных композиторов 60-х годов, приводит к синтезу лирического, эпического и драматического начал, примерами чего служат оперы «Виринея» С. Слонимского, «Октябрь» В. Мурадели, «Заря» К. Молчанова, в которых происходит совмещение черт народно-эпического и лирико-психологического жанров, переплетение исторического, социального и драматического [55, с. 159]. В «Буре» такое редкое для башкирской музыки сочетание отмеченных черт привело к возникновению жанра социальной лирико-героической драмы.

Либретто, создаваемые по литературным первоисточникам, в истории национальной либреттистики – самые многочисленные. Это объясняется известностью, популярностью оригиналов, а также композиционным удобством музыкальных драм и поэм. В башкирской опере все три типа интерпретации литературного первоисточника сосуществуют на равных правах.

3.3. Авторское либретто драматурга¹¹⁵

В истории башкирской оперы авторских либретто три: «Азат», «Современники» и «Волны Агидели». Как и в отечественной русской опере, в

¹¹⁵ В данном разделе использованы материалы статей: Галина Г. С. Мустай Карим – либреттист // 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.

башкирском репертуаре такого типа либретто встречаются очень редко. И хотя самостоятельный сюжет даёт большую свободу в воплощении замысла, освобождая от ограничений, диктуемых первоисточником, всё же его создание представляет для авторов сложную задачу. Неслучайно написать либретто самостоятельно решились лишь признанные драматурги республики – Баязит Бикбай и Мустай Карим. Их опыт в этой области разнится как по оригинальности придуманных сюжетов, так и по уровню их художественного воплощения.

Первое в истории национальной либреттистики авторское либретто – «Азат» Б. Бикбая (1949) отразило в себе слабости периода становления этого рода литературы. Посвящённое периоду гражданской войны, оно критикуется во всех публикациях, в которых упоминается. Это либретто на самом деле шаблонно повторяет многие из тех ситуаций народно-революционного движения, которые уже многократно фигурировали в операх других республик. Это и ситуация принудительного брака, и оброненная чаша с кумысом как предвосхищение несчастья, и введение образов русских большевиков, возглавляющих революционную борьбу, и схематичное противопоставление красных белым и т.д. Главным же недостатком либретто является его заидеологизированность – неубедительный, прямолинейный показ народной массы, классовых противоречий и связи главного героя с обществом. «Создаётся такое впечатление, что если бы не было красивой девушки, в которую влюбляются представители двух противоположных лагерей, то не было бы и конфликта в опере» [413], – пишет Р. Х. Хайруллин в рецензии на оперу. Эта серьёзная претензия позволяет утверждать, что либретто на революционный сюжет драматургу не удалось, однако положительные стороны его опыта были использованы Р. Ямбулатовой при создании либретто к опере «Буря». Выдержав несколько спектаклей, опера «Азат», подпав под Постановление 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели, была снята с репертуара.

Ещё до постановки оперы на сцене, Бикбай перерабатывает это либретто в драматическую пьесу «Лебединая песня», что является уникальным случаем в истории башкирского искусства. Сравнительный анализ либретто и пьесы

проделала М. Г. Хамидуллина. По её заключению, в драме Бикбай ярче воплотил исторические, экономические, географические и военно-политические черты, намеченные в либретто; по-новому сгруппировал прежних героев, добавил много новых. Изменил время и место действия: сейчас это весна 1915 – осень 1918 года; южная Башкирия. В целом исследователь высоко оценивает драму, в которой автор реалистично воплотил её кардинальный момент – ситуацию принятия башкирскими массами Советской власти и отмечает, что этому способствовало творческое освоение опыта Вс. Вишневского в драме «Оптимистическая трагедия» [358, с. 129].

Вторично Бикбай взялся написать самостоятельный сюжет для оперы с рабочим названием «Фонтан» в 1963 году, избрав в качестве основной темы современность и жизнь башкирских нефтяников. Благодаря этому нефтяная тема, или тема «второго Баку», – ведущая в башкирской литературе 40-80-х годов – проникает и в башкирскую оперу. «Современники», как в итоге стала называться опера, – единственная башкирская опера, посвящённая теме социалистического строительства. Приуроченная к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, она несёт в себе все идеологические установки своего времени, провозглашая в качестве главной идеи победу коммунизма и советского образа жизни. Изучение опубликованного либретто оперы [334], приводит к выводу, что процесс его создания в некоторых изданиях – в нашей монографии «Хусаин Ахметов [123] и путеводителе Т. С. Зиновьевой [162] описан неверно. После смерти Бикбая в 1968 году композитор ничего не дописывал, но сокращал и перекомпоновывал готовое либретто. Изменил имена трёх персонажей: Салима стала Бибинур, Илья Дубов – Иваном Клёновым, Абдрахман Кусаев – А. Курсаевым.

Показ общественно-социальной жизни в произведении выдержан в традициях советской литературы 30-50-х годов, к которым относятся и прямолинейное противопоставление сил действия и контрдействия, и пафосная риторика в речах положительных героев, в чём продолжилось влияние мелодрам Бурангулова, и акценты на идее о руководящей роли партии в жизни нефтепромысла.

Бикбай вновь использует систему образов башкирских драм 30-50-х годов и, адаптируя её к реалиям современного ему общества, по-новому трактует образы традиционной фольклорной схемы. Недовольный народ – это строящие новую жизнь башкирские нефтяники, их лидер – бывший батрак Тагир Уралов, портрет которого нарисован плакатно, без индивидуальной детализации. В образе русского повстанца, парторга Ивана Клёнова подчёркнуто новое качество, привнесённое социалистическим сюжетом: прежде всего он – идеолог, влияющий на поступки других персонажей, побуждающий их к действию и разъясняющий политическую ситуацию. Следовательно, в нём сливаются функции двух различных типажей – повстанца и мудрого аксакала. Центральная пара – Гульсум и Ильяс помимо лирического амплуа наделена также чертами героики, придающими им убеждённость в своих идеях. В соответствии с сюжетом в их образах очень органично слиты воедино личное и общественное, все их помыслы устремлены к созиданию, общественному преобразованию. Они выступают как типичные представители советской молодёжи и положительные герои в национальной опере 60-х годов, раскрывая тем самым все свои лучшие качества: патриотизм, высокую нравственность. Схематичен, но психологически верен образ Зюгры (жены Уралова), высоко несущей заветы своего мужа и разоблачающей спрятавшегося кулака. В общем контексте лишним, нефункциональным кажется образ оператора Бибинур, страдающей от безответной любви к Абдраю. Видимо, этот образ должен был оттенять счастливую любовь главных героев, тем более что ария Бибинур, ставшая необычайно популярной, стала исполняться задолго до премьеры самой оперы в виде «Элегии» для виолончели и фортепиано.

Силы контрдействия представлены зловещим байским сыном Курамшой и его подручным Абдраем, совершающим преступления. Их образы решены традиционно. В целом, в «Современниках» система образов и типовая схема приспособлены под современный, самостоятельный сюжет, что в юбилейный 1970 год выглядело как торжество ленинской политики.

На лексическом уровне (дискурсе) Бикбай широко использует такие стилистические фигуры, как иносказания, сравнения, эпитеты, раскрывающие образы башкирской природы. Ведущим при этом становится традиционный для народных песен образ Агидели, фольклорное толкование которой драматург видоизменяет в зависимости от основной идеи произведения: в застольной песне Тагира её течение не просто символизирует ход человеческой жизни, а воплощает поступательное движение вперёд к всеобщему счастью; в хоре народа «Хороши у нас девчата» из I акта четверостишие, прославляющее любимую реку, переиначено под «нефтяную тему». Действие в «Современниках», как и в опере «Волны Агидели», создававшейся параллельно, разворачивается на берегах Агидели, но только во второй опере образ крупнейшей башкирской реки становится символом родной земли, воплощённым как в гимническом хоре «Хвала Агидели», так и в оркестре как эмоциональный фон действию. В обоих хорах либреттисты используют слова народной песни «Агидель».

Качественно новый уровень оперной либреттистики определило создание Народным поэтом Башкортостана Мустаем Каримом литературного текста к лирической опере «Гульзифа», ставшего самым талантливым либретто в истории башкирской национальной оперы. Выдающийся драматург современности, долго и упорно отказывавшийся от написания либретто, в конце концов, согласился на работу при условии полной самостоятельности в выборе сюжета. Конструируя его, он отталкивался от актуальных проблем и тенденций советской драматургии того периода.

Многое для понимания идейного содержания оперы даёт критическая статья Мустая Карима «Жизнь, драматургия, театр» [350], написанная им в период создания второй редакции либретто [351]. В ней автор делает обзор состояния современной русской драматургии, делится впечатлениями от некоторых драматических пьес того периода. Таким образом, можно косвенно составить мнение о волновавших автора в тот момент проблемах. «Из множества проблем современности, к которым обращается наше искусство, я хочу выделить три самые волнующие и животрепещущие, – пишет Карим в статье. – Это

Человек и Мир, Человек и Земля, Человек и его среда – или шире – Человек и Общество» [350, с. 240]. По мнению автора, в драме В. Лаврентьева «Человек и глобус» «персонажи, в том числе и сам Бармин мало драматичны. Их почти не терзают внутренние противоречия и сомнения; их почти не приводят в отчаяние творческие неудачи; они почти не обременены поисками своих, человеческих истин; трудности часто устраняются могучей рукой сверху. Без элемента драматизма в своих судьбах не могут персонажи стать полноценными образами в драме» [там же, с. 243]. Пишет Карим и о художественном выражении таких нравственных категорий, как благородство, верность, порядочность, целомудрие, бескомпромиссность в чувствах, протесте против ханжества и духовном смирении, внешнем благополучии при внутреннем разладе. И с этих позиций рассматривает такие пьесы, как «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «День рождения Миляуши» Т. Миннулина, «Сын солдата» А. Мирзагитова [350, с. 255 – 257]. Из приведённых цитат становится ясным, что выстраивая сюжет «Гульзифы», Мустай Карим не просто учёл веяния современной ему советской драматургии, но и воплотил в либретто её актуальнейшие темы.

Проблема социальной функции личности в её взаимоотношениях с обществом, проблема отцов и детей, потерянного поколения, морально-нравственная проблематика (верность в любви, долг перед родной землей), так полно воплотившиеся в пьесах А. Арбузова, А. Вампилова, В. Астафьева, была привнесена в башкирскую оперу большим мастером слова и получила яркую, самобытную трактовку. «В тот период бытовало мнение, что в социалистическом обществе не может быть конфликта, не может быть трагедии. Я нашёл этот конфликт, он – в самом человеке», – говорил драматург, рассказывая об истории создания этой оперы. Фабула придуманного им сюжета типична для отечественных пьес рубежа 60-70-х годов и внешне проста: деревенская девушка Гульзифа, дождавшаяся своего любимого Зайнуллу из города, разочаровывается в нём и трагически погибает от его руки. Если в аналогичных бытовых операх-драмах «Шаура» и «Нэркэс» любовная история героев показана в условиях отдалённого патриархального быта, и это порождало одноплановость чувств, их

обобщённый характер, то в «Гульзифе» чувства героев более осязаемы и многогранны, что объясняется современным сюжетом, его социальной весомостью и гражданской направленностью.

Анализ двух вариантов либретто («Гульзифы» и «Волн Агидели») позволяет сделать вывод, что авторов не устраивала логика развития сюжета по первоначальной сценической версии¹¹⁶. В редакции 1972 года были сильно сокращены народно-массовые сцены, сведены к минимуму вокальные партии Ямая, Емеш и особенно Мадины, встреча и лирический дуэт Гульзифы и Зайнуллы перенесена из 2-й картины в 1-ю, а монолог Гайнуллы из 4-й картины – в финал. Этот монолог переключает действие в нравственный аспект и в этом можно усмотреть изначальную ритуальность – важнейшую функцию лирического произведения. Колыбельная же Мадины (матери Гульзифы), которой заканчивалась 1-я редакция оперы, замыкала повествование в лирико-бытовой плоскости.

В либретто выделены две основные сюжетные линии (Зайнулла – Гульзифа – Вадим и Зайнулла – Гайнулла) и одна побочная (Гульмария – Абдельхак). Но не столько интрига, сколько нравственные переплетения составляют привлекательность этого сюжета. Драматург заставляет размышлять о благородной естественности и искренности человеческих чувств, уродстве позёрства и эгоизма. Он привнёс в башкирскую оперу новых героев – молодых людей 70-х годов XX века, что стало новаторством в содержании, и через их отношения раскрыл внутреннюю психологическую жизнь, создав реалистические, полнокровные образы. На первом плане в опере Гульзифа. В её характере сочетаются высокая нравственность, бескомпромиссность в любви, что роднит её с Татьяной из оперы Чайковского «Евгений Онегин», и активная жизненная позиция, стремление самостоятельно решать свою судьбу.

¹¹⁶ Клавир оперы «Гульзифа» издан в 2010 году и ошибочно назван «Волны Агидели». Анализ его поэтического текста и изданного либретто, предпринятого драматургом после премьеры оперы [351], позволяют утверждать, что в окончательном виде, т. е. в клавире оперы либретто было основательно сокращено. Без сомнения, в первом варианте произведение может быть инсценировано как драма. К концу театрального сезона 1965 – 1966 года, по словам дирижёра И. М. Альтермана, – «поэт заканчивал восьмой вариант либретто» [395].

Образ Зайнуллы сложен и малопривлекателен. Вроде стремился домой и был рад этому, а вернувшись, ощутил всё ту же пустоту в душе... Безо всякой на то причины он устраивает некрасивую сцену ревности, оскорбляет любимую девушку, её друга Вадима, обижает родного отца. А заставляя её уехать вместе с ним, проявляет чёрствость и эгоизм. Внешне кажется, что причиной раздражения Зайнуллы является Вадим, которого он воспринимает как соперника: «Когда вижу тебя у Гульзифы, накатывает злость, вскипает кровь», – заявляет он ему. Но Зайнулла такой сам по себе, его недоверчивый к людям, эгоистичный характер задуман таким изначально по образцу Крестовникова из философской притчи А. Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека». Это явствует из статьи Мустая Карима, приведённой выше.

Такой характер тем более необъясним, если учесть, какой замечательный у него отец. Гайнулла, подобно Ягафару Муратшину из драмы «Страна Айгуль», – очень колоритная фигура, обладающая высокими личностными качествами. Он – неповторимо индивидуален и одновременно верен принципам социалистической нравственности. Когда-то потеряв жену, он предпочёл остаться одиноким вдовцом, и всё тепло души направил на воспитание единственного сына. Зайнулла для него – смысл жизни, и после совершенного убийства он обвиняет в случившемся только себя!¹¹⁷ Гайнулла – нравственный стержень действия, вокруг которого группируются все остальные персонажи.

В «Волнах Агидели» есть ещё одна пара влюблённых, на сей раз счастливых, – Абдельхак и Гульмария, включённых в сюжет по законам комической оперы и, на первый взгляд, не имеющих прямого отношения к основному сюжету и тем самым разрушающих его единство. Они под стать друг другу: оба энергичны и жизнерадостны, поэтому внешне создают сильный контраст и оттеняют этим самую основную драму, внутренне – также стремятся к гармонии и счастью и выступают как лучшие представители молодёжи своего

¹¹⁷ Русский перевод текста, осуществлённый М. З. Лаписовой в клавише оперы [429], в корне изменил концепцию произведения, где Гайнулла отрекается от сына – убийцы.

времени. Это позволяет воплотить всю полноту жизненных явлений, в разной степени причастных к драматическому конфликту.

Мастерство Мустая Карима проявилось и в тексте либретто, созданном с учётом жанра лирической оперы. Из всех её героев наиболее подвержены лирическим высказываниям Гульзифа и Вадим, сольные номера которых создают тонкие эмоциональные градации в рамках единого настроения, но не фабулу. Так, ария Гульзифы из 1-й картины, воплощающая её трепетное ожидание любимого, построена на нанизывании образных мотивов, варьировании основной темы (ожидания) путём метафоризации поэтического текста, что по Томашевскому составляет технику лирического развития [289, с. 231]. В данном случае «нанизанными» оказываются такие мотивы, как луга, тополя, Агидель – жаворонок, тоска – туча, любовь – солнце, чувства – ветер, любовь – цветы. В ариозо из 3-й картины расстроенное самочувствие героини уподоблено мерцающим звёздам, белым туманам (в башкирском фольклоре туман – символический образ расставания). В заключительном дуэте с Зайнуллой пустоту в своей душе Гульзифа сравнивает с выкошенным полем (действие происходит на сенокосе). В арии Вадима состояние безответной любви поддерживают образы вешних вод, рассвета и заката, сменяющих друг друга, прилетающих журавлей, к которым взывает герой о помощи. Следовательно, в этих фрагментах тема, говоря словами исследователя, «даётся в ряде связанных друг с другом метафор, как «продлённая метафора» [139, с. 86]. Связываются метафоры друг с другом путём параллелизма – синтаксического и строфического. Упомянутые образы природы в тексте оперы постоянно олицетворяются, одухотворяются, и это является «следствием того, что «поэт о внешних явлениях говорит как о своих душевных переживаниях, «перемешивая свои внутренние впечатления от внешнего образа» («другой приём, основывающийся на эмоциональном моменте лирического развёртывания – сознательное неразличение субъекта и объекта») (цит. по: [139, с. 86]). Свои сокровенные мысли Гульзифа доверяет только окружающей природе. Гармония с окружающим миром, царящая в душе героини, возвышает её духовно. В этом Гульзифа родственна такой драматической героине Мустая Карима, как

Айгуль из романтической драмы «Страна Айгуль», созданной сразу после либретто.

Функцию гармонизации личности, обязательную в лирическом произведении, выполняет обобщённо-лирический образ реки Агидель, воплощённый и поэтически, и музыкально, и сценографически (колышущийся задник, изображающий плавное течение воды). Не отходя от принципов построения текста одноимённой народной песни, при котором использован приём отстранения темы, когда родная земля подаётся возвышенно, как нечто очень значительное, Мустай Карим настоял на замене фольклорного текста своим, оставив лишь начальное двустипие и усилив мотив восхваления окружающей природы. Тем самым он переориентировал назначение хора: теперь в нём выражены горячие чувства сыновней любви к реке-кормилице, переходящие в славление Агидели.

Агидель – это главная духовная константа произведения, символ Родины, любовь к которой воплощена как нечто сакральное. В финале Агидель как бы напоминает о вечно текущей земной жизни, равнодушной к страданиям отдельных людей, и этим самым возвращает всё на круги своя. Так происходит уравнивание общей эмоциональной ситуации, когда личное растворяется в вечном.

В соответствии с жанром оперы события разворачиваются под воздействием внешних сил, благодаря стечению обстоятельств. Гульзифа попадает в сложную психологическую ситуацию, причиной чего становится приезд Зайнуллы, и погибает случайно от брошенного им камня. Конфликт в данном случае привносится извне (недовольством Зайнуллы) и направлен на испытание личности, которое она выдерживает, а он – нет. Такая ситуация полностью вписывается в установки модели лирической оперы, когда «нарушение заведённого порядка часто связано с появлением важной персоны» [139, с. 89]. При внешней пассивности внутренняя жизнь героини очень активна, принимая драматизм сложившейся ситуации и коллизии судьбы, она утверждает этим самым силу и цельность своей души.

Таким образом, неповторимое разнообразие типических национальных характеров, индивидуализация речи персонажей, подлинная сценичность – черты, присущие его драматургии в целом, создали феномен Мустая Карима и в оперной либреттистике. Для текста «Волн Агидели», помимо качеств, отмеченных выше, характерны простая фабула и яркий психологический конфликт, динамичная композиция, основанная на чередовании непротяжённых контрастных сцен, лаконичность форм, резкие переключения реплик. Либретто Мустая Карима определило качественно новый профессиональный уровень либретто в республике. Оно стало единственным авторским либретто, выдержавшим испытание временем и сохранившим свою художественную ценность и поныне.

3.4. Монтажное либретто на основе нескольких источников

Объединение различных литературных источников в один, наряду с расширением источниковой базы (также дневники, письма, исторические хроники), становится излюбленным приёмом творчества многих композиторов. Формирование такого принципа рассматривает И. Л. Пивоварова: «применение других текстов, помимо основного, было уже в XIX веке («Князь Игорь», «Пиковая дама»), при этом одно сочинение было базовым для либретто, остальные дополняли его» [247, с. 64]. В башкирской опере к такому типу использования материала – прямо противоположному к только что рассмотренному авторскому – относятся либретто двух камерных опер С. Низаметдинова – «Чёрные воды» (хотя процент привнесения «чужого» текста в нём не очень значителен) и «Геометрия жизни» на либретто по стихам З. Т. Абдульмановой.

В первом случае одноимённая поэма Мустая Карима стала базовым сочинением, а строфы из стихотворений поэта «Мечта» и «Зимний тёплый ветер» – дополнением, использованным для недостающей характеристики образа Женщины. Поэма Мустая Карима (1961) содержала в себе множество выигрышных для жанра камерной оперы моментов: актуальную этико-философскую проблематику, ретроспективность повествования, точную

психологическую разработанность жизненной ситуации с глубокой смысловой сутью и обобщённость имён персонажей. Совершенный в поэтическом отношении сюжет, найденный журналистом Р. З. Хантимировым [415], был переработан самим композитором и представляет собой инсценировку первоисточника с заметным сокращением её текстовых элементов. Из 107 строф поэмы он оставляет половину – 54. Сокращению подвергаются строфы, усиливающие уже высказанную мысль, в которых даётся описание внешности Женщины, звукоизобразительные слова, в опере воплощаемые музыкально. Низаметдинов активно перекраивает текст композиционно. Он редактирует текст поэта, изменяя времена глаголов и описывая событие в прошедшем времени, активно использует приём повтора отдельных слов и фраз. Следовательно, эта опера может считаться «Литературной оперой» (термин К. Дальхауса) или «поэтической оперой», опирающейся, по словам М. И. Нестьевой, «на самую высокую поэзию» [236, с. 25]. Композитор сохранил в своём произведении название поэмы, а главное, образную связь между горем Женщины и шалью, подаренной женихом, что в финале оперы было решено через мизансцену: потерявшая свою ценность шаль, как и в поэме, оставалась лежать на полу.

Для углубления образа Женщины, показа её чувства к пропавшему жениху композитор-либреттист добавляет строфы из вышеупомянутых лирических стихотворений поэта, ставших основой ариозо «Признались мы в любви друг другу» из 1-й картины и прощального ариозо Женщины. Соединяя, таким образом, несколько литературных источников, он впервые в области башкирской оперы демонстрирует приём монтажа. Впоследствии при создании либретто «Memento», «Звезда любви», «Геометрия жизни», «Как я люблю тебя!?» этот приём станет основным.

Главной идеей предпоследней оперы композитора «Геометрия жизни» З. Т. Абдульманова избрала тему женской судьбы, широко воплощённой в ряде моноопер европейской традиции. Основной задачей её стало осмысление женской души через восприятие жизни от юношеской девической влюблённости до зрелости и даже старости. Воплощение женского характера в этом смысле

традиционно и направлено на раскрытие эмоциональной жизни героини, включающей самые разнообразные чувства-ощущения: надежду, окрылённость, разочарование, духовное взросление. Либреттистом собраны лирические стихи, написанные ею за 30-летний период творчества, когда возникла идея новой оперы к 55-летию композитора, и соответственно этому выстроена содержательная сторона сочинения, сведённая к восьми картинам: «Восьмое чудо света», «Душа и тело», «Пирушка», «Не спеши», «Бездомная любовь», «Я – женщина», «Есенинский костёр», «Геометрия жизни», пролог и эпилог. В произведении прослеживаются два слоя содержания – внешний событийный и внутренний, связанный с духовной жизнью героини. Солистка и Чтица, декламирующая на сцене письма и дневники – это, по сути, две ипостаси одного и того же персонажа – одинокой Женщины. Одна поющая – независимая, свободная, раскованная, другая говорящая – наедине с собой, нуждающаяся в поддержке и понимании... Главным в создании либретто оперы «Геометрия жизни», как и в «Чёрных водах», стал монтаж готовых стихов одного поэта с выстраиванием сюжета. Поскольку идея произведения и сами тексты остались неизменными, можно назвать такое либретто «чистым монтажом», суть которого сводится к грамотному сведению поэтических текстов, но не к их переосмыслению.

Большинство опер Низаметдинова написаны на либретто, в которых наряду с монтажным приёмом вводится самостоятельный сюжет и видоизменена основная идея, то есть осуществлена более глубокая переработка оригиналов. В этом проявляется тенденция современной либреттистики, которую уместно назвать **синтезируемым монтажом** («Memento», «Звезда любви», «Как я люблю тебя!?»). При этом композитор сам часто выступает активным соучастником литературного процесса, хотя и обозначил себя как либреттист только в одном случае (в «Звезде любви»). Это помогает достичь наиболее органичного сочетания литературной и музыкальной сторон, выстроить событийный ряд в соответствии с музыкально-драматургическим замыслом. В названных операх используется большое количество произведений различных авторов для конструирования фабулы и сюжета либретто, и это приводит к **полисюжетности**,

полистилистике, как языковой, так и музыкальной – характерному явлению в опере XX века.

Наиболее наглядно **монтажность синтезируемого типа** проявилась при создании либретто к опере «Memento», обладающей оригинальным замыслом (обзор пути, пройденного человечеством за прошедшие тысячелетия) и композицией. Её идея навеяна публицистической трагедией Р. З. Хантимирова «Геростраты XX века», «где прослеживалось огненное противостояние Добра и Зла, преломлённое в судьбах исторических эпох» [414]. Режиссёр и либреттист Р. Галеев говорил об истории создания этой оперы так: «Для меня была ясна концепция, в которой – три перекликающиеся, взаимопроникающие идеи: Личность и толпа (я подчёркиваю, не народ!); природа Искусства (откуда оно берётся, что является материалом для произведения искусства); манкуртство, своего рода беспамятство, когда уроки истории ничему не учат» [407].

Опера состоит из 6 самостоятельных, завершённых картин-миниатюр с Прологом и Эпилогом. Главный герой оперы – Художник (образ сквозной в творчестве Низаметдинова) воплощён в этой опере в абстрагированном и обобщённом виде, где максимально обнажена его творческая и гражданская позиция. Отношение Художника к толпе выражено через состояние противостояния: Сократ и его современники, Хайям – и посетители восточного базара, Лермонтов – и светская аристократия, Есенин – и взбунтовавшаяся народная масса (вспомним Акмуллу и его соплеменников). В связи с этим характерен сценарий произведения, выполненный режиссёром Р. Галеевым и журналистом Р. Хантимировым, в котором наряду с сочинёнными фрагментами, вмонтированы стихи различных поэтов, что усилило художественную ценность произведения.

Разрабатывая либретто, Р. Хантимиров и Р. Галеев свели в единую композицию самые разнообразные литературные источники: сказку Сент-Экзюпери «Маленький принц», сонеты Микеланджело, рубаи О. Хайяма, стихи М. Лермонтова, С. Есенина, Р. Паля, документальную хронику последних дней А. С. Пушкина, воспоминания об отношениях С. Есенина и А. Дункан. Известное латинское изречение «Помни о жизни, помни о смерти. Жизнь коротка, искусство

вечно» («Memento mori, memento vita. Vita brevis, ars longa»), выбранное либреттистами для воплощения позиции авторов, призывающих помнить великих творцов прошлого, прослаивает все шесть картин оперы. Его начальное слово-символ – ёмкое, дышащее Вечностью, было вынесено в заголовок оперы.

По сравнению с «Чёрными водами» либретто «Memento» представляет собой не просто монтаж различных текстов, но и выработку новой идеи и сюжета. Подлинные исторические факты из жизни героев домыслены либреттистами, строчки из их произведений процитированы для достраивания сюжета. Это относится, например, к 1-й картине, в которой обрисована действительно имевшая место в жизни Сократа сцена суда над ним. Считая приговор суда несправедливым, философ отказался от покаяния и выбрал смерть: простившись с учениками, он выпил чашу с ядом. В либретто вошло знаменитое предсмертное изречение философа: «Я знаю только то, что ничего не знаю...»

В конце 2-й картины, в основе которой также лежит исторический факт – выступление бродячих артистов-канатоходцев, либреттисты процитировали рубаи О. Хайяма «Нищим дервишем ставши...»; «Жизнь – мираж. Тем не менее, радостным будь»; «Назовут меня пьяным – воистину так»; «Что меня ожидает – неведомо мне», включив их в арию поэта. Цитируя первое стихотворение, они опустили третью, не рифмующуюся строку «Прочь пустые мечты о великих свершеньях», придав всей речи персонажа рифмованную структуру.

В 3-й картине, рисующей образ Микеланджело Буанаротти во время росписи Сикстинской капеллы, использованы его сонеты в перестроенном виде, а именно седьмой (в переводе А. Вознесенского и А. Эфроса), десятый и девяносто пятый (в переводе А. Эфроса). «... Любовная сцена Натурщицы и Подмастерья, разворачивающаяся на глазах художника, – результат фантазии либреттистов, она была полностью вымышлена» [297, с. 69].

Реальные события, сопутствующие последним дням Пушкина (травля поэта, дуэль, смерть), стали сюжетной основой 4-й картины. На сцене поэт не присутствует, его образ передан косвенно через высказывания клеветников, завистников, светской «черни» о взаимоотношениях супруги Пушкина – Натали и

«искусного обольстителя» Ж. Дантеса, о непочтительном отношении поэта к Государю, высказанное в одном из его писем. Отражены либреттистами и такие достоверные факты, как встреча поэта с секундантом К. Данзасом, предсмертные муки поэта и столпотворение народа на Мойке, почерпнутые ими из книги В. Вересаева «Пушкин в жизни» [49]. Если через образ Пушкина обобщённый образ Поэта воплощён косвенно, то через реакцию другого поэта – Лермонтова трагедия Пушкина раскрывается прямо. Известно, что Лермонтов, не знакомый с Пушкиным, но через его друзей осведомлённый об обстоятельствах, предшествовавших его гибели, был сильно потрясён безвременной кончиной поэта, свидетельством чего стала его знаменитая ода «На смерть поэта». Из этого развёрнутого сочинения либреттисты «Memento» использовали лишь вторую и последние две строфы, адресованные клеветникам. Сопоставляя образы Пушкина и Лермонтова, авторы оперы подчёркивают их внутреннее творческое единство. По словам И. Л. Андроникова, сходство «объясняется отнюдь не подражанием Лермонтова Пушкину, а общим типом их сознания, общим интересом их к важным событиям в жизни Отечества» [11, с. 295].

Многосоставностью компонентов отличается текст 5-й картины, в центре которой – поэт Сергей Есенин и танцовщица Айседора Дункан. Здесь и стихотворения самого поэта, вложенные в его же уста «Топи да болота...» (в начальной песне) и «До свиданья, друг мой, до свиданья», написанное им в предсмертном письме кровью (в опере – в прощальной песне); и достоверный факт из жизни героев об их катании в пролётке по ночной Москве, вложенные либреттистами в уста Дункан; и канонические слова из церковного венчания «Венчается раб Божий Сергей рабе Божьей Айседоре во имя отца и сына и Святого духа, аминь. Венчается раба Божья Айседора рабу Божьему Сергею, во имя отца и сына и Святого духа, аминь».

В либретто включены также тексты массовых революционных песен «Смело, товарищи, в ногу!» (сл. Л. Радина), «Проводы» (сл. Д. Бедного), «Варшавянка» (сл. В. Свенцицкого в переводе Г. Кржижановского), «Интернационал» (сл. Э. Готье в переводе А. Коца), «Вихри враждебные веют над

нами», «Вставай проклятьем заклеимённый», «Яблочко» (сл. неизвестного автора) с переиначенными словами; тексты русских частушек «Приколю я бантик алый», «Ваше поле с нашим рядом»»; различные лозунги революционных лет, строки православной молитвы «Господи помилуй», – все вместе создающие эффект агрессивной анархии и всеобщего хаоса. На самом пике разгулявшейся стихии звучит фонограмма с записью Есенина, читающего фрагмент из своей драматической поэмы «Пугачёв» (в спектакле она возникает в полной тишине, создавая эффект присутствия поэта). Дункан и Есенин по воле либреттистов погибают на волне революционной сумятицы, хотя известно, что на самом деле Есенин покончил с собой, а Дункан погибла в автокатастрофе.

И, наконец, в 6-й картине «Аукцион», воплощающей сцену гипер-торгов в конце XX века (по словам либреттиста Р. З. Хантимирова, «эдакой Карусели Всепродажки»), процитированы отдельные строки из стихотворения современного уфимского поэта Роберта Паля «Золото чёрное, чудо бесспорное», выражающее основную идею данной картины: всё вокруг продаётся! Стихи, вложенные в уста главного персонажа – Аукциониста, автоматически повторяются серой безликой толпой. Перечисленные картины образуют первую сюжетную линию, каждая из которых – своего рода «короткометражный фильм», в центре которого – кто-либо из творцов прошлого¹¹⁸.

Вторую сюжетную линию образуют параллельно развивающиеся интермедии между ними, содержание и персонажи которых заимствованы из аллегорической сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц» и сведены к двум основным – Здешнему и Нездешнему. Здешний – это обобщённый персонаж, в лице которого соединены образы Змеи, Лиса, Лётчика и Стрелочника; Нездешний – сам Маленький принц. По желанию режиссёра их диалоги идут под речевую фонограмму, чтобы подчеркнуть неземное, космическое действие сцен. Тексты всех интермедий являются полностью прозаическими. Либреттисты

¹¹⁸ Первоначально задумывалось семь картин с ещё одним героем – поэтом Гарсией Лоркой, что не было осуществлено из-за ограниченного сценического времени. «Лишь в прологе мне удалось заявить трагедийное стихотворение Лорки о пустыне как общем трагическом знаменателе» [414], – написал впоследствии Р. Хантимиров.

опустили главы, где описываются встречи Принца с Королём, Пьяницей, Бизнесменом, Фонарщиком, Географом и включили в либретто фрагменты, повествующие о его пребывании непосредственно на планете Земля. Были введены отрывки из семи различных глав, в которых говорится о встрече принца со Змеёй в пустыне (Пролог); о том, как Принц набрёл на сад роз и разочаровался в своей розе (между 1-й и 2-й картинами); о встрече и дружбе Принца с Лисом (между 2-й и 3-й картинами), о встрече со стрелочником на перроне (между 3-й и 4-й картинами); о разговоре с розами (между 4-й и 5-й картинами); о прощании Принца и Лиса (между 5-й и 6-й картинами); о его исчезновении (Эпилог).

По тем же принципам, но в более упрощённой форме выстраивались либретто двух последующих сочинений Низаметдинова – рок-оперы «Звезда любви» и трагикомедии «Как я люблю тебя!?!», хотя написаны они разными авторами. Различие заключалось в том, что здесь принципы монтажа применялись к готовой идее и сценарному плану, предварительно разработанному специально для оперы. В первом случае его автор – драматург Флорид Буляков, во втором – режиссёр Рустэм Галеев.

В качестве главной идеи Буляковым была избрана тема вечной любви, доводящей до сумасшествия, заимствованная из поэмы Низами «Лейли и Меджнун». Эта исходная тема была осовременена либреттистами С. Низаметдиновым и режиссёром М. Кульбаевым рядом моментов, среди которых – упоминание о Чеченской войне¹¹⁹ (на ней главный герой Юноша потерял память), а также телевизионная передача, которую увидела девушка. Драма, написанная драматургом прозой, требовала доработки, и композитор с режиссёром довели первоначальный текст до уровня оперного либретто, оформив его поэтически и «разбавив» лирические высказывания персонажей фрагментами из произведений Низами, Саади, О. Хайяма, О. Сулейменова. Фрагменты из указанной поэмы Низами присутствуют в Песне Фаиза «Когда одежды твои на

¹¹⁹ Так авторы оперы хотели придать сюжету актуальность и общественный резонанс. Резонанс был закономерный: во время спектаклей слушатели покидали зрительный зал, жаловались на тему, доставляющую им боль и вызывающую тяжёлые воспоминания.

ветру развеваются поутру», отрывки из стихов Саади – в арии Руслана «О, как коварен, не понятен этот мир!» и арии Лейлы (со слов «Ушёл в пустыню юноша»). Для лирической арии-признания Юноши было избрано стихотворение казахского русскоязычного поэта Олжаса Сулейменова «Ты – как мёд, как вспомню, губы ноют», для песни Лейлы из II акта – его же стихотворение «Отбросив лишнее, оставив лучшее...», для её колыбельной – вновь стихотворение Сулейменова «Мы кто или что?» В сцене мнимой свадьбы использовано много образцов винной поэзии Омара Хайяма, даже юная Джульетта провозглашает: «Радость пей глоток за глотком, властелин!» Отдельные любовные строки из творчества Хайяма («Если в аду ухвачусь за одну твою прядь» и др.) органично пронизывают партии главных героев.

И наконец, либреттисты нарушили хронологию и видоизменили всю композицию оперы, придав ей ретроспективный характер повествования: у Ф. М. Булякова изложение событий шло по порядку, Юноша попадал в психиатрическую больницу, откуда, в конце концов, сбегал (мотив, применённый для создания конфликта, который необходимо было преодолеть); в опере действие сразу начинается в больнице, а произошедшие события представлены как воспоминания героя и пояснения героини. Иначе говоря, Юноша и Лейла существуют в прошедшем времени, все остальные персонажи – в настоящем. Происходит постоянное совмещение двух временных пластов.

Хотя данный сюжет проработан недостаточно хорошо, его обобщённый характер и романтические условности удачно вписываются в современные тенденции театрального процесса. Невнятность композиции и спонтанность в соотношении компонентов оперного спектакля компенсируются её музыкальной стороной и растворяются в лирических страницах партитуры.

Базой для составления либретто «Как я люблю тебя!?» послужили пьесы признанных классиков XX века «Люди, звери и бананы» А. Соколовой (1-я картина), «Дом, который построил Свифт» Г. Горина (2-я картина), «Цилиндр» Эдуардо де Филиппо (3-я картина), «Заклужённый Второй авеню» Н. Саймона (кульминационная 4-я картина), речевые диалоги Адама и Евы, Адама и Голоса

(Бога) из «Божественной комедии» И. Штока (интермедии)¹²⁰. Основной концепцией сочинения, как отмечалось выше, стала любовь в мироощущении современного человека. Сам Р. Галеев, как либреттист и режиссёр, основную идею оперы разъяснял интересующимся, произнося её название с разной интонацией: «Как? Я люблю тебя?!», «Как я люблю ТЕБЯ?», «Как я ЛЮБЛЮ тебя!», «КАК я люблю тебя?».

Работая с литературными первоисточниками, он отбирает для либретто их отдельные, понравившиеся фрагменты: в 1-й картине – это фантастический эпизод «К нам в город приехал», в котором животные – лев Зураб и пантера Терра отождествлены с людьми и рассуждают о высоких идеях свободы и любви; во 2-й – из девяти разделов пьесы Горина либреттист выбирает второй – «Лилипуты» о лилипутах Флиме и Рельбе, любящих одну женщину Бетти; в 3-й – фрагмент из пьесы Э. де Филиппо под названием «Неаполь» о взаимоотношениях продажной Риты и Антонио, в которой развивается ведущая остросоциальная идея всего творчества Низаметдинова – Галеева «Всё продаётся – всё покупается!»; в 4-й – эпизод непосредственно после ограбления квартиры Мэла – неудачника в делах, на помощь которому приходит его жена Эдна. Все названные пьесы переведены либреттистом с прозаической формы изложения на стихотворную. Порой текст пьес остаётся неизменным, иногда сокращённым, иногда – видоизменённым по форме и по содержанию. Часто либреттист переводит прозаический текст в ритмованный, например:

¹²⁰ Либретто оперы «Как я люблю тебя!?» было создано в 1995 году, предшествуя работе над либретто «Memento», однако написание музыки откладывалось по разным причинам. В первоначальном варианте либретто также были картины, почерпнутые из пьес «Забить Герострата» Г. Горина и «Чуть-чуть о женщине» Э. Радзинского, которые при постановке оперы были изъяты. Тогда же Р. Галеев создал драматическую пьесу (сохранив прозаическое изложение) для своей однокурсницы по ГИТИСУ Натальи Липайкиной-Дыченко и поставил её в Нижегородском областном драматическом театре им. М. Горького, исполнив во всех картинах мужскую роль. В неё вошли фрагменты из названных пьес А. Соколовой, Э. де Филиппо, Г. Горина («Дом, который построил Свифт») и Э. Радзинского. Последний фрагмент впоследствии был заменён на пьесу Н. Саймона, а пьеса Э. Радзинского стала основой для либретто мюзикла «Половинки» (из личной беседы).

<p>Пьеса Э. Филиппо: Не сердись... Я была груба, я не должна была так говорить... У меня такое горе! Умоляю тебя на коленях: ложись со мной И дай мне немного денег...</p>	<p>Либретто Р.Галеева: О, не сердись, не обижайся, Я так бедна, я так несчастна! Я умоляю тебя страстно – Ложись со мной и денег дай!.. [244, с. 64].</p>
--	---

В отдельных случаях он сознательно искажает суть повествования путём употребления оскорбительных и сленговых слов ради принижения сценической ситуации. В целом степень переработки литературных первоисточников в операх «Звезда любви» и «Как я люблю тебя!?» менее значительна, чем в «Memento», если не считать переработку прозы в стихи и дополняющие текст стихи самого Галеева (во втором случае). Принципы объединения разрозненных эпизодов в единое целое также менее последовательны, и поэтому, несмотря на присутствие в них лейтмотива любви (в первой опере) и речевых диалогов Адама и Евы (во второй), в них порой возникает ощущение мозаичности.

Подведём некоторые итоги. Зародившись на основе этнографических мелодрам М. А. Бурангулова, как особый жанр драматургии, башкирская оперная либреттистика впоследствии успешнее всего развивалась на основе произведений национальной литературы. Из двух видов литературных произведений, перерабатываемых под либретто – собственно литературных сочинений для индивидуального чтения с преобладанием повествовательного элемента от 3-го лица; и литературно-драматических, предназначенных для постановки в театре, с непосредственным использованием прямой речи, монологических и диалогических форм, в национальной либреттистике чаще всего использовался второй. Либретто на основе произведений национальной классики (особенно актуальных драм и трагедий) 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 до 1965 года работали под

одной крышей. По этой же причине первым либреттистом, переделавшим свою музыкальную драму «Хакмар» в либретто, стал Сагит Мифтахов – директор Государственного объединённого театра оперы и драмы, а ведущим оперным либреттистом республики – начинающий драматург Баязит Бикбай. Третьим автором, продолжившим традицию переосмысления собственных драм в оперные либретто, должен быть назван Ишмулла Дильмухаметов, также вписавший своё имя в историю национальной либреттистики. В обращении башкирских авторов к произведениям новой, советской литературы сформировалась ещё одна тенденция в развитии башкирской оперы.

Драматическая поэма (драма в стихах) и роман, как источники для оперных сюжетов оказались востребованы в меньшей степени, хотя, казалось бы, структурные свойства поэмы (деление на картины, прямая речь персонажей, их монологи и диалоги, аннотации автора) чрезвычайно удобны для «перевода» её в жанр оперного либретто. Тем не менее, в истории башкирской оперы возможности поэмы использованы крайне скудно: в операх «Салават Юлаев» и «Шаура» Бикбая – Исмагилова; «Чёрные воды» Карима – Низаметдинова. И совсем уж редко создавались в Башкирии образцы авторских либретто, когда главной трудностью становилось сочинение оригинального сюжета, приспособленного к оперному действию. Успех в этой области был гарантирован лишь талантом Мустая Карима, правильно усвоившим принципы построения либретто.

Как проявление современных тенденций в развитии оперного творчества на рубеже веков в творчестве С. Низаметдинова и Р. Галеева актуализировались русскоязычные *монтажные* либретто, основанные на нескольких источниках («Чёрные воды» на башкирском языке, «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 компилируются тексты российских и зарубежных авторов в переводах на русский язык.

Подводя предварительный итог, можно констатировать, что в целом история башкирской оперной либреттики, повторив путь, пройденный отечественной либреттистикой, соответствует основным параметрам и этапам развития национальной либреттики в республиках второй оперной волны. Всё это образует основополагающий – сюжетный уровень жанра башкирской национальной оперы.

ГЛАВА 4. БАШКИРСКАЯ ОПЕРА В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Адаптация оперного жанра в контексте восточной культуры с учётом всех её отличительных особенностей, поиск национальной идентичности общеевропейской оперной схемы стали важнейшей творческой задачей композиторов, вне решения которой кампания по созданию национальной оперы не могла привести к успеху. Главнейшим показателем в системе национальной жанровой модели был призван стать профессиональный музыкальный язык, состоящий из двух важнейших компонентов – национальной оперной мелодики и соответствующего гармонического языка. Выработка первого компонента – национальной оперной мелодики осуществлялась с помощью мелодико-тематической идентификации, которая в свою очередь реализовывалась методом переработки народного источника или его закономерностей и создавала новую академическую музыкальную традицию. Второй компонент реализовывался путём приспособления европейской аккордики (классической функциональной системы) к пентатонической по своей сути национальной мелодике.

В данном параграфе нас интересуют не только и не столько фольклорные основы тематизма, что само по себе неизбежно, сколько сложившиеся в фольклоре типовые интонационно-стилевые модели, необходимые для построения оперных вокальных форм, типов вокальной музыкальной речи, основанных на различных принципах вокализации поэтического текста, а также формы вокальной и инструментальной музыки, реализовавшиеся в традициях крупного театрально-сценического жанра. В этом творческом процессе взаимодействовали оперность в значении лучших традиций жанра и фольклоризм, как опора на существующие в народном творчестве закономерности, ставшие основой национального оперного стиля. Он был создан на базе новой мелодической концепции, без которого идентификация не могла бы быть достигнута.

Следовательно, такие структурные элементы музыкальной речи в опере, как виртуозное сольное пение, ариозно-кантиленный тип в умеренном темпе, быстрая вокальная речь персонажей были сформированы на основе традиционных песенных жанров озон-, халмак- и кыска-кюй, прочного синтеза национальной и европейской мелодики. В этом процессе резервы фольклора были задействованы максимально и способствовали осмыслению европейского музыкального языка. Данная глава посвящена рассмотрению музыкально-выразительных приёмов, обеспечивших эту специфику. В контексте национальной академической традиции каждый такой приём становился оформленной художественной концепцией, что в конечном итоге и привело к созданию башкирской национальной оперы.

4.1. Озон-кюй как источник сольного виртуозного пения в башкирской национальной опере¹²¹

Среди различных жанров башкирской народной музыки, необходимых для построения сольных вокальных форм в опере, беспрецедентное значение приобрёл жанр протяжной песни (озон-кюй), определивший мелодическую сущность всей башкирской профессиональной музыки, перманентные особенности которого непосредственное и ярче всего воплотились в национальных оперных ариях.

¹²¹ В данном параграфе использованы материалы статей: Галина Г. С. О колоратурном пении в башкирской опере // Материалы Всероссийской НПК «Современное музыкальное образование в полиэтническом культурном пространстве» (24-26 марта 2011 г.). Сибай, 2011. С. 32–35; О формообразующих принципах стиля узун-кюй в башкирской национальной опере // Музыковедение. 2011. № 9. С. 30–37; Загир Исмагилов – создатель башкирской национальной классической оперы // Ватандаш. 2017. № 1. С. 197–206; Озон-кюй как жанрово-стилевой источник сольного виртуозного пения в башкирской национальной опере [Электронный ресурс] // Сб. материалов междунар. НПК «Искусство. Наука. Технологии в образовательном пространстве: проблемы и перспективы» (7 апреля 2021г.). Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. С. 176–184. Режим доступа : <https://reader.lanbook.com/book/185550#1>(дата обращения: 07.04.2021).

Протяжный стиль воплощает очень обширный диапазон образов от созерцательных, любовно-лирических до горестных, депрессивных, от состояния глубокого размышления, подавленности и отчаяния до восхищения красотой и любования природой, от глубокой скорби до эмоциональной приподнятости и чувства гордости за родной край, образуя область лирики с тончайшими смысловыми нюансами. Он охватывает как сферу драматизма, так и лирики с эпикой, так называемую «эпическую лирику» (И. Земцовский), отличаясь максимальной смысловой глубиной. Такая универсальность способствовала тому, что протяжная мелодика пронизывает все без исключения башкирские оперы, встречаясь даже в альтернативных опусах Низаметдинова, и воплощает абсолютно любые эмоции, в опере – даже бурно-восторженные! Здесь протяжный мелос – эталон красоты в музыке – естественно смыкался с областью виртуозности, придавая поющим персонажам возвышенную идеальность, становясь ценным качеством и вкупе с психологизмом, заложенным в фольклорном исполнительстве, и сам по себе, как объект преодоления сложных вокальных трудностей. С протяжным пением и в народе, и в европейской оперной практике ассоциировались представления о гармоничности и естественности, о лучших человеческих качествах. Музыкальными знаменателями при этом, объединившими национальную и европейскую вокальные традиции, явились широкий двухоктавный и более диапазон, богато-орнаментированная мелодика озон-кюй и его протяжённые (долгие) звуки, благодаря своей интонационной функции, ставшие стилистически доминантными и в фольклорном, и в оперном жанре. Стало быть, озон-кюй стали не только основной интонационно-стилевой моделью в построении виртуозных оперных арий, но и, как будет показано далее, 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. Итальянской арии противопоставляется башкирская протяжная песня, считающаяся высшей

формой устного профессионализма. Так, в очерке о народном артисте РСФСР М. Хисматуллине писатель Р. Шакур ссылается на слова самого певца: «Наша башкирская народная песня находится на уровне классических арий. Я старался петь народные песни по-европейски, в манере бельканто» (цит. по: [360, с. 84]). Народный артист БАССР, сын выдающейся башкирской певицы Асмы Шаймуратовой Радик Хабибуллин справедливо утверждал, что его мать «исполняла башкирские народные песни в профессиональной итальянской манере, напоминающей манеру пения Лучано Паваротти» [357, с. 29]. Музыковед Л. К. Сальманова свидетельствует: «Профессор Е. Гиппиус, высоко оценивая пение озон-кюй, сравнивал его с искусством бельканто» [269, с. 227]. Возможность такого сопоставления (на первый взгляд несопоставимого) давали безусловные признаки орнаментации, отражающие высокоразвитые традиции виртуозного сольного пения в народном творчестве.

Из многочисленных высказываний русских музыкантов и краеведов о художественной ценности башкирских народных песен приведём слова И. В. Салтыкова, в которых содержится сравнение башкирских певцов с немецкими мейстерзингерами: «Башкирские народные певцы-музыканты во многом напоминают мейстерзингеров: тот же музыкальный полупрофессионализм. Разница в том, что у башкирских народных певцов-музыкантов нет строгих (и подчас мертвящих) канонов в области песнетворчества. Башкирские варианты песен разнообразнее вариантов песен мейстерзингеров в ладовом, ритмическом и текстовом отношениях» [188, с. 279].

Оппозиция *bel canto* – озон-кюй, актуальная для всех этапов развития башкирской оперы и вокального образования, становится предметом специального рассмотрения в статье М. Г. Муртазиной «Башкирская народная песня «озон-кюй» в процессе академического обучения: противник или союзник?» Вывод, сделанный признанным профессором вокала и неожидан, и закономерен: «Башкирская народная песня «озон-кюй» не антагонистична академическому вокалу, а напротив, может стать союзником в работе педагога над постановкой голоса» [230, с. 187]. Нужно только владеть ею, добавили бы мы.

Культ протяжного пения в башкирском профессиональном искусстве проявляется и в сфере вокальных, и в сфере инструментальных жанров, однако именно в опере имманентные свойства озон-кюй оказываются наиболее востребованными.

Разумеется, прежде всего, к освоению богатейших возможностей озон-кюй и были направлены усилия всех оперных композиторов в республике. Главной их заботой был поиск точек соприкосновения по линии орнаментирования, позволяющий переключать башкирский мелос в русло европейских классических традиций, конечной же целью стало создание адекватной национальной мелодики нового типа, отвечающей главным требованиям оперного жанра – виртуозности и красоты. Под красотой подразумевается обработанный в академических традициях оперный голос, звучащий естественно и полётно. Ориентиром при этом служит русская классическая опера, для которой вокальная выразительность всегда стояла на первом месте.

Традиция характеризовать положительных героев посредством озон-кюй в национальных операх была заложена Газизом Альмухаметовым, насытившим исполняемые им партии Зии и Нигмата, оборотами протяжных песен из своего репертуара, и далее была подхвачена работавшими в республике русскими композиторами. Однако импровизационный мелос озон-кюй с его сложнейшей качественной ритмикой мало подходил нормам академического классического искусства с его склонностью к логической упорядоченности во всём, членению на равномерные временные отрезки, следствием чего стало установление в музыке тактового единообразия. «Классицизм как тип мышления выдвигает на первые роли такие принципы, как строгая упорядоченность, уравниченность и симметрия» [189, с. 62], – пишет об этом явлении в европейском искусстве Л. В. Кириллина. Именно этим требованием и объяснялась необходимость в стабилизации весьма изощрённой по ритмическому рисунку протяжной мелодики, решаемой на различных этапах развития национальной оперы по-разному.

На первоначальном этапе становления оперного жанра в Башкирии в условиях тотального цитирования мелодико-тематическая идентификация

осуществлялась тремя способами, апробированными до того в обработках протяжных песен для голоса и симфонического оркестра. Первый способ заключается в редукции – воспроизведении народной темы в стилистически упрощённой форме, как бы крупным планом, что проявляется в схематизации мелодико-ритмической основы, купировании сложных орнаментальных оборотов. Примерами этого служат ария Серлебая из оперы «Хакмар», строящаяся на теме «Колой кантон» и ариозо Серлебая «Сегодня с другом Колоем смотрели колхозные поля» из оперы «Айхылу», мелодическим каркасом которого послужила народная песня «Гумеров»; ариозо Юлая (на напеве «Кахым-туря») и его же ария «Родной Урал, родной мой край» (на теме «Зульхиза») из этой же оперы (примеры № 15, 16). Как музыкальный приём, редукция соответствует начальному этапу приспособления протяжной мелодики к классическим стандартам стабильности, становясь отправной точкой для последующих мелодических экспериментов с озоноквией, и не обязательно означает ухудшение. И в европейской музыке упрощение часто применялось не как случайный, а как определённый универсальный метод, способствовавший возникновению новых музыкальных форм. Через редукцию композиторы пришли к другим, более сложным способам мелодико-тематической структуризации.

Второй – менее распространённый приём заключается в воссоздании полноценного напева с максимальным сохранением сложных внутрислоговых распевов. Таковы ария Айхылу «Куда пойти? Кому сказать?» из одноимённой оперы, в средней части которой звучит народная песня «Азамат»; ария Мэргэна «Хоть и пою, Маян, расправив грудь» из одноимённой оперы Эйхенвальда, строящаяся на песне «Рыжий конь со звёздочкой на лбу»; ария Танхылу из оперы «Акбузат» (на песне «Зульхиза»); ария Карлугас «Хоть и исчезнешь ты в лесах, останешься в мыслях», основанная на фольклорной теме «Гильмияза» (примеры № 17, 18). Несмотря на максимальное приближение к фольклорному прототипу, внешне проявляющееся в наличии асимметричных музыкальных построений, переменности метрики, этим ариям не хватает степени его творческого

осмысления, музыкальный материал в них зачастую воссоздан формально, поверхностно.

Третий подход к фольклору заключается в переинтонировании народного напева, жанровой и образной трансформации фольклорной модели, её видоизменении и подчинении авторскому замыслу. Малочисленными примерами здесь являются арии переодетого Мэргэна – Ишми в опере «Мэргэн», тематической основой которой стала песня «Тафтиляу»; Танхылу из IV акта оперы «Ашкадар» (на песне «Ашкадар») и Айхылу «Прошло так много долгих дней» из одноимённой оперы (на напеве «Соловей») (примеры № 19 – 21). Степень опосредования фольклорных источников в них различна. В первом случае в арии Мэргэна, явившегося во дворец Тапкыр хана в облике певца Ишми, суть переинтонирования заключается в метрике: из четырёхдольной она переосмыслена в трёхдольную, что придаёт теме танцевальный вальсовый характер, соответствующий праздничной атмосфере дворцового торжества¹²².

Во-втором случае в финальной арии героини «Ашкадар, на тебя я не сердчаю» – по идее логической и эмоциональной вершине оперы – мелодические контуры и ладовые опоры темы оставлены без изменений, изменены ритмика и протяжённость музыкальных фраз. Они сужены, а развитие их смещено в средний регистр, отчего вокальная партия лишилась выигрышных верхних нот. Кроме того, ария заканчивается нижним устоем (так лучше воплощается подавленное состояние героини), и это – редчайший случай в практике колоратурного сопрано.

В-третьем случае можно согласиться с тем, что тематической основой этой арии является народная песня «Соловей», как констатируется в музыковедческой литературе, но необходимо иметь в виду, что авторское вмешательство в метроритмическую структуру напева изменило его до неузнаваемости. Фактически это новая тема с нехарактерными для озон-кюй интонациями

¹²² Впервые башкирская мелодия «Тафтиляу» была использована в качестве вальса для характеристики татарской буржуазии в балетном дивертисменте оперы «Эшче» и наметила этим пути преобразования фольклорной мелодики в соответствии с музыкально-композиционными нормами классического балета. Впоследствии её так же в духе поэтического вальса использовал Ф. Яруллин в балете «Шурале», что, по словам В. Р. Дулат-Алеева, явило собой пример подлинного «музыкального этногенеза» [154, с. 174].

(лейттема Айхылу), возникшая в результате свободной трансформации её ритмической основы, определяемая теперь лишь по мелодическим контурам¹²³. Перечисленные примеры свидетельствуют о следовании опыту русских композиторов-классиков, талантливо продемонстрировавших их в своём творчестве.

Как видно из сказанного, подлинное освоение интонационности озон-кюй произошло не сразу. На начальном этапе становления оперы в Башкортостане протяжный мелос, как правило, конструировался формально, но уже в 50-е годы «композиторы генной традиции» (М. Н. Дрожжина) З. Исмагилов, Х. Ахметов, Р. Муртазин добились органичного сочетания принципов национального и европейского оперного пения. В 50-60-е годы в их творчестве, воспринявшем методы работы с фольклорным материалом, будут развиты все известные способы (цитирование и «переинтонирование с воссозданием»), приведшие к новой мелодико-тематической организации. В соответствии с европейскими нормами, они создали башкирскую оперную мелодику с симфоническим сопровождением – мелодику более высокого уровня, с некоторой долей интонационной абстрактности и обобщённой выразительности, преодолевшую обычные интонации быта и, главное, типизировавшую весь мелодический фонд народной музыки. Созданный Исмагиловым адаптированный вариант протяжного пения, суть которого заключается в грамотной ритмической унификации народного напева, предлагается называть *классическим оперным озон-кюем*. Такой озон-кюй обладал важным структурирующим свойством, способным проецировать контуры и форму не только конкретной арии или ариозо, но и целой оперной сцены или даже картины. В башкирской опере озон-кюй – это не просто песенный жанр, он, как будет показано далее, трактуется композиторами как

¹²³ Это несоответствие, видимо, заставило исполнительниц по-разному интерпретировать музыкальный материал. Бану Валеева (колоратурное сопрано), имевшая опыт исполнения башкирских песен, структурирует её именно так: поёт в более спокойном темпе, легче выпевает орнаментальные обороты. Магафура Салигаскарова (меццо-сопрано) исполняет более динамично, драматизирует и даже «тяжелит» тему, в результате чего ария преобразуется в полупротяжную. В опере Н. Пейко партия Айхылу была написана в двух тесситурных вариантах: и для Б. Валеевой, и для М. Салигаскаровой, соперничавших друг с другом.

основа оперной формы. Сюжет же, закодированный в его легенде, как было показано ранее, проецируется в сюжет всего оперного спектакля.

Примеров «чистого» озвучивания подлинного озон-кюя на оперной сцене (без примеси других интонационных элементов) не так много. Это арии Салавата «Звезда моя» из оперы «Салават Юлаев», Акмурзы и Шауры из оперы «Шаура», ариозо Акмурзы из этой же оперы, а также Песня Шамсии из музыкальной комедии «Свояченица», строящаяся на народной протяжной песне «Желтоволосая», и песня «Урал», исполняемая повстанцем Сураманом в опере «Салават Юлаев» и звучащая как лейтмотив в оркестре. Создание классического оперного озон-кюя явилось важнейшим творческим свершением, свидетельствующим о качественной переработке фольклорных закономерностей и их подчинении классическим нормам академического музыкального искусства, требующих строгой упорядоченности и регламентации во всём. Являясь наиважнейшим, господствующим компонентом в системе национального музыкального языка в опере, он своим возникновением возвестил и о факте рождения национального музыкального стиля.

Выявить его сущность, как и разницу в стиле композиторов первого и второго поколений, можно сопоставив несколько вокальных номеров, написанных на одном и том же тематическом материале. Сравним дуэт Байбики и Шауры из незавершённой оперы М. Валеева «Шаура» и арию Акмурзы – также из оперы «Шаура», но З. Исмагилова. В партии Байбики звучат отдельные интонации народной песни «Шауракай», использованные достаточно формально (пример № 22). В операх Валеева различные мелизмы выписаны композитором общепринятыми в европейской нотной грамоте знаками. В опере Исмагилова песня «Шаура» цитируется дважды: в арии Акмурзы из 2-й картины и в партии самой Шауры перед её встречей с Акмурзой в 6-й картине. Нотные тексты в обоих случаях идентичны, слова сочинены Бикбаем в фольклорном духе как диалогически изложенное любовное признание (пример № 23). Вложенная в уста главных героев, эта народная песня хорошо увязывается с сюжетной ситуацией оперы. Композитор адаптирует протяжную тему к условиям оперного спектакля,

«укладывая» её преимущественно в трёхдольный метр, то есть, подчиняя структурным нормам европейского мышления, и точно выписывает внутрислоговые распевы, сохраняя при этом иллюзию свободной импровизации, присущей фольклорному исполнению. В интерпретации Исмагилова напев «Шаура» становится важным компонентом музыкальной драматургии, способом образной и национальной конкретизации, определяющим стиль оперы в целом. В ней композитор не просто использует озон-кюй как песенный жанр, а трактует его как оперную форму – кроме названных сцен, также как основу финальной моно-сцены, выступая тем самым смелым новатором, применившим песню для решения важных драматургических задач. Оперу «Шаура», таким образом, можно считать хрестоматийным образцом башкирской протяжной песенности в классически оперном виде, тем более, что озон-кюй в ней проявляется также в сольно-безоркестровом варианте (об этом – далее).

Ария Серлебая «Большое горе, друзья, постигло меня» из оперы «Хакмар» (пример № 15) и ария Салавата «Звезда моя» из оперы «Салават Юлаев» [423, с. 241]¹²⁴ также основаны на одной и той же протяжной песне – «Колой кантон». Результат получился различным. Их сравнение позволяет проследить, как орнамент внешний (у Валеева) творческой волей настоящего художника (Исмагилова) преобразован в орнамент внутренний. В драматической арии Серлебая (она звучит как реакция на смерть дочери) немногочисленные внутрислоговые распевы выписаны мелкими нотами вне ритма (судя по аудиозаписи, исполнитель роли Серлебая Г. Хабибуллин «пропускает» их). Равномерная арпеджированная фактура сопровождения мало эффективна для воплощения отчаяния. В арии Салавата, также имеющей трагическое звучание (она исполняется в аналогичной ситуации – над телом убитой жены Амины), автор талантливо переинтонировал фольклорный напев, значительно изменив его мелодическую и ритмическую структуру. В теме соблюдены ладовые опоры и, следовательно, общий мелодический контур (кроме завершающей фразы), однако

¹²⁴ В квадратных скобках даются не только ссылки на литературные источники, но и на музыкальные примеры в изданных клавирах опер.

композитор по-своему трактует «завоевание» октавы восходящими ходами в первой фразе и характерную секстовую интонацию (между V и III ступенями), делая ритмическую остановку на III ступени. В арии Салавата все элементы озон-кюй становятся неотъемлемой органической частью музыкального высказывания, обречённо-скорбный тонус которого усилен удачно найденным унисонным складом с остинатными повторами доминантового звука (fis), «разрежённостью» музыкальной атмосферы, подчёркиванием тремолирующими басами вершинных, кульминационных точек вокальной тесситуры.

Другой метод – воссоздание стилистических закономерностей жанра протяжной песни демонстрируют застольная песня Гайнуллы «Четыре только ножки у стола» на народные слова из оперы «Волны Агидели» [430, с. 138] и ария несчастной Яланбики «Душа моя печальна» из оперы Муртазина «Буря» (пример № 24), которые также могут расцениваться как классические оперные озон-кюй «чистого» вида. Во втором случае в арии воссозданы музыкально-стилистические черты малоорнаментированных протяжных песен, не требующих чрезмерного упрощения ритмической структуры: традиционный музыкальный стиль здесь хорошо увязывается с обликом деревенской девушки, оставшейся в тисках патриархального быта.

Гораздо более широко и в творчестве всех её корифеев в башкирских операх представлен смешанный тип вокального интонирования, когда жанровая модель озон-кюй взаимодействует с такими компонентами оперной мелодики, как ариозность и декламационность. Хрестоматийным образцом этого является ария Амины из оперы «Салават Юлаев» [423, с. 147], воплощающая сложную психологическую ситуацию (героиня беспокоится за судьбу своего мужа). В её вокальной партии наблюдаются и ариозная распевность (в начальном разделе и далее – цепи коротких мотивов-секвенций), и протяжные распевы (раздумья о судьбе мужа), и по-речевому выразительные, «говорящие» интонации декламационного склада («Где ты, мой Салават?!»). Талантливо переплавляя элементы различных фольклорных моделей, Исмагилов придал арии-монологу законченную форму, полностью отвечающую академическим требованиям

европейской оперы.

В творчестве Муртазина и Ахметова классический стиль протяжного пения утверждается хронологически несколько позже – в операх «Буря» и «Современники» (рубеж 60-70-х годов). В них качественные изменения протяжного мелоса, соединённого с элементами других жанров, объясняются сюжетом и эпохой, в которой живут и действуют герои этих опер. Это люди иной исторической формации – советского времени: в их характерах в соответствии с официальными представлениями о новом человеке в искусстве усиленно акцентировались гражданские черты. Впервые этот синтез заявил о себе в опере «Буря», в которой, несмотря на традиционность многих драматургических приёмов, наивысшей удачей нужно считать новый музыкальный стиль, на редкость органично переплавивший различные интонационные истоки в единое целое. Наряду с народными песнями различных жанров, это, прежде всего, советские массовые и революционные песни, а также декламационность, приобретшие в операх на советскую тематику особую идеологическую направленность в форме агитации и пропаганды.

Общим в этих операх становится редкое для башкирской музыки качество, а именно проникновение различных маршевых элементов в лирический мелос, отчего мелодическая структура озорной вступает во взаимодействие с очень активной энергичной ритмикой. Наиболее ярким образцом этого являются партии революционеров Айбулата и Гульюзум – главных героев оперы «Буря». Интонационная родственность их лейттем проявляется в проникновении очень активной триольной ритмики в тему Айбулата и начальной квартовой интонации – в тему Гульюзум, что объясняется любовной и идейной близостью героев (примеры № 25, 26). Но если лейттема Гульюзум отличается большей интонационной однородностью, поскольку по своей природе песенна, то лейттема Айбулата состоит из контрастных интонаций, распадающихся на два ритмически разнородных музыкальных элемента, воплощая многогранность облика героя.

Взаимопроникновение протяжности и маршевости наблюдается и в ариях оперы «Современники». Широкие распевы в арии-тосте Тагира Уралова «Друзья

мои» насыщены утвердительно звучащими предъёмами и пунктирами [421, с. 59]. Очень необычна мелодика в протяжной арии Зухры, в которой с одной стороны, сочетаются распевы и различные типы форшлагов, с другой, – разнообразные маршевые ритмы, что придаёт образу убеждённость в своих идеях, свидетельствует о её активной жизненной позиции [421, с. 85]. В башкирских операх модель протяжной песни демонстрирует способность к бесконечным модификациям и преобразованиям; её трактовка в этом жанре, как и техника мелодических и ритмических видоизменений, поистине неисчерпаемы.

Помимо особенностей воплощения на башкирской оперной сцене традиционного стиля протяжного пения, принципиальным для нашего исследования является вопрос о внутрислоговом мелодическом распеве, орнаментальности как основном качестве протяжных песен, ибо он напрямую связан с проблемой оперной виртуозности и свидетельствует об овладении композиторами ею. С проблемой мелодического распева тесно связано и понятие оперных *колоратур* – неперемного атрибута виртуозного сольного пения в европейской опере. Вопрос о её взаимодействии с национальными культурами, в которых имеются более или менее развитые традиции протяжного исполнения, возникает сам собой. Напомним в связи с этим, что типы внутрислоговых распевов в башкирских народных песнях не зависят от того, кем они исполняются – мужчиной или женщиной; в операх же мелодическому усложнению обычно подвергаются женские партии.

Применительно к вокальному распеву можно говорить о наличии в башкирских оперных ариях двух видов орнамента, обретающих значение колоратур: «1) внутреннего, или внутритематического, соединяющего тоны и образующего внутреннюю структуру мелодической линии, и 2) внешнего, связанного с искусством мелизматике» [127, с. 25]. Говоря иначе, в первом случае распев является органической частью мелодии, во втором – её украшением, о чём применительно к народной музыке неоднократно писали музыковеды. Если

первый тип апеллирует к национальной традиции, то второй – к европейской, в которой мелодия и украшение есть две самостоятельные субстанции¹²⁵.

«Колоратура – особый вид внутрислогового распева, пение пассажей, быстрых фигураций на один слог текста. Колоратура (как и протяжные песни – Г.Г.) включает в себя элемент импровизации, а *riacete*, вольного обращения исполнителя с текстом» [256, с. 55], – пишет Е. А. Ручьевская в связи с взаимоотношением распевов-колоратур с фактурой и гармонией. Эта особенность, очевидно, восходит к требованиям, предъявляемым с XVII века к итальянским оперным вокалистам: «В таланте певца ценились не только природные качества голоса, техника исполнения виртуозных пассажей, скачков, красота и связность кантилены, но и умение варьировать арию. (...) Речь в данном случае идёт именно о варьировании, то есть, небольших украшениях – опеваниях, мордентах, задержаниях, мелодических ходах, заполняющих скачки» [217, с.с. 304, 305].

В случае с башкирскими вокалистами их свободное обращение с нотным текстом объясняется особенностями фольклорной практики, согласно которой в исполнителе (певце и кураисте) ценится его способность по-своему расцветить узор, создав «свой» вариант распева. В результате этого башкирские оперные певцы, владеющие стилем озон-кюй, нередко видоизменяют типы распевов, выписанные композиторами, как в сторону усложнения, так и в сторону упрощения.

В этом нетрудно убедиться, сравнив аудиозапись арии Танхылу из оперы «Акбузат» с нотным текстом. В исполнении Б. Валеевой цитируемая народная песня «Зульхиза» предстаёт в заметно упрощённом виде. Противоположная тенденция – усложнение композиторского текста наблюдается в арии Гульзифы из оперы «Волны Агидели» в исполнении Н. Аллаяровой: «Эту несложную арию ты поёшь как настоящую протяжную песню», – одобрительно заметил однажды после спектакля З. Исмагилов (из устной беседы). Такое же одобрение было

¹²⁵ Кроме процитированной Н. Ф. Гариповой, об этом писали Л. П. Атанова (в связи с С. Г. Рыбаковым) [26, с. 103], Р. Т. Галимуллина [58, с. 22], М. Г. Муртазина [232, с. 187].

высказано исполнителю роли Кахыма Ф. Салихову после оперы «Кахым-туря», когда певец индивидуально интерпретировал одноимённую народную песню. Арию Айхылу «Ты не пой, соловушек» из оперы «Хакмар» Валеева З. Фархутдинова также несколько усложняет, добавляя в мелодию отдельные форшлаги и несложные опевания (пример № 27). Подобно тому, как итальянские оперные певцы в XVII-XVIII веках обязаны были уметь импровизировать при исполнении арии *da capo* и каденций, так и башкирским певцам, в партии которых имелись какие-либо протяжные фрагменты, желательно владеть стилем озон-кюй, прежде всего, для того, чтобы обогащать его элементами собственного индивидуального исполнения.

Очевидно, правильно будет называть колоратурами те типы распевов, которые испытали на себе влияние европейской оперной мелодики. Это происходит в тех случаях, когда с их помощью в опере воплощаются позитивные положительные чувства героинь, конкретно – игривость, кокетство. Дело в том, что в народных песнях орнаментированные обороты, как известно, воплощали, прежде всего, глубоко драматическую коллизию, порождённую какой-либо конфликтной жизненной ситуацией или же раздумье, глубокое размышление, любовное признание в спокойном, доверительном тоне. Протяжные песни, воплощающие радость бытия, восторженное внутреннее состояние, единичны («Соловей»). В этом можно усмотреть проявление восточного типа культуры, породившей огромное количество песен трагического содержания, ведь по целому ряду причин, названным в главе «Либреттистика», судьба башкирской женщины изначально была драматичной. В оперном же искусстве семантика протяжных распевов как сохраняется, так и видоизменяется. Их использование для воплощения игривости, душевной окрылённости идёт вразрез со сложившимися фольклорными представлениями, сделать же это было необходимо для того, чтобы привести образную трактовку протяжного напева в соответствие с оперными традициями¹²⁶. В башкирском оперном репертуаре

¹²⁶ В немалой степени утверждению этой образности в башкирской профессиональной музыке способствовали романсы концертного типа для колоратурного сопрано: «Летнее утро» К.

подобные примеры немногочисленны, это ария Айхылу «По берегам Хакмара луга-луга» из оперы «Хакмар», арии Гульсум и Ильяса из оперы «Современники», вокализ и выходная ария Нэркэс из одноимённой оперы Ахметова. Бросается в глаза то, что мелодическими экспериментами с озон-кюй увлечённее других занимался Хусаин Ахметов.

В арии Айхылу, являющейся её характеристикой, Валеев использовал такие элементы лёгкой пассажной техники, как виртуозная гаммообразная вокализация, трели, репетиционная и стаккатная техника (пример № 28). Это первый случай, когда автор, создающий национальную оперу в песенных традициях, постарался придать фольклорной композиции в куплетной форме черты академической оперной арии, не лишённую технических сложностей. Формальное пока сочетание, тем не менее, ознаменовало поиски башкирских композиторов в области оперной мелодики, органичного сочетания национальных и европейских приёмов вокального изложения. Сочетанием распевности и декламационности отличается и ария Гульсум «Как в мае гром ударил», рисующая её сложное душевное состояние, любовь которой к Ильясу отравлена ядом сомнения [421, с. 191]. Мелодическая структура этой арии в медленном темпе даже с введёнными в распевы утвердительно звучащими предъёмами, представляет собой типичный образец озон-кюй. В подвижном же темпе, с остинатной ритмической пульсацией в оркестровом сопровождении внутрислоговые распевы в ней обрели вид тират, воплощающих шквал противоречивых эмоций, одолевающих героиню. Таким же образом трансформирована протяжная по строению любовная ария Ильяса, обогащённая множеством активных триольных групп, пропеваемых по силлабическому принципу, что способствует созданию пылкого, восторженного образа [421, с. 128].

Аналогичные приёмы вокализации, но в сильно усложнённом,

Рахимова, «Кукушка» Х. Ахметова, «Поёт жаворонок» Н. Сабитова, «Ночной Урал» Т. Каримова, «Жаворонок» Р. Сальманова, «Соловей» А. Кубагушева, вокализ «Песня без слов» Б. Гайсина. Перечисленные сочинения создавались по образцу «Соловья» А. Алябьева, написанного для лёгкого колоратурного сопрано, владеющего виртуозной пассажной техникой, близкой итальянскому *bel canto*. Следовательно, в башкирской музыке европейские приёмы вокала более характерны для камерно-вокального жанра.

концентрированном виде демонстрирует Ахметов в Вокализе Нэркэс, которым открывается его опера «Нэркэс» [422, с. 5]. Это и движение по звукам трезвучия, и гаммообразные пассажи, стаккатная и репетитивная техника. Каскад пассажей в этом Вокализе, как и в прочих схожих фрагментах, несёт в себе состояния ликования и восторга любви (при темпе *Adagio*). Следуемая затем протяжная ария героини «Играй со мной, мой ветерок» (*Largo*) содержит весь набор орнаментальных фигур и элементов, преимущественно из музыкально-лексического фонда озон-кюй – сложноорнаментированные обороты в виде триолей, квартолей, секстолей, септолей, форшлагов, проявляющих неистощимую переменность метрики. Новым изобретением композитора являются октоли, не встречающиеся в ритмике народных протяжных песен, ибо чётное количество звуков в распеве требует симметричных построений, что нарушало бы асимметричную структуру озон-кюй. Альтерации ступеней в мелодии есть усвоение европейской традиции. Сопоставляя рядом эти два номера (Вокализ и арию), композитор тем самым как бы сопоставил и типологически разные мелодические типы, и различные исполнительские стили. В этом плане их можно расценивать как творческий манифест композитора, как его желание продемонстрировать возможности данного певческого стиля на национальной оперной сцене¹²⁷.

Кроме того, сопровождая Вокализ Нэркэс, как и арию Бибинур тембром флейты, Ахметов утверждает эстетическую идею концертирования и выражения различных эмоциональных состояний героини (даже в моменты её отсутствия на сцене), в чём следует традициям русских классиков, первыми утвердивших данные функции флейты (партии Людмилы в «Руслане», Снегурочки и т.д.). Однако в башкирских операх облигатные концертующие духовые инструменты выполняют ещё одну очень важную драматургическую функцию, о которой

¹²⁷ При постановке оперы партия главной героини оказалась несколько подкорректированной: если её первая исполнительница З. Фархутдинова, на голос которой и писалась эта партия, аккуратно следовала нотному тексту, то другая певица – Ф. Кильдиярова – известная исполнительница протяжных песен, по собственному признанию, «все обороты в ариях Нэркэс трактовала по-своему», сгладив шероховатости мелодики.

подробно будет сказано далее: они имитируют звучание курая, как и в рассмотренных выше ариях Нэркэс и Бибинур. Следовательно, они совмещают обе функции, присущие как европейской, так и фольклорной традиции.

В ариях тоскующих героинь (Танхылу «Вышла бы в поле» из оперы «Акбузат», Бибинур «Если б я была рекою» из оперы «Современники») колоратуры, основанные на песенных оборотах, выглядят гораздо более органично, ибо это имеет под собой основательную базу в виде народных песен о несчастной женской судьбе. В то же время, если ария основана на очень хорошо известной цитате, а сама цитата воспроизводится без должного творческого осмысления, это становится преградой на пути к признанию публикой самой арии, так как вызывает у неё конкретные музыкальные ассоциации.

Так произошло с арией Танхылу из оперы «Акбузат», тематической основой которой послужила башкирская озон-кюй «Зульхиза» (пример № 18). Эта песня сама по себе выглядит как полноценная оперная ария, ибо содержит все необходимые для неё компоненты и, прежде всего, вокализы, о которых детально написал Л. Н. Лебединский. В мелодическом движении песни он выделил две формы, переходящие одна в другую: мотивную, представленную короткими мотивами, и орнаментальную, представленную чистыми вокализами. Возникновение последних исследователь объяснил способностью башкирских песен переходить «в вокализ, то есть форму, в которой специально подчёркнуто отсутствие связи со словом и характер фактуры которой ясно указывает на стремление исполнителя воспроизвести звучание курая» [212, с. 40 – 41]. Таким образом, инструментальный характер, присущий оперным вокализам в целом, в данном случае можно объяснить не только оперными традициями, но и фольклорными истоками. Два куплета этой сложной мелодии-арии композиторы расширяют шеститактным построением – вокализацией народно-песенных оборотов в стиле *bel canto*, что получилось очень естественно и создало подобие вокальной каденции. От *bel canto* в мелодике «Зульхизы» заимствованы октавные скачки и перенесение заключительного орнаментального оборота в верхний регистр (к верхнему устою). Так композиторы, усложнив вокальную технику,

академизировали народный напев. Только широчайшая известность песни «Зульхиза» мешает, на наш взгляд, стать арии Танхылу самостоятельным оперным шедевром.

В плане создания виртуозного национального оперного стиля гораздо более удачна оригинальная ария Бибинур из оперы Х. Ахметова «Современники», в крайних разделах написанная в ариозно-романсовом (пример № 29), в средней – в протяжном стиле. В рассматриваемом ракурсе интерес представляет средняя часть этой трёхчастной арии, основу которой составляют вокализмы-колоратуры, внешне схожие с группетто, но распеваемые «по-башкирски» квинтолями и септолями – излюбленными идиомами протяжных песен (пример № 30). В хроматическом рисунке и закруглённости оборотов, используемых для выражения обострённых интимных переживаний – традиционных для скорбно-лирической сферы в опере, как и в том, что они начинаются со слабой доли такта, усматривается европейская ориентация. Использование этих музыкальных средств в башкирской опере привело к принципиально новому строю интонаций, неотделимых от стиля изысканной вокальной лирики композитора, противопоставляемых привычной пентатонике. Ахметов в принципе талантливо переплавляет хроматические интонации, естественным образом включая их в структуру пентатонической мелодики (также вокальная поэма «Без тебя жизнь невозможна» на стихи Н. Наджми, пьеса для ансамбля скрипачей «Утро Урала»).

Таким образом, различные типы колоратурных распевов, заимствованные из европейской оперной практики и рассредоточенные в различных операх, создают дополнительный арсенал музыкальных средств, подчиняющихся мелодическим закономерностям протяжного стиля. Это репетиции; трели; стаккатная техника; восходящие пассажи, основанные на мажорном трезвучии; мелизмы в виде коротких форшлагов; фрагменты диатонической восходящей и нисходящей гаммы. Все они, за исключением форшлагов, являются внешними элементами «декора». Композиторы, создающие стиль колоратурного пения в операх, в первую очередь обращаются к традициям национального сольно-виртуозного пения, обогащая его элементами европейского исполнения. Они

смогли достичь умелого сочетания предельной обобщённости мелодического образа с весомостью конкретного смысла слов и глубиной идейного или психологического подтекста.

В колоратурных оборотах башкирских протяжных арий всегда сохраняется чувство меры, позволяющее установить ту грань дозволенного, которая не позволяет мелодии возобладать над музыкально-поэтическим смыслом. В башкирских операх не встретишь лишь улаждающие слух рулады и фиоритуры, которые имели место в практике итальянской оперы. Истоки этого – вновь в фольклорном исполнительстве: ведь, как известно, «в народном быту не ценится певец, в пении которого виртуозная сторона преобладает над всем остальным, не ценится пение, в котором мелодическая орнаментация гипертрофирована и вытеснила все другие средства мелодической выразительности» [212, с. 56]. Поэтому даже европеизированные распевы в средней части арии Бибинур из «Современников», благодаря умеренному темпу, хорошо уложены на слух башкирского слушателя, привыкшего к сложнейшим оборотам озон-кюй. Если же господство виртуозности, всё-таки, происходило, как в вышерассмотренных Вокализе и арии Нэркэс из одноимённой оперы Ахметова, то они подвергались добровольной корректировке исполнителей, после чего начинали соответствовать отмеченным выше мелодическим нормам. По сути, здесь мы сталкиваемся с уникальным случаем в оперной практике, когда башкирские певцы, подправляя композитора, декоративный вокальный элемент превращали в выразительный, но не наоборот.

Итак, в башкирских национальных операх колоратурное пение, как атрибут оперной виртуозности, складывается из двух ведущих компонентов: мелодических распевов, орнаментальности – коренного свойства башкирских протяжных песен, выявляющих «архетипные» качества монодийной культуры, и пассажной техники, заимствованной из европейской оперной мелодики, в частности, стиля *bel canto*. Побеждает озон-кюй. Виртуозность в башкирской опере подразумевает не столько многократное исполнение технических приёмов в быстром темпе, сколько искусство орнаментации в народнопесенном духе. Тем

самым, в башкирской опере виртуозность определяется стилистикой башкирских протяжных песен, в чём проявляется неистребимое ментальное свойство музыкального мышления народа, его активное влияние на композиторское творчество. Подвижные темпы в опере (кроме стиля кыска-кюй), как и европейские музыкально-технические приёмы вокала, в Башкирии не прижились.

Хотя модель озон-кюй имела для башкирских национальных опер основополагающее значение, составив своего рода творческий прецедент, и именно с ней связано «обретение национального образа профессиональной музыки» (А. Л. Маклыгин), по общему количеству протяжные арии значительно уступают полупротяжным – ариозным номерам. Даже в творчестве Исмагилова, первым озвучившим национальный протяжный мелос в адекватном для европейского слышания звучании, после оперы «Шаура» наблюдается отход в сторону полупротяжного ариозного стиля. Из протяжных фрагментов в его последующих операх можно указать лишь на песню Гайнуллы «Четыре только ножки у стола» из оперы «Волны Агидели» и арию Залифы из оперы «Кахым-туря», представляющие собой художественное претворение башкирской протяжной песенности. Ещё один пример воссоздания стиля озон-кюй, на сей раз цитатный – это первая ария Аксэсна из оперы «Послы Урала», когда вплетённая в её структуру песня «Урал», вследствие ритмического упрощения приближается к манере исполнения халмак-кюя.

Хусаин Ахметов, будучи сам прекрасным исполнителем озон-кюй, оставался приверженцем протяжного стиля до конца жизни, по этому поводу неоднократно выступал в печати. В то же время его опера «Нэркэс», в которой стиль озон-кюй предстаёт в сильно усложнённом виде, завершила период безраздельного господства протяжной песенности на национальной оперной сцене. То же самое можно сказать про Рауфа Муртазина, продемонстрировавшего прекрасное владение протяжным мелосом в симфонической музыке: импровизационную распевно-орнаментальную мелодику, свободное ритмическое развёртывание, в чём, несомненно, проявляется вокальный генезис.

Итак, несмотря на безграничные возможности озон-кюй, начиная с 90-х годов, его интонационные ресурсы исчерпываются и эксплуатируются только отдельные стилевые элементы, репрезентирующие в современных условиях внешние черты артефактов национальной культуры. Представитель следующего композиторского поколения Салават Низаметдинов сознательно идёт на разрыв традиции воплощать героев-любовников посредством башкирской протяжной песенности, десятилетиями складывавшейся в башкирской опере.

Причины, обусловившие уход жанра озон-кюй на второй план, заключаются в интонационной специфичности мелоса, оказавшемся очень сложным даже для профессиональных вокалистов¹²⁸. Другая причина состоит в ориентации на выразительный речитативно-ариозный стиль русских композиторов-классиков второй половины XIX века, ставший в период советского культурного строительства его основным стилеобразующим компонентом. Этот фактор предопределил мелодический облик башкирских национальных опер в не меньшей степени, чем протяжный мелос.

4.2. Халмак-кюй как основа национального ариозного стиля¹²⁹

Обладающий единым метроритмом полупротяжно-умеренный стиль подходил нормам академического классического искусства с его требованием упорядоченности метра и симметричности, в гораздо большей степени, чем озон-кюй. Результатом этого становится установление в башкирской оперной музыке признаков акцентно-тактовой метрики – важнейшего свойства тональной организации музыкального материала. Не менее важно и то, что модель полупротяжных мелодий – халмак-кюев максимально отвечал потребности в кантиленном пении, без чего не может существовать оперный спектакль. Её

¹²⁸ Эту же особенность в песенном творчестве башкирских композиторов первого поколения отмечает Л. А. Идрисова [163, с. 30–31].

¹²⁹ В данном параграфе использован материал из статьи: Галина Г. С. Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 44–52.

наличие в народной музыке явилось важной предтечей к созданию оперной кантилены. Эмоционально-образная палитра такой музыки по сравнению с протяжным мелосом более одномерна: это, прежде всего, повествовательная сфера, размышления, напутствия. Также это может быть любовь и другие лирические чувства, но в более спокойном, уравновешенном состоянии. Противопоставление нами умеренной и протяжной мелодики по эмоционально-образному и мелодическому параметрам связано с попыткой их дифференциации в отношении понятий кантилена и ариозность.

Теоретическое обоснование понятий «ариозная мелодия, ариозный принцип вокализации» содержится в работах Е. А. Ручьевской: «В ней (ариозной мелодии – Г. Г.) отражён ритм фразы с одним (реже двумя) акцентом – звуковысотным или квантитативным (долготным). Остальные длительности ритмически выровнены. Встречный ритм проявляется в акценте и в более замедленном темпе. Это связано со звуковысотной структурой мелодии: при относительной нейтральности ритма, его приближённости к речитативу, рисунок ариозной мелодии плавный, звуковысотная сторона его дифференцирована» [256, с. 390]. Как синоним ариозного стиля, употребляем мы термин кантилена, хотя кантилена, бесспорно, понятие более широкое, чем ариозность, ибо охватывает не только её сферу, но и протяжную. В башкирском музыковедении этот термин применяется весьма спонтанно, как относительно фольклорных песенных мелодий [9, с. 10; 212, с. 220; 240], так и композиторских [273, с. 166]. Из семи значений этого слова, изложенных в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [228, с. 234], отечественные музыковеды заимствуют только одно (напевная мелодия) и добавляют своё определение. А именно: кантилена может быть двух видов: основанная на силлабическом распеве (как и ариозный принцип) и кантилена с внутрислоговыми распевом – основной принцип русских протяжных песен [10, с. 56]. Из этих двух музыковедческих формулировок, остановимся на кантилене силлабического типа и будем рассматривать его в сфере башкирской музыки и только в контексте её профессиональной области (оперной, вокальной), по причине того, что в ней имеется европейской компонент формообразования. Его

употребление применительно к башкирским народным мелодиям (умеренным и особенно протяжным) считаем искусственным, так как он не отображает сути вопроса, являясь автоматическим переносом итальянского термина на иную национальную почву без учёта её этнической специфики. Поэтому термин кантилена, на наш взгляд, применим лишь для определения малоорнаментированных протяжных и умеренных полупротяжных мелодий лишь в национальной опере и романсах. Такая точка зрения приходит в некое противоречие с общей типологией типов вокальной мелодики, в которой песенно-кантиленный тип охватывает прежде всего протяжный мелос. Но именно по причине чуждости этого термина башкирской музыке он не употребляется нами применительно к ней. Единственное, в чём полупротяжный и протяжный мелос сходятся однозначно, так это в способах звукоизвлечения: в обоих случаях важны особая слитность тонов, достигаемая безупречным *legato*, мягкий переход от звука к звуку и ощущение льющейся мелодии – то, что по-башкирски называется моң.

Преобразование фольклорных умеренных мелодий (халмак-кюев) в ариозные оперные построения происходило на основе усвоения европейских принципов мышления – поэтапно. Первые образцы вокальных номеров такого типа представляют собой весьма пёстрое по интонационно-жанровым истокам и соответственно мелодическим типам явление. Авторы первых башкирских опер, плохо знакомые с национальной традицией, в качестве жанровых моделей избирали различные прототипы русского ариозного стиля. Здесь и перенесение русских романсовых приёмов на башкирский материал (арии Айхылу из оперы «Хакмар», ария Танхылу «Мы не будем рабынями» из оперы «Акбузат»); и воплощение ариозного стиля русских композиторов-классиков (ариозо Серлебая «Разные слова слышу о вас» и ария Ахмета «Давно я ждал этого дня» из оперы «Айхылу»); включение в ариозный контекст протяжных фольклорных мелодий (ариозо Серлебая «Сегодня с другом Колоем смотрели колхозные поля» из той же оперы); и вальсовые мелодии (ария Шатмурата «Всё знакомо мне здесь» из оперы «Карлугас»).

Были испробованы и темы «витиеватого» строения, отчего они приобретали необычный восточно-ориентальный характер (ариозо Карлугас «Как мне не плакать» и ариозо Вагапа «Напал на твой след» из оперы «Карлугас» – пример № 31). Последние примеры основаны на нисходящей секвенции и удивительным образом вписываются в мелодические рисунки, выделенные И. В. Абезгауз применительно к мелодике У. Гаджибекова: «с возвратом после опеваний («триольный») или без возврата (двузвучный)» [2, с. 22]¹³⁰. Их появление в башкирской музыке нужно считать инонациональным (закавказским) привнесением, объясняемым армянской национальностью Н. Чемберджи. Хотя такой «ступенчатый» мелодический тип существует и в башкирском фольклоре (протяжные песни «Баяс», «Старинная песня»), его можно считать не востребованным оперными композиторами.

Путём искажения ариозного стиля, на иной национальной основе создавался в 40-е годы и «отрицательный портрет классовых врагов». Сочиняя каватину старшины «Зажгите поярче свечи» из оперы «Карлугас» и арию Масем-хана «Вот здесь постройте мне дворец» из оперы «Акбузат», как и арию разъярённого Тапкыр-хана «Где Маян?» из оперы «Мэргэн», их авторы ориентировались на «гаджибековскую типизацию отрицательного»: а именно арию Гасан-хана «В дорогой мой фарфор вина мне налей!» из оперы «Кёр-оглы». В ней композитор «идя от противного (высокого тембра, ассоциирующегося с прекрасным – Г. Г.), предложил своим слушателям несложную ассоциацию: «грубый тембр – грубый строй души» [2, с. 149]. Подобно азербайджанскому композитору, авторы первых башкирских опер создали отрицательный образ, ей совсем незнакомый: в трёхдольной метрике с переносом сильной доли в аккомпанемент (синкопой)¹³¹,

¹³⁰ Х. Кушнарёв приводит образцы армянских крестьянских песен со «ступенчатой», как он пишет, мелодикой («Ходи, ходи», «Святой Карапет, твой монастырь...», «Приди!»), общими чертами которых называет лад квинтовой основы и ход развёртывания интонации путём постепенного нисхождения от побочной ладовой опоры в сфере верхне-квинтового тона к тонике лада. Он же уточняет, что «названное нисхождение приобретает секвентный характер» [206, с. 153-154]. Всё как в названных номерах!

¹³¹ Об этой ритмической особенности азербайджанской музыки, нашедшей воплощение и в русской ориенталистской традиции, пишет И. В. Абезгауз [2, с. 43]. Благодаря исследованию Х.

что в сочетании с низким голосом (басом) при замедленном темпе и ограниченности поэтического выражения было призвано воплотить самодовольство и чванливость властелинов. Если в арии Масем-хана цель таким образом достигалась, то в каватине старшины – главного обидчика народа в опере «Карлугас» – её танцевальный припев нарушал возникающую антипатию, отчего характеристика старшины становилась недостаточно внятной (пример № 32). Дело в том, что в период борьбы с формализмом в башкирском искусстве это стало причиной острой критики: «Нет соответствия характеристики музыкального образа со сценическим в каватине старшины. Приятная мелодия каватины облагораживает отрицательный сценический образ тирана старшины и тем самым вводит зрителя в заблуждение»¹³². В связи с этим, как говорилось выше, уже на начальном этапе становления оперного жанра в республике возникала проблема адекватной характеристики образов контрдействия – баев, беев (главы родов), старшин, кантонных начальников, кулаков. Образ же Тапкыр-хана в опере «Мэргэн», как и вся музыка, рисующая его стан (V акт), несёт в себе следы влияния половецких сцен из оперы «Князь Игорь» Бородина. В целом указанные вокальные номера (ариозо Вагапа и Карлугас, каватина старшины из оперы «Карлугас», арии Масем-хана и Тапкыр-хана) вкупе с соответствующими курайными фрагментами, о которых будет сказано в пятом разделе данной главы, образуют в башкирской опере ориенталистскую традицию, зародившуюся в процессе поисков русскими композиторами национального музыкального языка. Ариозный стиль, созданный по образцу арии Гасан-хана из азербайджанской оперы и по образцам русской оперы, включающей восточные сцены, явился закономерным, но эпизодическим явлением, возрождённым впоследствии на иной концептуальной основе в операх Низаметдинова.

Гораздо более удачным привнесением в национальную академическую традицию ариозности является, условно говоря, жанр сицилианы, ибо напевы в

С. Кушнарёва становится ясным, что ритмически ария Масем-хана (в большей степени) и каватина старшины (в меньшей) близки армянской народной песне «Индило» [206, с. 506].

¹³² Из выступления председателя СК БАССР Х.Ф.Ахметова на общем собрании деятелей искусств республики 15 февраля 1948 г. // НАРБ, ф. 4661, оп. 1, д. 10, л. 37.

трёхдольной метрике, внешне совпадающие с ним, хоть и в небольшом количестве, но имеются в башкирском фольклоре (песни «Хромой саврасый», «Сношенька», «Байлегуш», приведённые выше, как образцы халмак-кюев). Поэтому происхождение таких вокальных номеров, как ария Танхылу «Течёт Ашкадар», её же ариозо «Дитя моё», как и ария Юмагула «Кто так рано сошёл к реке» из оперы «Ашкадар», ариозо Тараула «У царя Шульгена есть дочь Наркес», дуэт Наркес и Хаубана «Надо тебе серебро?» (пример № 33) из оперы «Акбузат», ариозо Сэсэк из оперы «Карлугас», написанные русскими композиторами в размере 6/8, можно трактовать как приспособление национальной музыкальной традиции под европейскую жанровую модель.

Впоследствии трёхдольные размеры станут основой ариозного стиля в творчестве Х. Ахметова. Особенно показательна в этом отношении опера «Нэркэс», в которой подавляющее большинство вокальных сольных номеров (ариозо 1-го и 4-го сватающихся джигитов¹³³; любовное ариозо Сулеймана; Песня, ария и ариетта Тимерхана, лирический дуэт героев и т.д.) написаны в трёхдольной метрике. По ним можно судить, что трёхдольность мало способствует ариозности, так как при ней, несмотря на размеренно-плавное мелодическое движение, укорачивается дыхание и исчезает широта фраз, музыкальные фразы комкаются. Ахметов «укладывает» в вальсообразный ритм самые различные литературные размеры, удлиняя акценты ударных слогов. Встречный ритм у него проявляется в укорачивании ударных слогов и в замедлении темпа – так танцевальная мелодия подчиняется равномерному движению ариозности.

Интересный пример силлабического распева можно наблюдать в крайних разделах арии Бибинур из «Современников» – самом удачном, хотя и нетипичном для стиля самого Ахметова, ариозном примере (пример № 29). Равномерное ритмическое движение ровными длительностями (четвертными нотами) выравнивает здесь речевые акценты, нивелирует разницу в длине ударных и

¹³³ Во время постановки оперы сцена сватовства была купирована, однако вокальные номера четырёх сватающихся джигитов, во всех случаях обозначенные автором как ариозо, дают представление об ариозном стиле композитора.

безударных гласных. Хотя в быстром темпе равномерное движение скороговоркой типично для башкирских кыска-кюев, в медленном – такое мелодическое движение для башкирской музыки не характерно вовсе и может расцениваться как усвоенный европейский стандарт. Внутрислоговые распевы, завершающие первую, вторую и четвертую фразы, типичны для лексики озон-кюй. В виду их малочисленности не они определяют в целом тип мелодики, но именно они способствуют адаптации мелодического движения европейского типа, его свойств на конкретной национальной почве. В результате рождается тема-гибрид с контрастной ритмикой: кантилена длящегося тона (европейское качество) с отдельными вкраплениями-распевами (национальное свойство). В целом ариозный стиль Ахметова включает и протяжные со сложными оборотами (два ариозо Тимерхана из оперы «Нэркэс»), и короткие (ариозо 3-го джигита), и маршевые (ариозо 4-го джигита), и декламационные (ариозо 2-го джигита) компоненты, и по этой причине отличается многосоставностью, при неумелом исполнении – эклектичностью интонационного строения. Немногочисленность трёхдольных тем в башкирской оперной музыке, видимо, объясняется их немногочисленностью в народной музыке. Они не вписываются ни в стилистику озон-кюй с его господством долгого тона, ни в стилистику кыска-кюй, для которого важен один акцентный слог.

В сформировавшемся «законченном» виде ариозный стиль впервые предстал в операх З. Исмагилова. Уже в самых первых его образцах – ариозо Юлая (пример № 34) и ариозо Кюнбики из оперы «Салават Юлаев» [423, с. 67] заметно стремление композитора соответствовать закономерностям, сложившимся в русских классических операх, а именно тяготение к повторности одинаковых по величине фраз, преимущественно плавное движение, состоящее из секундовых и терцовых последовательностей, ровный ритмический рисунок, что является основой ариозной мелодики. Образование при этом встречного ритма объясняет и купирование «лишних» гласных в ариозо Юлая (на словах «сокол» и «это»), и перестановку глагола «возьми» на предпоследнее место (хотя в башкирском предложении глагол всегда находится на последнем месте), и

выровненность ритмики, сглаживающее различия между ударными и безударными гласными. В дальнейшем Исмагилов утверждает этот мелодический тип, написав напевные ариозо Аязгула в опере «Шаура» [427, с.156], ариозо Куйхылу «Если перестанет светить солнце» и арию Харыласэс в опере «Послы Урала» [425, с. с. 130, 186], две арии Акмуллы в одноимённой опере. Имеющееся дробление вокальной речи в них подчёркивает смысл наиболее важных слов, раскрывающих суть повествования (Аязгул рассуждает о поведении коварной Яубики), или же помогает быстрее пропеть длинные (четырёхсложные) слова.

Классическим выражением ариозности в башкирской опере являются партии Гульзифы и Вадима из оперы «Волны Агидели», полностью выдержанные в этой стилистике. Доказательством этого служат ария Гульзифы «Звонче пой, жаворонок мой!», ариозо «Неодинаковы звёзды, то сильней блеск, то слабей», романс «Былинку сильный дождь к земле пригнёт», лирический дуэт с Зайнуллой; элегическая ария Вадима «Погаснет день...». Благодаря такой характеристике, эти персонажи сохраняют свой благородно-возвышенный облик на протяжении всего оперного действия, в чём усматривается следование традициям русской лирической оперы.

В операх Р. Муртазина отмеченные признаки ариозного стиля ярче всего проявились в соответствующих фрагментах оперы «Буря». Среди них – ариозо Гульюзум «Подруженьки мои, скажите», ариозо Яланбики «Белые цветы моей молодости», ария Ниязгула «Серебро на поясе у меня» (примеры № 35, 36). Как и Исмагилов, Муртазин придерживается норм ариозной мелодики и, опираясь на синтаксис, отталкивается как от пофразового членения текста, так и от предложений, отчего музыкальные построения удлинняются вдвое. Иногда в его ариозную мелодику проникают элементы декламационности, и это объясняется желанием композитора выделить отдельные слова-мотивы, ключевые по смыслу («Нет, нет, Айбулат!» в ариозо Гульюзум). О подчинении фольклорного мышления европейскому свидетельствуют замедление темпа в двудольных темах, ритмические особенности композиторских тем, начинающиеся со слабой доли такта.

Итак, в творчестве классиков национальной оперы утвердился ариозный музыкальный стиль, характеризующийся равномерностью музыкальных построений, плавной поступенной мелодикой, свободным завоеванием диапазона и плавным послекульминационным спуском темы, порождающим мелодическую волну широкого дыхания. Типологической чертой данного стиля являются умеренные темпы (*Moderato*, *Quinto*, *Andante*, *Andantino*) и проникновение в такую мелодику простых распевов, изредка «разбавляемых» 4-5-тизвучными оборотами, – константного элемента, придающего всем высказываниям национальную характерность. Одинаковая длина 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 и заметно преобразовавшем национальный оперно-вокальный стиль.

В оперном творчестве Низаметдинова ариозный стиль, несмотря на приоритет речевого и инструментального начал, имеет более широкий круг интонационных истоков, возникающий как результат глубокого опосредования фольклорной модели, в чём можно усмотреть сознательную альтернативную позицию автора: здесь и национальная эстрадная музыка, и романсная стилистика, и русская музыка в самых различных проявлениях. В его операх можно наблюдать сочетание различных принципов вокализации текста, и это придаёт его ариозной мелодике большую интонационную гибкость.

Более всего это качество присуще партии Женщины в опере «Чёрные воды», что стало результатом смелых поисков в области национального речевого и музыкального интонирования. Разнообразная вокализация в свою очередь объясняется сложным внутренним состоянием героини, переживающей гамму самых различных нахлынувших чувств: любовь, смятение, тревогу, тоску, взволнованность, надежду. В её партии имеются четыре вокальных номера – ария и три ариозо, по которым можно судить о развитии её внутренней жизни от первоначальной депрессии к дальнейшему просветлению. В начальном ариозо «Долгие годы не могла поверить», которым она представляется хозяину дома

(пример № 37), использованы практически все принципы вокализации (кроме танцевального). В крайних разделах трёхчастной формы для воплощения драматического содержания (героиня 40 лет ищет не вернувшегося с войны жениха) ариозность соединяется с декламационностью, в синтаксическом строении текста (по фразам) композитор многократно (пять раз!) повторяет важные по смыслу слова («не верила!») и выделяет их музыкально как паузами, так и восходящими скачками. В контрастно-составной средней части ариозо, помимо данного сочетания, в мелодию проникают и метрический (ритм стиха и мелодии совпадают), и силлабического вида кантиленный принципы (распевание не только ударных, но и безударных слогов) – оба для подчёркивания смысла повествования. Пентатоническое ладовое строение темы, её обогащение элементами хроматики, активное модулирование в средней части ариозо говорят о проникновении европейской традиции, создании национальной мелодики нового типа.

Продолжением ариозной линии в творчестве Низаметдинова являются лирические страницы опер «Звезда любви» и «Наки», соответственно воплощающие образы лирических героинь Лейлы и Янбики. В первой опере – это оба дуэта с возлюбленным Меджнуном, во второй – выходное ариозо главной героини «Не знаю, что судьба преподнесёт», ещё одно ариозо «Ах, нет, отец, мне нравится бродить одной», её ария-рассказ «Я только на мгновение вздремну» и последующий лирический дуэт с Айтуганом. Особенностью мелоса Низаметдинова в целом стало своеобразное синтезирование элементов эстрадных лирических песен, являющихся неотъемлемым и законным компонентом оперной лирики композитора, ариозного стиля, найденного в опере «Чёрные воды», общеевропейских стилевых моделей. К этому же стилю относятся вокальные проведения светлой лейттемы Наки (пример № 38) и лейттема старца Халиля, две большие арии которого начинаются этой музыкой («Мне голос был прекрасный и далёкий» – № 39). Здесь сказались лучшие черты песенной лирики Низаметдинова, отличающиеся одухотворённостью, интонационной прихотливостью, тонкостью модуляционных переходов. Всего в опере «Наки», по утверждению Н.

Степановой, «24 ариозо: по пять у Янбики и Халиля, по четыре – у Акбаша и его жены Зубаржат, два – у Айтугана. Есть ариозо и у отрицательных персонажей: Сомрегош («Бояться их не надо») в 3-й картине и Магадеева («Все мы не вечны») в 4-й» [278, с. 142 – 143]. В «Наки», как и в предыдущей опере «Звезда любви», ариозо становится ведущей вокальной формой, а ариозный стиль – важной и лучшей составляющей музыкального стиля сочинения. Даже в последней опере композитора «Как я люблю тебя!», сплошь речитативной, небольшие ариозные фрагменты имеются в партиях всех главных героев, кроме льва Зураба, роль которого драматическая. Это пантера Терра, лилипуты Флим и Рельб, Рита и Антонио, Эдна и Мэлл.

Таким образом, можно говорить о сформировавшемся в башкирских национальных операх самобытном стиле ариозного пения, индивидуально преломлённом в творчестве различных композиторов и имеющем огромное множество жанровых решений. Именно он становится в национальных операх доминирующим, превосходя даже излюбленный народом протяжный мелос – озон-кюй, неизмеримо выделяющийся своими качественными показателями. В более широком значении ариозный стиль включает в себя и другие жанровые разновидности, такие, как колыбельные песни и плачи-хыктау. Функционирующие в системе фольклора как речитативные жанры, в контексте оперного спектакля в виду усиления и развития их мелодической стороны, они оказываются среди полупротяжных ариозных построений. Как представители классических вокальных форм, они будут рассмотрены в следующей V главе.

4.3. Кыска-кюй как стилевая модель для создания быстрой вокальной речи в башкирской национальной опере¹³⁴

Чёткую метроритмическую основу, являющуюся естественной нормой всей классической музыки, башкирской музыке обеспечивает жанровая модель **кыска-кюя** – короткой песенности на 2/4. Именно в нём, как говорилось ранее, заложена метрическая регулярность, повторность чётких ритмических фигур – главный принцип танцевального принципа вокализации, создающий положительное ощущение организованного и симметрично выверенного музыкального материала, элементарным проявлением которого является классический восьмитакт.

В башкирской опере модель кыска-кюй способствует реализации быстрой вокальной речи. Интонационно-стилевые ориентиры для этого содержатся в многочисленных народных песнях, выражающих чувства восторга и ликования («Вороной иноходец», «Джигиту-кураисту», «Наза» и др.). Их особенностями являются преобладающий мажорный лад, как источник оптимистического взгляда на сущность и назначение человека, двудольная метрика и равномерность ритмического движения, очень быстрый музыкальный темп, минимальное выделение ударных гласных, отчего вокальная речь становится похожей на скороговорку и приобретает виртуозность несколько иного типа, основанную на артикуляционных достоинствах исполнителя. Эта сфера моторности, динамики, всегда используется для передачи радостных, эмоционально приподнятых, воодушевлённых позитивных образов.

«Короткие» музыкальные темы применяются композиторами в самых разнообразных целях, являясь выражением безыскусной простоты и

¹³⁴ В данном параграфе использован материал статей: Галина Г. С. Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 81–83; Роль фольклорного канона кыска-кюй в становлении вокальных форм башкирской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 8. Ч. II. С. 60–63.

эмоциональной непосредственности. Прежде всего, для воплощения национального быта и характера народа, общего приподнятого настроения, образцами чего являются песня Юлая «Берега Хакмара, хай, живописны» (пример № 40) и песенка Фахри «И вёдра, хай, красивы, и девушка очень красива» из оперы «Хакмар», куплеты Гайнуллы, сзывающего гостей в честь приезда сына Зайнуллы, и шуточная песня рыбака «Вместе с нами, рыбаками только волны» из «Волн Агидели» [430, с. с. 119, 262]; песенка Ильяса из оперы «Современники» (на слог *ла*) [421, с. 125), куплеты Шафика и Тухвата «Звонкие монеты падают на поднос» из оперы «Послы Урала» (слова народные) [425, с. 112]. Все перечисленные примеры представляют собой типичную кыска-кюй в куплетной форме с ясным звучанием мажора (С, В, F), интенсивной равномерной ритмикой, структурой суммирования (2+2+4+4), шестизвучной ладовой основой и неизменными бодрими возгласами «Хай!».

Противоположная цель – характеристика отрицательного или характерного персонажа с помощью короткого напева, предпринятая в песнях подводного царя Шульгена и его визиря Кахкахи (опера «Акбузат»), песне Садыка и песне Якупа из оперы «Шаура», песенке и куплетах (рондо) Сахи из этой же оперы, песенке Абдрая из «Современников», будут рассмотрены в разделе о формах комического в башкирской опере. Дополним этот список арией Вали «Отобрав у меня девушку, захотел жить счастливо» из оперы «Ашкадар» (пример № 41), песней Фахри «Не слышал ли ты, сосед Серлебай» из оперы «Айхылу», песней подводного царя Шульгена из оперы «Акбузат» (пример № 42), куплетами захмелевшего Кутлубая «Эх, Самара городок» из оперы «Буря» (пример № 43). В этих номерах композиторы намеренно утрируют тему, искажая её интонации, включают в тему нетипичные ступени, полутона, нередко – хроматические ступени. «Топтание» мелодии на месте, её мелодическая неразвитость и интонационная выхолощенность, в некоторых случаях упрощение композиции (ограничение одним куплетом) призваны воплотить такие негативные качества персонажей, как внутренняя ограниченность, их недалёкость. Крайним проявлением этого является скабрёзный такмак ничтожного Фахри из оперы

«Айхылу» Пейко, основанный на народной песне «Порт-Артур», в котором он клеветает на главную героиню (пример № 44). Это редкий пример использования в башкирской опере такмаков-тиррэтләү (здесь – тиэритәйем) – аналог русских частушек «под язык». Художественной цели служат и большая по сравнению с песней интонационно-мелодическая неразвитость, вызванная облегчённостью содержания, и упрощённость речевого и собственно музыкального интонирования, как и суженный до большой ноты интервальный диапазон. Во всех указанных случаях кыска-кюй, помещённый между двумя напряжёнными моментами действия, даёт временную разрядку перед новым обострением конфликта. В последнем примере фривольный такмак Фахри, поддержанный хором, вступая в резкое противоречие с конфликтной ситуацией в доме Серлебая, создаёт великолепный драматический контраст и подготавливает кульминацию действия, когда осерчавший Серлебай прогоняет дочь из дома.

Образец оригинальной трактовки кыска-кюй в целях иносказания имеется в опере Ахметова «Современники»: это песенка сына кулака Буребая (Курамши) о старике, всю жизнь, ищущем в жизни правды и справедливости, «Шёл бабай издалика» [421, с. 102]. Этот аллегорический подтекст песни понятен ему одному, ведь поёт он о себе – замаскированном и преследуемом. Неслучайно, слушающая её оператор Бибинур, заявляет: «Ты – Буребай, двулик! Как узнать, друг или враг?» В этой песне-аллегии, раскрывающей смысл данного момента, обобщение образа происходит благодаря тексту, но не музыке, которая ничем не отличается от обычного нормативного кыска-кюя.

Единственный случай применения жанра кыска-кюй как любовного признания имеется в куплетах Абдельхака из оперы «Волны Агидели» [430, с. 102]. Фольклорным прообразом такого бурного лирического излияния служит песня «Ирэндек», стоящая особняком ко всей прочей любовной народной лирике, сложенной исключительно в протяжном стиле. Неслучайно именно эту песню, добиваясь комического эффекта, вкладывает Эйхенвальд в уста лукавого Юламана, поющего шуточную песню о женских достоинствах дородной смотрительницы гарема Ханифы в опере «Мэргэн»; эту же песню вкладывает

Валеев в уста энергичного Юлая в его песне «Берега Хакмара, хай, живописны» в опере «Хакмар». В «Волнах Агидели» использование кыска-кюя для выражения любовного восторга, как и в вышеобозначенных примерах, объясняется характером персонажа: Абдельхак – это жизнерадостный, бойкий парень, радостно и уверенно ожидающий своего счастья в жизни. В теме его куплетов, сочетающем фольклорные черты с музыкой современности, композитор обогащает мелодику традиционной кыска-кюй задорными синкопами, акцентирует роль моторных жанров, напрямую связанных с воплощением в искусстве советской действительности, несущей в себе динамику созидания.

Отдельный подвид в жанре кыска-кюй образуют в башкирских операх вокальные номера, основанные на *эпических напевах*. Бытующие в системе фольклорных жанров как речитативные хамак-кюи, в операх они (как и плачи, колыбельные песни) в виду «разрастания» их мелодики оказываются в группе песенных жанров. Востребованность эпического компонента в различных жанрах академической музыки оказывается различной. Если в симфонической музыке башкирских композиторов композиционная структура эпических напевов, воспроизводящая многократно повторяющуюся периодичность, создавала предпосылки к особой роли оstinатности, то для оперного жанра гораздо более важным оказалось интонационное содержание мотивов, сам вербальный текст торжественного склада, его вокальное интонирование. Удачными примерами в этом плане являются призывный кубаир Мэргэна «Начинаем войну против хана!» в финале I акта одноимённой оперы, выходная ария-кубаир Шатмурата «К плетям привыкли мы» и ариозо-кубаир Хылыукай «Отчего мужчины бездействуют?» из оперы «Карлугас» (пример № 45), написанные в простейшей куплетной форме методом воссоздания жанра кубаир. Несмотря на довольно инертную мелодику, эти номера придают опере определённый эпический колорит, способствуют выразительности музыкального языка главных героев и динамизации сюжетного развития. После этих призывов безмолвный до того народ решается подняться на открытую борьбу.

Если сферу героики в сольных номерах башкирских опер первоначально

определял жанр кубаира со всеми присущими ему первичными чертами, то в дальнейшем эту функцию стали выполнять героические куплеты. Источником их, с одной стороны, явились маршевые народные песни («Марш Пугачёва», «Кутузов», «Любизар»), с другой – героическая стилистика европейской оперы, прочно связанная с боевыми походными песнями эпохи Французской революции и героическими песнями других народов Европы. Несмотря на отличия, обусловленные особым складом интонирования родной речи и оборотов национальной мелодики, героические песни самых разных народов в виду идейной близости их интересов объединены общими типологическими чертами, о чём было сказано в разделе о фольклорных истоках оперного жанра. Исмагилов, учтя общность этих музыкальных традиций, создал башкирские героические куплеты в соответствии с требованиями европейской оперы: куплеты Салавата о соколе из I акта оперы «Салават Юлаев», в основе которой – народная песня «Юсуп майор» [423, с. 35]; куплеты Акмурзы «Пойдём мы в бой», поддержанные хором из оперы «Шаура» [427, с. 168]; песню Юлтыя «Из искры высеку огонь» в «Послах Урала» [425, с. 48]. Все эти номера, написанные в куплетно-вариационной форме с целенаправленным подведением к кульминации при последнем проведении, пронизаны маршевыми элементами (даже песня «Юсуп майор» – изначально ровная по ритмике героизирована с помощью пунктирного ритма). Для них характерны восходящее мелодическое движение с наличием начальной квартовой интонации, трезвучная структура, блестящие тембры медных духовых инструментов.

Кубаир воина Насыра «Французская война» в опере «Кахым-туря», написанный в конце 90-х годов, на фоне перечисленного выглядит как стиль ретро («новое старое»), возвращающий к периоду 40-х годов, однако номер содержит новую музыкально-смысловую трактовку жанра, заключающуюся в «думбыровом» сопровождении, имитируемом оркестром. В условиях всё более усиливающегося неозтнографизма, этот номер сыграл свою положительную роль в возрождении эпических исполнительских традиций, пропаганде инструмента думбыры. Как видно из сказанного, в творчестве самого Исмагилова логика

воплощения героической тематики происходила в обратной последовательности – от героических куплетов к древнему кубаиру¹³⁵.

Сфера героического в башкирских операх также широко представлена стилем башкирской массовой песни, по И. В. Даниловой, «ново-песенным пластом», частично заменившем традиционный песенный пласт [145, с. 57], как правило, в хоровых фрагментах, традиционно воплощавшим возвышенно-объективное начало. В операх на современную тему («Азат», «Буря», «Современники») этот стиль проникает и в сольные вокальные номера, порождая революционную гимничность и пафосность. Укажем на куплеты Азата из одноимённой оперы, «Песню о Ленине» в операх Муртазина «Азат» и «Буря», застольную песню Тагира Уралова из «Современников» (как назвал её сам композитор). Вместе с протяжной песней Гайнуллы «Четыре только ножки у стола» из оперы Исмагилова «Волны Агидели» (переинтонированная цитата), застольная Тагира, написанная в стиле массовой песни (421, с. 66), закладывает в башкирской опере традицию исполнения застольных песен, столь распространённых в европейских операх. Из двух вариантов музыкального решения более приемлемым, на наш взгляд, является вариант, предложенный Исмагиловым, ибо он развивает традиции народных гостевых (кумысных) песен, в то время, как жанр советской массовой песни, безусловно, обогативший интонационно башкирскую музыку, является искусственным в неё привнесением. К тому же застольная Тагира в опере Ахметова – это самостоятельная массовая песня, написанная ранее на стихи Бикбая и включённая в оперу в процессе её постановки.

Массовая песня в условиях национальной академической музыки обретает отработанные ритмические структуры, помпезную оркестровку, сольный запев и

¹³⁵ В статье про оперу З. Исмагилова «Послы Урала» Ф. Х. Камаев указывает на наличие в нём кубаира «Ялсыгул», как один из лейтмотивов главного героя Юлтыя [180, с. 66]. Это ошибка, лейтмотивом героя является народный инструментальный наигрыш «Юлтый» [425, с. 37]. Кубаир же, как следует из монографии Л. Н. Лебединского [212, с.73–75], реконструирован исследователем в целях восстановления жанра путём соединения напева, услышанного им от поэта Б. Бикбая, и текста, заимствованного из сб. «Башкирские народные песни» (Уфа, 1954), то есть не является собственно кубаиром.

хоровой припев – композиционную форму, выработанную европейской оперой на героические сюжеты и утверждённую советской, что олицетворяло единение героев со своим народом. В такой трактовке модель кыска-кюя с его выразительными возможностями, благодаря ритмическому единообразию, чрезвычайно удобному для коллективного пения, более полно будет использована композиторами в массово-хоровых оперных сценах.

В вокальных ансамблях и оркестровых фрагментах эмоциональный диапазон кыска-кюйных номеров по сравнению с фольклором обогащён такой внутренней градацией, как выстраданная радость («Фиделио» Бетховена), примером чего является финальная сцена оперы Муртазина «Буря». Она демонстрирует смешение в музыке самых различных эмоций – страдания, драматизма, любви, внутренней непоколебимости, радости от предвкушения близкой победы. В целом, жанр кыска-кюй получает в башкирской опере самую разнообразную трактовку и становится в ней основой внутренней жанровой системы. Ни разу композиторы не перебрали со звучанием постоянно повторяемого метра, сбившись к инерции механистической повторности и затянув, таким образом, музыкальную форму.

Следовательно, в результате претворения музыкальных особенностей жанрово-стилевых моделей озон, халмак и кыска-кюй мелодико-тематическая идентификация в сольных номерах башкирских опер была достигнута. Она стала возможной благодаря взаимодействию на национальной основе традиционных мелодико-интонационных структур и адаптированных мелодических типов европейского образца. Названное сочетание обусловило рождение профессионального национального музыкального языка и на его основе башкирской оперной мелодики, состоящей из таких слагаемых, как виртуозность, ариозность, быстрая вокальная речь.

4.4. Ангемитонная пентатоника – ладовая модель построения гармонического языка

Данный аспект музыкальной проблемы неизменно возникает в связи с выработкой профессионального музыкального языка – коренной задачи всех монодийных национальных культур, вставших на путь профессионального развития. Специфичность задачи определялась пентатоническим в целом складом народной музыки башкир, входящей составной частью в Урало-Поволжскую «пентатонную зону», что требовало от композиторов нахождения адекватных, национально приемлемых способов построения многоголосия. Башкирию не затронули дискуссии 20-30-х годов о гармонических нюансах развития национальной профессиональной музыки, однако они проходили в соседней Татарии, и если учесть тот факт, что практически все первые музыканты, закладывавшие основы башкирской и татарской музыки, работали и в Уфе, и в Казани, то нетрудно представить, что эта творческая проблема осознавалась ими очень хорошо. В отличие от соседних народов, населяющих Башкирию (мордвы, удмуртов, крещёных татар), у которых ладово-характерная вертикаль, как отражение строения ангемитонных ладов, возникла сначала в фольклоре, в монодийных культурах (башкирской, татаро-мусульманской) аналогичное модальное многоголосие сформировалось в композиторском творчестве.

Предпосылками к этому в условиях башкирской монодии бесписьменной традиции, как уже отмечалось исследователями, являются сольное многоголосие (чаще бурдонное двухголосие), канонически-гетерофонное изложение, а также гармония думбырового сопровождения. Они вписываются в классификацию М. Н. Дрожжиной, классифицирующей их на «1) внутренние, сопряжённые с ладоинтонационной, метроритмической структурно-мелодической организацией монодии; 2) внешние (собственно фактурные), связанные с исполнительской практикой (различными типами ансамблевого музицирования, приёмами звукоизвлечения на разнообразных инструментах и т.п.)» [150, с. 29].

Сольное многоголосие или искусство горлового пения (по-башкирски

узляу) – главный источник многоголосия в башкирской профессиональной музыке, при котором исполнителем одновременно воспроизводятся два звука, один из которых – это нижний тон (тянущийся бурдонный звук), формирующийся голосовым аппаратом самого исполнителя, второй – напев в высоком регистре, состоящий из обертонов натурального звукоряда от басового тона. Редко, но существует и сольное трёхголосие, и это зависит от того, какие ступени дыхательной системы и гортани участвуют в фонации (трахея, средние и мелкие бронхи; голосовые и вестибулярные складки) [39, с. 31 – 32]. В профессиональной музыке бурдон решительно повлиял на формирование органных пунктов (Т и Т-D), став национальным прототипом фактурных приёмов симфонического многоголосия.

Канонически-гетерофонная фактура возникает в ансамблевом исполнении: при игре протяжной мелодии в унисон несколькими кураистами, а также при пении протяжной песни под аккомпанемент курая. Хотя «расщепление» тематической линии наигрыша, возникаемое при временных расхождениях музыкантов при унисонной игре на нескольких кураях, является традиционной национальной особенностью¹³⁶, а не недостатком, как считается в академическом искусстве, мы, в отличие от других авторов, прежде всего Р. Г. Рахимова, не считаем его реальной предпосылкой профессионального многоголосия в музыке, поскольку случайные расхождения в процессе исполнения не являются признаками многоголосного мышления.

Другое дело – пение под курай. Звучание курайного аккомпанемента, то запаздывающее, то сливающееся в унисон с певцом, требует от музыканта-

¹³⁶ «Некоторое несовпадение в монодии, возникающее вследствие незначительной рассогласованности в игре музыкантов» Р. Ф. Зелинский оценивает даже положительно, как «своеобразный стереоэффект звучания» [160, с. 9]. Эту особенность фольклорного исполнения, как и узляу, очень возможно рассмотреть как предпосылку к созданию стереофоничности и сонористики, выполняющих в операх Низаметдинова конкретные художественные задачи. Например, узляу при игре на кубызе применяется для характеристики эпохи древности в его опере «Наки».

инструменталиста ощущения основной мелодической линии, умения «раздваивать» её в нужный момент, то есть элементов двухголосного музыкального слышания. Подобное гетерофонно-каноническое двухголосие (Х. Кушнарёв), распространённое в народной среде, может служить важной предтечей для возникновения многоголосия в профессиональной музыке.

Действительно реальной предпосылкой является также думбыровое сопровождение, приёмом бряцания создававшее гармонический фон при исполнении скорых песен, кубаиров, айтышей и т.д. Хотя этот инструмент у башкир вышел из употребления в конце XVIII века в виду гонений на сэсэн, генетическая память (а в Зауральских районах не только память, но и контакты с восточными соседями – казахами) сохранила ощущение аккомпанемента, не позволив полностью растерять национальные элементы многоголосного слышания.

Вспомним и башкирские народные песни с чётко выраженной «аккордовой» мелодикой по аналогии с одноголосием татарского городского фольклора, который А. Л. Маклыгин считает непосредственной предпосылкой профессионального многоголосия [221, с. 201]. В башкирской музыке к такой предпосылке можно отнести некоторые заимствованные мелодии («Хасбулат удалой» – баит «Сак-Сук», «Гопак» – «Перовский», «Ах, Самара-городок» – Тевкелев» и др.), формировавшие её гармоническое ощущение. Итак, все перечисленные факторы, репрезентирующие стилистические особенности башкирского фольклора, создали предпосылки к развитию многоголосных форм в академическом творчестве, включая и оперный жанр тоже.

Феномен национального гармонического языка, наиболее близком башкирской музыке в интонационном отношении, хорошо изучен татарскими музыковедами. Это труды Л. В. Бражник [41, 42], Я. М. Гиршмана [133], Р. А. Исхаковой-Вамбы [176], А. Л. Маклыгина [221]. «Ангемитоника имеет и свой гармонический язык», – утверждает Исхакова-Вамба в своей известной монографии – «основным аккордом которого является диссонантный малый квартовый септаккорд, в отличие от консонантного мажорного трезвучия в

диатонике, септаккорд, аккумулирующий в себе основное свойство системы – её минорность. Как в системе модальной, последовательность аккордов в ангемитонике, в отличие от централизованного гармонического тяготения D_7 в тонику в диатонике, имеет децентрализованный характер. Последнее обусловлено тем, что бестритоновая ангемитоника – система модальная, диатоника с включением в неё «гармоническим тритоном – система гармоническая. Всё это даёт право утверждать, что ангемитоника самостоятельна и равноправна с диатоникой как музыкальная система. Последнее подтверждается и практикой композиторов, в частности татарских» [176, с. 86 – 87], – заключает она.

К этой длинной цитате хочется добавить: самостоятельность ангемитоники как музыкальной системы, подтверждается и творчеством башкирских композиторов. На материале обработок народных песен, фортепианной и симфонической музыки эта проблематика эскизно рассматривалась Л. Идрисовой [163, с. 72], в некоторой степени Н. Гариповой [130] и Ф. Сафаргуловой [270], в творчестве З. Исмагилова – нами [78, с. 172].

«В первые десятилетия развития профессиональной музыки складывается и начинает существовать, сохраняясь в определённых жанрах до настоящего времени объединённая звуковысотная система как совокупность ладо-гармонической и тонально-гармонической подсистем. (...) Процесс образования объединённой звуковысотной организации – тональной с чертами модальности или модальной с признаками тональности в профессиональной музыке Поволжья и Приуралья был сложным и многогранным» [41, с. 133], – пишет Л. В. Бражник, касаясь проблемы унификации средств выразительности в культурах региона. Гармонический язык башкирских опер явился отражением тех общих закономерностей, которые сложились в музыкальных культурах шести республик Поволжья и Приуралья. Не вникая во все нюансы этих взаимодействий, отметим некоторые особенности гармонического стиля, проявившиеся в музыке опер.

Первым опытом взаимодействия пентатонной мелодики и тональной гармонии стала опера Валеева «Хакмар». Композитору удалось инкорпорировать в гомофонно-гармонические формы свойства национальной фольклорной

мелодики и добиться её органичного восприятия. В результате в песенно-куплетных оперных формах Валеева утвердился тип акцентно-тактовой ритмики, свойственный тонально-гармоническому периоду с характерными для национального мелоса двузвучными слоговыми распевами в виде равнодлительного дробления метрической доли. Примерами являются два самых известных его оперных хора «Белая берёза» (пример № 59) и «Красивая поляна» на сл. З. Ерикеева; широко известные песни «Голубые цветы» и «Тальян-гармонь» на сл. Г. Ахметшина; «Хороша Уфа-столица» на сл. К. Даяна и, особенно, песня «Белые цветы» на сл. М. Галеева, сплошь построенная на двузвучных распевах¹³⁷. Влияние функциональной гармонии на натуральные лады, возникшие в башкирской музыке и, напротив, влияние ладов на гармонию было двусторонним. В первом случае, пентатонные лады, как и в других родственных национальных культурах, в мелодической горизонтали приобрели вид октавных. В башкирской профессиональной музыке главными также стали два лада, обладающие признаками ладовой централизации, что позволило им интегрироваться в европейскую мажоро-минорную тональную систему. Это лады с мажорным и минорным трезвучием на первой ступени (согласно классификации Л. В. Бражник, терцсекстовый и терцсептовый).

Простейшим гармоническим элементом на пути к развитому многоголосию явилось квинтовое созвучие, получившее в башкирской музыке широкое распространение в качестве самостоятельной гармонической функции. Оно мелькает уже в «русских» операх 40-х годов: «Акбузате» (дуэте Танхылыу и Хаубана, танцах пленённых земных девушек, заключительном хоре «О, алмазный меч»); особенно последовательно используется в операх Эйхенвальда «Мэргэн» (песне Юламана, вступлении к V акту, рисуящем стан Тапкыр хана) и «Ашкадар» (начальной речитативной сцене Юлбирде и Байрамбики). Однако всеобъемлющее

¹³⁷ Сходные процессы происходили и в творчестве ближайших коллег Валеева – Х. Ибрагимова («Зайтуна» на ст. К. Даяна, «Колхозница Мастура» на ст. С. Кудаша, «Девушка-жница» на ст. Н. Исанбета), С. Сайдашева («Песня любви» из музыки к пьесе Г. Насретдинова «Дорогие минуты», многие песни из музыки к драмам К. Тинчурина «Голубая шаль», Т. Гиззата «Наёмщик» и т.д.). Этих композиторов объединяло совместное оренбургское прошлое и сотрудничество с национальными драматическими труппами, начавшееся там же.

значение квинтовое двузвучие приобретает в творчестве Исмагилова. Данный элемент музыкальной ткани пронизывает фактуру многих сочинений композитора и яркие тому примеры — ария Бухайра, арии Салавата «Может быть, ошибся в чём-то я?» и «Звезда моя» из оперы «Салават Юлаев», хор «Кукушка» из музыкальной комедии «Свояченица». Очень часто квинта вычленяется из аккорда в самостоятельный фактурный элемент, подобно тому, как это делалось в сочинениях европейских композиторов (Ф. Шопена, Э. Грига). Примеры: речитативный диалог Салавата с Сураманом при его первом выходе на сцену, его же ария «Прощай, мой Урал» (второй раздел), ариозо Юлая, оркестровое сопровождение второго куплета ариозо Кюнбики и хор воинов «Снова путь, кровавый путь» в опере «Салават Юлаев», Колыбельная Емеш и монолог Гайнуллы из III акта оперы «Волны Агидели» и др.

Предрасположенность к интервалу квинты заложена в самом строении пентатонных ладов, в первую очередь большетерцового и малотерцового. Квинтовые двузвучия, а также аккорды типа c-g-c, c-f-c (квинтоктав- и квартоктавааккорды), имеющие определённое функциональное значение, в значительной степени удовлетворяли насущной потребности в национально-специфических гармонических средствах. В случае с Исмагиловым склонность к квинтовым двузвучиям можно объяснить и его личной практикой исполнительства на курае, при котором подвижный бурдон по отношению к звучащей мелодии всякий раз образует интервал квинты.

В дублировках (двухголосии) обращает на себя внимание отсутствие терцово-секстового параллельного движения, типичного для диатоники. «Секундовые, квартовые, квинтовые параллелизмы возникают при сочетании одного из пентатонных звукорядов с любым другим односоставным звукорядом. Параллелизм одинаковых интервалов имеет в пентатонике свои числовые пределы и ограничен четырьмя, но чаще двумя подряд идущими идентичными интервалами» [40, с. 53], — отмечает Л. В. Бражник, характеризуя ангемитонные созвучия. В контексте терцовой мажоро-минорной системы такая гармония отличалась от неё и структурой аккордики, и способами модулирования, и

особенностями фактурной организации.

Формирование аккордики, звуковой состав которой полностью соответствует ладовому строю башкирской мелодики, строящейся на ангемитонной пентатонике, происходило под непосредственным влиянием таких её основных структурных элементов, как трихорды и тетрахорды. Здесь композиторы национальных республик СССР шли по пути, пройденном ранее русскими композиторами-классиками, искавшими пути сочетания русского мелоса с европейской мажоро-минорной системой. Именно они первыми заложили такие особенности гармонического модалного мышления, как ослабление гармонических связей, преодоление функциональных тяготений в последованиях неустой – устой и кадансах, усиление фонизма.

В 50 – 70-е годы, благодаря деятельности композиторов второго поколения, задачи соединения пентатонной мелодики и гармонических закономерностей, присущих классической мажоро-минорной системе, были решены. Идя по пути обогащения пентатонного мелоса разнообразными приёмами классической гармонии, классики утвердили это сочетание как систему. В результате настойчивых поисков в башкирской музыке так же родилась известная схема: пентатонная мелодика – пентатонная аккордика – пентаккорды. В этом проявилось прямое влияние пентатонных ладов на гармонию. Как утверждает в научной литературе, «впервые аккордика пентатонного свойства была отмечена немецким учёным Г. Эрпфом в работе «Studien zur harmonie und Klangtechnik der neueren Musik». Такие аккорды он называет «пентатонными многозвучиями» [41, с. 49]. В отечественном музыковедении термин *пентаккорды* утвердился благодаря Ю. Н. Холопову, называвшему так пятизвучные кварт- и квинтаккорды, по своему звуковому составу совпадавшие с пентатоникой [309, с. 72].

У классиков башкирской оперы пентаккорды в соответствии с общим строем их музыки получили самое разнообразное воплощение – квартовое, квинтовое, смешанно-терцовое. Композиторы предпочитают четырёх- и пятизвучные пентаккорды, характеристика которых имеется у Ю. Н. Холопова: «Прибавление четвёртого и пятого звуков к кварт- и квинтаккорду не только не

делает звучание более острым, но, пожалуй, даже смягчает его... Смягчённое звучание объяснимо появлением в аккорде несовершенных консонансов» [309, с. 74]. Это определение возможно как по отношению к аккордам с большим, так и с меньшим звуковым составом.

При определённом расположении пентатонных звукорядов в них выявляется и терцовая структура, остающаяся, тем не менее, в системе ангемитоники вторичным принципом аккордообразования, что в свою очередь объясняется их квинто-терцовым строением. Внешне они схожи с усложнённой диатонической аккордикой с побочными или с пропущенными тонами, но отличаются от них тем, что в пентааккордах все ступени являются основными, а не побочными. Ни в коем случае подобные аккорды нельзя трактовать как аккорды, привносящие в музыку эффект пустоты. Для национального слуха подобная «пустота» привычна и исполнена невыразимой прелести.

Обратимся к примерам. Гармонизация в куплетах Салавата из оперы «Салават Юлаев» полностью строится на сочетании квинтоктавааккордов с секстовым побочным тоном и «чистых» трезвучий при общей тональности ля-минор [423, с. 35]. То же самое – в Куплетах Кюнбики, колыбельной Амины из этой же оперы. Особенно рельефно установившийся гармонический стиль первой оперы Исмагилова выглядит в сопоставлении с её инонациональными фрагментами: сценой в Оренбурге (3-й картина), где оренбургский генерал-губернатор, немец Рейнсдорф охарактеризован через классическую функциональную гармонию («стонущее» задержание, образуемое последовательностью малого и уменьшённого VII⁷); сценой в ставке Пугачёва, решённой в стиле диатонической натурально-ладовой гармонии. В дальнейшем эти гармонические нормы имеют место в любой опере Исмагилова. Например, аналогичные побочные секстовые тона пронизывают всю музыку оркестрового сопровождения в дуэте Шауры и Акмурзы из оперы «Шаура» [427, с. 64]; хоре «Хвала Агидели» [430, с. 29] и арии Вадима [430, с. 63] из оперы «Волны Агидели» и т. д. Наложение тоник параллельных тональностей также порождает аккорд такой структуры. В творчестве Ахметова это, прежде всего, опера

«Современники» (заключительный аккорд в сцене Курамша-Абдрая из 1-й картины, квинтете из 5-й картины); у Муртазина – все основные вокальные номера в опере «Буря».

Широко применяются в аккордике классиков внедряющиеся секунды. Среди многочисленных примеров укажем на ариозо Кюнбики из оперы «Салават Юлаев» [423, с. 67], арию Харыласэс из оперы «Послы Урала» [425, с. 186) и т. д. Очень часто секстовые и секундные побочные тона чередуются друг с другом или звучат одновременно, как, например, в песнях Ильяса, Яппара, ариозо Шамсии из музыкальной комедии «Свояченица» [431, с.с. 21, 38, 98, 101]. Данные созвучия можно трактовать и как разновидность пентаккордов, образовавшихся по вертикали из четырёх чистых квинт.

Такая аккордика была предвосхищена сочинениями композиторов первого поколения, в частности, широкоизвестной обработкой башкирской народной песни «Соловей» К. Рахимова для голоса и симфонического оркестра (1947), неоднократно упоминавшейся в нашей работе в различных контекстах. В инструментальном вступлении к ней (пример № 60), с помощью гармонической фигуры обыгрывается практически одна гармония — Ми-мажорная тоника. Её смена происходит только в 7—8 тактах (II ступень), после чего вновь возвращается тоника. В данном контексте звуки —fis— и —cis—, не входящие в состав Ми-мажорного трезвучия, но относящиеся к пентатонике первого вида от ноты —e—, будучи побочными секундой и секстой, являются основными аккордовыми звуками. В 8-м такте звук —dis— является побочной секстой по отношению ко II ступени. В фактурном оформлении ми-мажорного аккорда завуалирован терцовый тон —gis—, а в первом, третьем и пятом тактах этот аккорд звучит и вовсе без него, в виде квинтоквартаккорда.

Таким образом, многие башкирские композиторы искали способы гармонизации башкирской мелодики, максимально выражающие её специфику, и независимо друг от друга создавали аккорды нетерцового, кварто-квинтового строения. Из истории европейской и русской музыки известно, что подобные аккорды возникали всякий раз, как в связи с гармонизацией пентатонной мелодии

(Дебюсси, Барток, Бородин и др.), так и вне её. Однако в пентатонных музыкальных культурах подобные аккорды не стали эпизодическим явлением, а приобрели статус самостоятельных гармонических единиц.

Классики башкирской оперы склонны и к многозвучным терцовым аккордам. Так, изобилуют септаккордами на I-й, IV-й, VI-й ступенях лада ариозо муллы и куплеты Яппара из музыкальной комедии «Свояченица», ария Гульзифы из оперы «Волны Агидели» и т. д. Среди различных видов септаккордов особое тяготение национальные композиторы испытывают к характерной звучности малого минорного септаккорда и использует его в разных функциональных значениях, прежде всего T, S и D. Этот аккорд в основном виде или в виде обращения присутствует в структуре любого пентатонного лада, именно поэтому с давних пор исследователи причисляют его к аккордам, максимально выражающим сущность пентатонической музыкальной культуры. Очевидно, композиторы интуитивно чувствовали акустическую взаимосвязь башкирской мелодии и аккордов, возникающих на её основе. В творчестве Исмагилова, Ахметова или Муртазина малый минорный септаккорд (особенно в виде квинсекстаккорда) встречается так же часто, как и мажорный или минорный трезвучия.

Одной из особенностей гармонического мышления классиков нужно считать и плагальность. Особенно выделялся этим стиль Исмагилова. Проявляется это по-разному. Гармонический ход T—S или наложение S-ой функции на T-ую встречается в начале многих произведений композитора: в арии Шауры, куплетах Гайнуллы и колыбельной Емеш из оперы «Волны Агидели» и т. д. Особенностью его гармонического стиля является и полифункциональное наложение септаккордов других ступеней, что можно обнаружить в любом сочинении композитора.

Широкое использование побочных ступеней (II, III, VI) в творчестве башкирских классиков также нужно расценивать как проявление плагальности. Их применение давно вошло в арсенал гармонических средств пентатонических музыкальных культур, и звучание их характеризуется сглаженностью

функциональных отношений, многозначительностью колорита. Истоки подобных явлений заключаются в ладовых особенностях башкирских народных песен, которым в значительной степени присущи плавная смена ладового устоя: II-й ступени в песне «Текучая вода», VI – в песнях «Круглое озеро», «Ялсыгул», как и квартовой переменности («Салават», «Караван-сарай», «Дёма»). Пентакорды возникают на всех ступенях ангемитонного звукоряда, кроме вводной VII-й, нарушающей его интонационную суть.

Для сочинений Исмагилова типичным становится плагальное кадансирование. В половинных каденциях очевидно пристрастие автора к двум гармоническим оборотам, в классической гармонии, трактуемые как разновидности прерванного оборота. Это D — S и D — VI₇ или d₇, (без терции) — VI₇, где предпочтение отдаётся первому обороту. В заключительной каденции часто встречается следующий гармонический оборот, основанный на перегармонизации и образующийся на задержаниях к заключительной тонике: D₇, — S^{#1} — s — T («Шаура», «Волны Агидели», «Послы Урала», «Акмулла», вступление и финал комедии «Свояченица» и т.д.). Таким образом, в творчестве классиков башкирской оперы сложились типовые гармонические обороты, способствующие становлению национального гармонического стиля башкирской профессиональной музыки в целом.

Преобразования, вносимые национальной мелодикой в структуру классических аккордов, в ещё большей степени коснулись аккордов D-ой группы. В монодийных культурах «проблема доминанты» вообще имела принципиальное значение. Для башкирской музыки так же, как для других культур региона, характерно избегание острых функциональных тяготений, прежде всего, вводнотоновости — самого яркого признака европейской мажорно-минорной системы, что, безусловно, определяется ангемитонным строением мелодии. Поэтому гармоническая доминанта как непрменный атрибут классической гармонии в композиторском творчестве Башкортостана находит крайне ограниченное применение. В обычном функциональном значении его можно обнаружить разве что в ранних сочинениях М. Валеева, Х. Ибрагимова, Г.

Альмухаметова – композиторов первого поколения. Но уже они наряду с гармонической доминантой использовали и аккорды натуральной D, имеющие интонационную поддержку в ладу малотерцовой пентатоники. В творчестве Исмагилова и его коллег по опере эта гармоническая особенность закрепились и стала нормой. Видимо, нет необходимости приводить дополнительные музыкальные примеры, поскольку в нотных образцах и гармонических схемах данного исследования натуральная D в виде трезвучия или септаккорда содержалась в достаточном количестве.

В мажоре D, как правило, применяется с терцовым тоном, но и здесь нужно указать на некоторые отклонения от норм классической гармонии. Такой распространённый в европейской музыке аккорд как D₇ в «чистом» виде в произведениях Исмагилова встречается крайне редко, разве что в романсах раннего периода («Кушкайын»), в операх – всегда при секвенционном ленточном движении. По словам композитора, он всегда старался избегать этот аккорд, как «слишком европейский». Поэтому он чаще использует D или D₇, с внедряющимися побочными тонами, о чём говорилось выше. Применение D₇ без терции также нужно расценивать как норму, желание затушевать остро звучащий вводный тон («Колыбельная» на сл. Я. Кулмыя).

«Соответственно системам складывается и гармонический язык в них – консонантная гармония в диссонантной диатонике и диссонантная гармония в консонантной ангемитонике [176, с. 82], – пишет Р. А. Исхакова-Вамба, – то есть здесь, как и в физике действует закон дополнительности в противоречивых явлениях. Сама система и её гармонический язык как бы составляют органическое единство» [там же]. Диссонирующие интервалы в слуховой настройке башкир, благодаря практике курайного исполнительства с бурдоном, заложены a priori. В литературе это уже отмечалось Р. Г. Рахимовым: «Исполнитель на кубызе чётко и уверенно исполняет оstinatный ритм, не воспринимая возникающего диссонанса G-Fis (кураиста также не смущает данное несоответствие)» [252, с. 60]. Диссонантность как отличительное свойство натурально-ладовой аккордики в творчестве башкирских классиков также не воспринимается как таковая. Слух

легко воспринимает такие остро диссонирующие созвучия, как уменьшённые септаккорды, всевозможные аккорды смешанной структуры, сопоставления далёких тональностей, ибо острые функциональные тяготения, присущие им, как бы «приглушаются, затушёвываются» пентатонной мелодикой, в которой эти тяготения отсутствуют. Максимально усложнёнными в гармоническом плане сочинениями в творчестве Исмагилова являются опера «Шаура», романс «Соловухек» («Былбылым»), «Прелюдия и токката» для фортепиано; в творчестве Ахметова – опера «Нэркэс», вокальный цикл «Вселенная».

Вклад Муртазина в становление гармонического стиля башкирской оперы заслуживает специального внимания. Его индивидуальный стиль, благодаря альтерированным звучностям и задержаниям даже благородно изыскан. Многие его интонационные решения и находки в области гармонии не только обогатили его собственный музыкальный стиль, но и послужили доказательством больших потенциальных возможностей, скрытых в ангемитонной пентатонике. Важным свойством гармонии Муртазина является усиление колористического начала, являющегося результатом использования многотерцовых аккордов. В его второй опере «Буря» много красочных и полнозвучных септ- и нонаккордов, до него прозвучавших лишь в фантастических сценах «Акбузата». Использует он и ундецимаккорды всех функциональных групп в различных сочетаниях, аккорды с двойной примой и двойной квинтой, побочные тоны. Отличительными особенностями гармонического стиля Муртазина являются также задержания, хроматическое, по полутонам движение баса и средних голосов, что звучит довольно изысканно (лейттема Гульюзум, дуэт Гульюзум и Айбулата, колыбельная Яланбики в опере «Буря» и т.д.).

Пентатонная мелодика требовала и иных, чем классические приёмы, способов модулирования. Это стало ясно уже на раннем этапе становления башкирской профессиональной музыки, когда модуляции, выполненные по всем правилам классической гармонии, приходили в противоречие с модальным характером напевов, при котором устойчивой могла стать любая ступень звукоряда, как правило, самая нижняя, и оттого звучали прямолинейно, искусственно.

Например, модуляция перед репризой из тональности H-dur в одноимённый h-moll через DD₇, разрешающийся в натуральную D в Фантазии Х.Ахметова на тему народной песни «Буранбай»; отклонение в S₆ через D₂ в арии Айхылу «Берега Хакмара луга, луга» и отклонение в параллельный E-dur через D₇ в арии Айхылу «Ты не пой, соловушек» из оперы Валеева «Хакмар» выбиваются из общего музыкального контекста именно по этой причине.

По сравнению с классическими модуляциями, в башкирских операх гораздо более важное значение приобретают способы мелодического модулирования, предпосылки к чему заложены во взаимнообратимости односоставных ладовых звукорядов пентатоники. Таким образом соединяются как близкие, так и далёкие тональности. И дело здесь не в поиске более лёгких путей соединения, хотя упрощение этого налицо, а в поисках национально приемлемых способов изложения, выражающих монодийную и пентатоническую сущность музыкальной культуры. Наиболее элементарным способом такого модулирования становится применение унисонных связующих построений, порождающих одномерно унисонную мелодическую фактуру. Они испробованы уже в первой опере «Хакмар» и берутся на вооружение композиторами следующего поколения. Например, в опере «Послы Урала» так соединяется замыкающая лирическую сцену речитативная реплика Юлтыя в Des-dur'e, которой он благодарит Харыласэс за подаренного ему коня, и следующий одобрительный хоровой речитатив народа «Пусть чаша твоя будет полна» в A-dur'e (3-я картина) [425, с. 127]; в опере «Буря» – модуляция при переходе к средней части в арии Гульюзум «Сон это иль явь?» из es-moll'я в параллельный Ges-dur; в оркестровом вступлении к музыкальной комедии «Свояченица» мелодический унисон связывает первую часть на фольклорной теме «Наза» в C-dur'e и среднюю часть, строящуюся на теме лирического дуэта Назы и Басира в Cis-dur'e.

Унисонные связки – это основная разновидность и мелодических подголосков, которыми насыщены очень многие сольные и ансамблевые номера. В качестве типичного примера приведём речитатив, предшествующий арии Салавата «Прощай, мой Урал» из оперы «Салават Юлаев», где все вокальные

реплики перемежаются унисонами, связывающими тональности A-dur – cis-moll – fis-moll – A-dur – h-moll – E-dur [423, с. 58 – 60].

Другой тип мелодического модулирования, как и в татарских операх, представляют собой постепенные модуляции через «интонационный элемент, общий для мелодических ладов обеих тональностей, – ангемитонный трихорд (реже тетрахорд или большесекундовую интонацию). Такая интонационная связка способствует большей слитности мелодической линии, её интонационному единству» [41, с. 50 – 51]. В башкирских операх это ария Амины из оперы «Салават Юлаев», в которой следующий тональный план: E-dur – gis-moll – H-dur – E-dur. Аналогичная образность (беспокойство, тревога) воплощается и в ариозо Гульзифы из «Волн Агидели», в которой общий мелодический элемент – лейттема героини, строящаяся на нисходящем движении в диапазоне квинты – является частью более развёрнутой формы, когда её компоненты разъединены соседними музыкальными фразами. Тональности пространного вступительного речитатива (E-dur – a-moll – H-dur – gis-moll) также соединяются исключительно унисонными мелодическими связками [430, с. 171 – 175]. В «Современниках» так связываются ария и застольная песня Тагира Уралова [421, с. 65 – 66]. В последнем случае две тональности (F – E) соединяются с «нарушением» классических правил: с помощью побочной D к Ми-мажору, но без общего аккорда, приравнивающего обе тональности, что в условиях пентатонической культуры нужно считать нормой.

Нормой становится и соединение отдельных сцен и картин посредством функционально переосмысляемого, отдельно протянутого звука, а также простое сопоставление тональностей при следовании друг за другом контрастных сцен, что является ещё более распространённым приёмом. Первый приём неоднократно реализован в операх Исмагилова когда, например, ария Бухайра («Салават Юлаев») соединяется звуком –ces–, переходящим в –h– и таким образом соединяются es-moll и e-moll [423, с. 228 – 229]; второй – по окончании арии Аксэсна «Не плачь, Урал-гора» из 1-й картины, заканчивающегося в C-dur и далее после паузы сопоставляемой со сценой Юлтыя – Кахирбея в h-moll [425,

с. 36 – 37); по окончании дуэта Шауры и Акмурзы из оперы «Шаура» в Es-dur, сопоставляемой со сценой подсматривающего за ними Сахи в C-dur. В опере Муртазина «Буря» сцена Кутлубая (Куплеты) в H-dur аналогично сопоставляется со сценой рабочей сходки в C-dur, Колыбельная Гульюзум в f-moll – со сценой Хаят в e-moll, хор «Рабская цепь разорвана» в As-dur – с «Песней о Ленине» в G-dur и т.д. Ахметов также сцены в различных тональностях часто сопоставляет без каких-либо музыкальных связок: сцену Курамша – Абдрай в тональности b-moll и русский танец «Барыня» в E-dur [421, с. 38 – 39], хор «Сколько яблонь поутру» в E-dur и последующую сцену Клёнова в C-dur [421, с. 50] и т.д. И соединение сцен с помощью протянутого звука, и тонально-контрастные сопоставления, в том числе хроматические, будучи элементарными приёмами в освоении тональных форм, демонстрируют желание композиторов избежать классическую модуляцию, найти альтернативные способы соединения тональностей, учитывающих бесполутоновую сущность национального мелоса.

Параллельное двухголосие, возникающее вследствие движения бурдонного баса за мелодическим рисунком и традиционно существующее в курайном исполнении (например, VII – VII – I – I, VII – IV – I – V в миноре или I – V – II – VI в мажоре), в башкирской профессиональной музыке порождает такое свойство голосоведения и фактурной организации, как интервальный и аккордовый параллелизм. Возникающие при этом параллельные октавы и квинты, запрещённые в классической гармонии, смело утверждаются в оркестровых партиях, становясь особенностью национального гармонического языка, трактуемого в колористическом плане. Такая логика голосоведения (по Ю. Тюлину, аккордовые ленты; по Я. Гиршману – линейно-аккордовые комплексы) приводит к усилению в целом линейного начала в общей организации музыкального материала. Особенно отличался этим Исмагилов, создававший целые зоны насыщенно звучащей пентатонной гармонии, усиливающей образы душевного покоя, внутреннего комфорта или, напротив, разлада. Таковы вся 3-я картина из оперы «Акмулла», рисующая напряжённый диалог Мифтахетдина с отцом и заканчивающийся полным разрывом их отношений; сопровождение в

ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала» (пример № 61) и Залифы «Не колышь ветерок зелёную берёзку» из оперы «Кахым-туря» [428, с. 83]; начало заключительной 5-й картины в опере «Послы Урала», состоящей из арии Харыласэс, развёрнутой сцены героини, Аксэсна и Юлтыя и т.д. В принципе все вокальные номера в операх Исмагилова сопровождаются пентатонными гармониями с параллельным голосоведением.

Кроме того, такие фактурно-технические приёмы, как гармоническая фигурация с захватом большого диапазона, октавная дублировка голосов, полиритмическое сочетание фактурных пластов, ставшие традиционными для монодийных культур, более всего характерны для последних опер Исмагилова («Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»), в которых создают полнозвучное, динамичное звучание.

Гармоническое варьирование, доступное в условиях пентатонической культуры и такой его редкий приём как перегармонизация, чаще других также используются Исмагиловым. Предпосылки к этому создавала общая аккордика параллельных тональностей. Примерами служат ариозо Гульзифы из «Волн Агидели»; боевой клич Акмурзы из оперы «Шаура» (4-я картина), в котором сам клич на ноте –а– традиционно перегармонизуется аккордами большетерцового соотношения: В-b-D [427, с. 158]; Куплеты Шафика и Тухвата «Звонкие монеты падают на поднос» из оперы «Послы Урала». Из ранних примеров укажем на арию Маян «Твои лучи, луна, не утешат меня» из оперы Эйхенвальда «Мэргэн», где начальная фраза, повторяемая четыре раза, меняет гармонии при третьем и четвёртом проведениях (пример № 62).

В операх Салавата Низаметдинова гармонический язык чётко делится на две разновидности, особенности которых зависят от воплощаемой музыкальной образности. Лирическая музыка композитора, как мелодически, так и гармонически, теснейшим образом связана с его лирическими эстрадными песнями, основанными на традиционной для башкирской музыки гармонии, и образует единую классическую интонационность, к которой он пришёл в результате упорных поисков. Примерами могут служить лирические дуэты

главных героев Зубаржат и Акъегета («Щёчка левая, щёчка правая») из оперы «В ночь лунного затмения» (пример № 63), Лейлы и Юноши в опере «Звезда любви» («Сцена в Эдемском саду»), но в особенности дуэтные сцены Янбики и Айтугана в 3-й и 4-й картинах, а также два ариозо Янбики «Не знаю, что судьба преподнесёт» и «Ах, нет, отец, мне нравится бродить одной», её же ария «Я только на мгновение вздремну» из оперы «Наки». Этот список можно дополнить оркестровой интермедией между 2-й и 3-й картинами оперы «Наки» (пример № 52), Танцем Ишмурзы из оперы «В ночь лунного затмения» (пример № 64), основная тема которого гармонизована трезвучиями с внедряющимся квартовым тоном вместо терцового, лирическим «Башкирским танцем» и оркестровым Интермеццо из 2-й картины рок-оперы «Звезда любви» (пример № 65). Многочисленность примеров в опере «Наки» объясняется тем, что эту оперу композитор начинал писать на башкирском языке, с сознательной ориентацией на национальный стиль, и в лирических эпизодах это ему, бесспорно, удалось.

Драматическая эмоционально-образная сфера в его операх решается средствами современной гармонии, сформировавшейся в музыкальном искусстве XX века, отчего перестаёт быть средством национальной идентификации. Поскольку рассмотрение этой проблематики, требующее специального музыковедческого исследования, выходит за рамки данной работы, решено ограничиться вышеизложенным материалом.

Итак, создание многоголосия в национальной башкирской опере осуществлялось на основе взаимодействия пентатонной натурально-ладовой и мажоро-минорной европейской системы. Сформировавшийся при этом национально-самобытный гармонический язык – неотъемлемый компонент профессионального музыкального языка, по ладообразованию, аккордике, способам модулирования и фактурным приёмам можно расценивать как эквивалент европейской классической гармонии, ставшей в опере ещё одним способом национальной идентификации.

4.5. Образ курая – эмблема национального в башкирской опере¹³⁸

Формирование музыкально-стилистических принципов симфонических фрагментов башкирских опер во многом обусловлено особенностями фольклорного инструментального мышления и спецификой народных инструментов. Идея тембровой идентификации, присущая всем МНКШ, максимально обеспечивала формирующимся национальным культурам национальную самобытность, поэтому каждая композиторская школа данную темброво-колористическую задачу видела в качестве одной из своих главных задач. О воспроизведении курайного звучания в различных жанрах башкирской академической музыки музыковеды пишут давно¹³⁹; теоретическое же осмысление этого феномена положила монография Е. Р. Скурко, в которой термин Е. А. Ручьевской «принцип тембровой имитации» впервые применен к башкирской симфонической музыке, рассмотренной в лоне сонористики [273, с. 87–95].

Претворение закономерностей традиционного музыкального стиля ярче всего проявилось в стремлении русских и башкирских композиторов ввести в симфонические партитуры натуральный курай, звуковая аура которого закрепилась в народном сознании как музыкально-стилистический эталон; в их желании воплотить тембр и исполнительские приёмы инструмента. Как

¹³⁸ В данном параграфе использован материал статей: Галина Г. С. Имитация курая как музыкально-драматургический приём башкирских опер // Музыка и время. 2011. № 10. С. 11–14. [// Материалы заочной Всероссийской НПК «Духовная культура народов России». Уфа : Гилем, 2011. С. 343–347; или // Материалы межрегиональной НПК «Взаимодействие культур в образовательной среде». Уфа : ИРО РБ, 2011. С. 28–31]; Образ курая как эмблема национального в башкирской профессиональной музыке // Ватандаш. 2017. № 10. С. 192–203.

¹³⁹ Многочисленные случаи имитации курая в балете «Горная быль» А. Ключарёва отмечает Н. А. Шумская [322 с. 114]. Уместно будет напомнить, что в первоначальном варианте этот балет назывался «Загадочный **курай**» (выделено мной – Г. Г.) // НАРБ, ф. 122, оп. 30, д. 519, л. 60; 359, с. 100. В балетах Н. Сабитова о моделировании курайного звучания пишет Г. Н. Ахмадеева [244, вып. 2], в балете «Черноликие» А. Чугаева и Х. Заимова – С. И. Махней [222], в балете Р. Хасанова «Легенда о курае» – Е. Р. Скурко [275, с. 193]. Эту же особенность симфонических произведений А. Габдрахманова отмечает А. М. Вахитова [49, с. 90]; фортепианную музыку с этой точки зрения анализирует Н. Ф. Гарипова [130, с. 276–290], обработки народных песен – Л. А. Идрисова [163, с. 82–90]. Попытка создания общей картины данного явления предпринята в нашей обзорной статье «Образ курая как эмблема национального в башкирской профессиональной музыке» [99].

установила Л. Идрисова, «впервые в истории башкирской музыки тембр курая смоделирован в оркестровой пьесе К. Рахимова «Звенящий журавль» из музыки к драме М. Бурангулова «Башкирская свадьба» [163, с. 87]. Во всех сценических жанрах, умением играть на курае наделялись исключительно положительные герои, воплощающие музыкальность и поэтичность народа, что делало их всеобщими любимцами. Эта мысль корреспондирует с утверждением А. М. Сулейманова о том, что «в башкирском народном творчестве курай – это самостоятельный персонаж», выполняющий несколько функций: атрибут народного батыра, олицетворение его силы, выразитель коллективных чувств народа и его недосказанных мыслей, способ развеять тоску, исцелить тяжелобольного [281, с. 19]. В оперу эти функции (кроме последней) перешли через музыкально-этнографическую мелодраму. Таковы образы Юламана в опере «Мэргэн» и Юмагула в опере «Ашкадар», Шатмурата в опере «Карлугас» и Салавата в опере «Салават Юлаев». Шатмурат из оперы «Карлугас» так же, как и Юмагул вызывает на свидание свою любимую девушку игрой на курае (переинтонированный танцевальный наигрыш «Баик»), звучание которого в первом случае имитируется флейтой, во втором – кларнетом¹⁴⁰. Характерны слова хора-оплакивания погибшего Юмагула из оперы «Ашкадар», созвучные поэтике башкирских народных песен: «Ах, Юмагул, Юмагул, когда ты играл на курае, затихала вся страна». Здесь можно провести параллель с операми в республиках Средней Азии и Казахстане, в которых «наибольшее распространение среди главных персонажей получили герои, связанные с искусством, народным музыкально-поэтическим творчеством, прообразами которых могли быть глинкинский Боян или корсаковский Садко» [7, с. 9].

В башкирском профессиональном искусстве традиция курайного исполнительства зародилась в БГАТД, в штате которого всегда были кураисты,

¹⁴⁰ Аналогичная ситуация – в первых национальных балетах «Журавлиная песнь» и «Горная быль», где игрой на «курае» (флейте) главные герои Юмагул и Тимергул зовут своих девушек Зайтунгуль и Зарифу на свидание. Следовательно, можно говорить о фольклоризме, как всеобъемлющем факторе, определявшем в 40-е годы облик всего музыкально-театрального искусства.

участвовавшие в спектаклях этнографического плана¹⁴¹. Этот факт, безусловно, повлиял на появление курайных вставок сначала в драме, потом в операх и балетах. Тогда же композиторы многократно пытались ввести натуральный курай в состав симфонического оркестра и потерпели полную неудачу в виду его тихого звучания и в виду того, что курай не играет в заданной тональности. В случае неиспользования курая или его имитации сразу же звучали упрёки, например: «Заметным пробелом музыкального оформления оперы является отсутствие использования национальных инструментов, в частности курая» [397], – пишут М. А. Зайдентрегер и М. З. Баширов в рецензии на оперу «Мэргэн» А. Эйхенвальда. В результате всяческих экспериментов выявились 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. Таких примеров несколько. В опере «Ашкадар» после похорон главного героя Юмагула в сцене его оплакивания звучит ансамбль кураистов, авторская ремарка в клавире оперы гласит: «Кураисты играют песни в память Юмагула по своему усмотрению». Аналогичная сцена есть в опере «Карлугас»: в сцене свидания главных героев (2 картина) и в сцене свадьбы, когда натуральный курай сопровождает протяжную Песню гостя (кураист вновь играет по своему усмотрению). Опера «Салават Юлаев» по первоначальному замыслу должна была открываться исполнением шестью кураистами фольклорной мелодии «Звонящий журавль» (как предвосхищение будущей войны) [178, с. 430]. Во всех случаях тембр курая используется как «знак» башкирской культуры, самобытная национальная мета. В партитурах эти партии не выписаны.

На современном этапе применение реконструированного деревянного курая в качестве аккомпанирующего имеет место в опере «Кахым-туря» (как вступление к песне Часового «Эскадрон») и в последней редакции оперы

¹⁴¹ В 30-е годы – это Ю. Исанбаев, Хамит Ахметов, Г. Ушанов, З. Исмагилов; в 40-70-е годы – М. Рахматуллин, И. Дильмухаметов, Г. Сулейманов, с 90-х годов – А. Бикчурин, С. Байзигитов.

«Салават Юлаев» (2016), при исполнении воином Сураманом народной песни «Урал». Эти вставки также были перенесены в оперы из одноимённых музыкальных драм.

2. Имитация курая академическими духовыми инструментами породила устойчивую традицию моделирования тембра и исполнительских приёмов на них, подобные фрагменты есть во всех башкирских операх без исключения. Имитируя курай академическими инструментами, композиторы установили два типа мелодики, ориентированные, во-первых, на звуковые и технические возможности флейты и кларнета. Авторские темы в этом случае расцвечиваются всевозможными виртуозными фиоритурами, пассажами и трелями в быстром темпе – неким комплексом средств, присущих русской ориенталистской традиции, несвойственной курайному звучанию и выглядящей чужеродно в контексте такого тематизма. Так, в «курайных» (кларнетных) наигрышах Юмагула из оперы «Ашкадар» Эйхенвальд применяет орнаментальные обороты сами по себе вполне башкирские (расположенные по ступеням пентатоники, они выглядят как опевающе-соединительные распевы), но подчиняет их требованиям европейской музыки: дважды повторяет в быстром темпе в нисходящем и восходящем направлении (пример № 46). В опере «Акбузат» флейтовые пассажи в оркестровом вступлении ко II акту «Ночь на озере Шульген» выстроены таким же образом, но основаны на увеличенных и уменьшённых созвучиях, что придаёт им сильный налёт ориентализма (пример № 47). В этом же ряду находятся многократно повторяемые, основанные на гаммообразно нисходящем, наподобие темы Шехеразады с опеваниями движения, витиеватые «восточные» наигрыши английского рожка во вступлении к арии Салавата Юлаева из оперы «Емельян Пугачёв» М. Ковалева (пример № 48). Решающее значение в создании этих примеров сыграла ориенталистская традиция, сложившаяся в контексте русской оперы, воплощающая Восток в обобщённом плане и, прежде всего, «восточные» темы Римского-Корсакова (колоратуры Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок», тема Шехеразады из одноимённой симфонической сюиты).

В названных операх инструментальные пассажи-колоратуры выполняют двоякую функцию: 1) имитируют звучание курая; 2) следуя традициям Глинки, конкретно – «волшебным» пассажирам кларнета в опере «Руслан и Людмила», воплощают сказочно-фантастический мир (опера «Акбузат»). В целом инструментальные пассажи-колоратуры ознаменовали этап, пройдя который, композиторы пришли к освоению уровня интонационности курая.

Большая идентичность курайного звучания достигалась методом цитирования народных мелодий (также гобоем, английским рожком). Укажем на напевы протяжных песен «Салимакай» во вступлении к 5-й картине оперы «Айхылу» Пейко и перед арией Салавата в IV акте оперы «Салават Юлаев», «Круглое озеро» во вступлении к 5-й картине оперы «Карлугас». Традицию же звуковой живописи, воплощения картин башкирской природы заложило светлое, лирического характера вступление к IV акту оперы «Хакмар», где действие рисует картину сенокоса, а в партии солирующего гобоя на фоне *vibrato* скрипок в прозрачной оркестровке звучит протяжная народная песня «Абдрахман». Даже в 60-е и 80-е годы композиторы обращались к натуральному кураю-соло, используя его в иллюстративных целях (оговорив при этом, что возможна его замена флейтой): вступление к 4-й картине историко-революционной оперы «Буря» Муртазина – это вновь музыкальный пейзаж, воплощающий берег реки Ирғиз в сиянии лунного света, где автор цитирует протяжную мелодию «Гильмияза».

Композитор следующего поколения С. Низаметдинов во вступлении к 3-й картине оперы «Чёрные воды» действует в рамках современной тенденции к созданию визуального ощущения природы, пространства, голосов птиц и, наряду с широким спектром тембровых приёмов (долгие трели флейты и кларнета, стереофоничность фактуры), сформировавшихся к тому времени в башкирской профессиональной музыке, использует не выписанную алеаторику у струнного оркестра (смешанная техника). Налицо взаимодействие современных приёмов оркестрового письма с традиционными принципами инструментального интонирования (клише флейтовых наигрышей), иной взгляд на фольклор и на национальную академическую традицию 50-70-х годов, проявляющийся как в

стилизации курайных наигрышей, так и в резком усилении сонорно-колористического начала – одной из ведущих закономерностей музыки XX века.

Тип мелодики, ориентированный на мелос курая, установился в творчестве Исмагилова (в прошлом – кураиста), что стало большим завоеванием на пути к формированию национального стиля. Это сквозной лейтмотив родной земли в операх «Послы Урала» и «Кахым-туря» (пример № 49), вступление к 5-й картине оперы «Послы Урала»; лейттема Амины, которую на флейте (согласно ремарке – курае) в момент воспоминания о ней озвучивает Салават (6-я картина оперы «Салават Юлаев»). Начиная с этой оперы, неотъемлемой чертой башкирских национальных опер станут постоянные подголоски деревянных духовых инструментов, *quasi* курай – традиция, сохраняющаяся ещё в операх Низаметдинова («Чёрные воды», «Наки»). У Исмагилова оркестровые подголоски могут быть двух видов: путём имитационных переключек, дословно повторяющие вокальный оборот и контрастные, развивающие самостоятельную мелодическую линию, причём преобладает второй вид. Они выведены из типов аккомпанемента, установившихся до того в обработках народных песен: «основанного на остинатном повторении одной фактурной ячейки, контрастно оттеняющей развитую мелодию» (...), и «устремлённого к усложнению аккомпанемента, расширению его функций, в результате чего приобретает статус полноправного участника «действия» [163, с. 83]. Оперы Ахметова также отличаются обилием орнаментальных оборотов озон-кюй, всегда дополняющие вокальную партию по принципу комплиментарности. Все приёмы, безусловно, заимствованы из практики русской классической оперы, насыщенной подголосками русской многоголосной песни.

Различные варианты соотношения «голос – курайное сопровождение» пробует Н. Чемберджи в опере «Карлугас». Прежде чем рассмотреть их, опишем, как происходит взаимодействие певца и аккомпанирующего кураиста в фольклорной практике (хотя понятие «аккомпанемент, аккомпанирующий» в курайном исполнительстве очень условно). Песню начинает певец и кураист следует за ним, то запаздывая на долю секунды и как бы «наступая ему на пятки»,

то сливаясь с ним в унисоне. Такое исполнение утвердилось по причине того, что одновременное звучание протяжной мелодии в ансамбле в принципе невозможно, слияние же певца и кураиста происходит на акустически устойчивых ступенях, всегда внутри музыкальных фраз, чтобы не сбить певца со строя «тормозящим» аккомпанементом или наложением на устойчивый звук неустоя. Важную роль при этом играет дыхание: его смена должна быть цепной, не одновременной, чтобы не прерывать ощущения льющейся мелодии. Более того, в момент взятия дыхания певцом кураист обязан тянуть звук или заполнять его орнаментальным оборотом. Таким образом, при исполнении протяжной песни под курай излагаются две мелодические линии, звучащие то параллельно канонически, то сливающиеся в унисон, из которых вокальная партия является ведущей, а курайная, запаздывающая – подчинённой, поддерживающей голос певца. Главным критерием высокого исполнительского мастерства при этом считается искусство орнаментации напева и способность обоих исполнителей создавать непрерывность мелодической линии¹⁴².

Образцом именно такого вторящего, хотя и не сливающегося в унисоне, или самостоятельного подголоска является сопровождение в арии Карлугас из III акта оперы Чемберджи, в которой вокальной партии героини, основанной на башкирской протяжной песне «Гильмияза», с запаздыванием на одну восьмую такта в оркестре постоянно вторит флейта. В протяжной песне Курмыя из той же оперы, написанной путём воссоздания фольклорной модели озон-кюй, на слова народной песни «Жизнь», после каждой музыкальной фразы в оркестре звучат отыгрыши английского рожка а la курай (пример № 51). Оба варианта – и отстающую флейту, и пофразовое сопоставление голоса и английского рожка можно расценивать как творческие эксперименты, направленные на поиск приемлемых способов изложения, отображающих национальную певческую

¹⁴² Различие между ансамблями «дуэт кураистов» и «вокалист-кураист» заключается в том, что в инструментальном ансамбле кураисты всё же стараются играть одновременно; сопровождая вокалисту – подстраиваясь под голос певца. В результате расхождения кураистов возникают случайно (Р. Г. Рахимов называет это «киксовым двухголосием» [252, с. 25]), певца и кураиста – намеренно. Второй тип ансамбля требует безупречной согласованности исполнителей.

традицию на оперной сцене. Они остались единственными примерами подобного рода, ибо в таком виде не соответствуют нормам оперного пения.

В этой же опере (во вступлении ко 2-й картине) содержится показательный случай одновременного сочетания натурального курая и сопровождающих его соло академических инструментов – скрипок, хотя композитор и даёт сноску, что «курай может быть заменён флейтой, а при дальнейшем проведении – кларнетом». Так в практике ранней башкирской оперы складывается предпосылка к академическому курайному исполнительству, интенсивно развивающемуся в условиях современного неозтнографизма, когда народные инструменты активно вводятся в академические оркестровые и ансамблевые составы.

Следовательно, в башкирской национальной опере, как и в башкирской профессиональной музыке в целом сложился художественный «образ курая» (Н. Ф. Гарипова). Он воплощён разнообразно: как солирующий и как аккомпанирующий инструмент, в аутентичной и академической формах в имитированном академическими инструментами виде. На разных этапах развития башкирской музыки использовался и натуральный (тростниковый), и реконструированный деревянный курай. При этом в инструментальной сфере, как и в вокальных номерах башкирских опер, утвердился критерий исполнительского мастерства, выработанный в фольклоре: понятие виртуозной игры на инструменте, имитирующем курай, подразумевает искусство орнаментации напева; бурдонный же звук, в фольклоре извлекаемый кураистом грудным резонатором, в операх воспроизводится оркестром в виде многочисленных органных пунктов.

Как музыкально-драматургический приём, имитация курая выполняет несколько функций:

Выражает лирические чувства героя любимой девушке, выполняя функцию любовной арии и «зовёт» её на свидание («Мэргэн», «Ашкадар», «Карлугас»). Эта особенность восходит к фольклорной традиции слагать на курае мелодии в их честь («Темноволосая боярская дочь», «Сабира», «Мирфайза»), о чём рассказывает кураист Карим Дияров [346, с. 119 и др.].

Солирующие деревянные духовые инструменты в многочисленных сценах народно-жанрового характера моделируют ситуацию песен и танцев под курай. В этом случае музыкальный инструментарий как первичный атрибут бытовой музицирующей среды является знаком ситуации действия, а также признаком национального музыкального стиля (впоследствии – сюжета).

В качестве аккомпанирующих, сопутствующих подголосков они же выполняют облигатную функцию, когда оперные речитативы сопровождаются каким-либо солирующим инструментом, продолжающим звучать и в последующем вокальном номере. Такие речитативы, сформировавшиеся в итальянской опере XVII века, максимально отвечают национальной потребности в пении под курай. Особенно отличается ими опера Исмаилова «Салават Юлаев».

Чрезвычайно велика в башкирской музыке в целом роль симфонических фрагментов звукоизобразительного плана, живописующих картины родной земли, в которых солирующие деревянные духовые инструменты, как непрменный атрибут башкирского пейзажа, выполняют роль ситуативного знака. В опере ярким примером служит наигрыш, озвученный кларнетом в интерлюдии между 2-й и 3-й картинами оперы Низаметдинова «Наки», развивающийся секвенционным способом (ремарка «курай» содержится в клавире оперы, пример № 52).

В обобщённом плане драматургически важны темы, связанные с образами-символами Родины, в качестве которых выступает башкирская протяжная песня «Урал» (все оперы Исмаилова). Во всём этом проявилось следование традициям русской классической музыки, в которой имитации всевозможных пастушьих наигрышей (рожков, дудок, свирелей) чаще всего осуществляется посредством английского рожка или кларнета (лейтмотив Леля из «Снегурочки», скоморошья наигрыши в сцене торжища из оперы «Садко», сцена народного гулянья в опере «Вражья сила», эпизод Мужика с медведем из балета «Петрушка» и др.).

4.6. Традиции народного пения и их презентация в сольных эпизодах башкирской оперы¹⁴³

С особенной силой тенденция к аутентичному озвучиванию озон-кюя, характерная для всех жанров башкирской НКШ, проявилась в опере. Композиторы, апеллируя к природным глубинным свойствам народного музыкального мышления, вновь и вновь возвращаются к одноголосному изложению протяжной мелодии, и это говорит о концепционности данного приёма в рамках национальной академической традиции¹⁴⁴. Наряду с созданием классического оперного озон-кюя, звучащего в сопровождении симфонического оркестра, Исмагилов вводит в оперный контекст и сольные вокальные номера без сопровождения оркестра. Если в фортепианной, симфонической и даже хоровой музыке исполнение-соло выглядит вполне адекватно¹⁴⁵, то в опере такое пение (со «снятым» оркестром) не соответствует поэтике жанра, что не помешало композиторам видоизменить её. Немаловажную роль в формировании данной традиции сыграли исполнители – признанные мастера протяжного пения, всегда работавшие на башкирской оперной сцене. Это Хабир Галимов, Магафур Хисматуллин¹⁴⁶, Бану Валеева, Асма Шаймуратова, Гата Сулейманов, позже

¹⁴³ В данном параграфе использован материал статей: 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.). Уфа, 2013. – С. 31–37; Роль сольных эпизодов как презентации традиций народного пения в башкирской национальной опере // Материалы междунар. НПК «Перекрёсток культур: межкультурный диалог и сотрудничество на евразийском пространстве» (28 мая 2016 г.). Уфа : Скиф, 2017. С. 115–118.

¹⁴⁴ В данном случае понятия «одноголосие» и «монодия» мы, как и С. Галицкая, «пусть и неправомерно, но рассматриваем как синонимы, хотя известно, что они не тождественны» [129, с. 59].

¹⁴⁵ Из существующих примеров приведём вокально-симфонический цикл для смешанного хора и симфонического оркестра «Песни моего народа» Н. Даутова, в котором каждая из семи частей предваряется фольклорным исполнением одноголосной народной песни, являющейся тематической основой музыкального материала. Здесь, как и в опере, важен момент вступления оркестра и хора в той же тональности, что подчёркивает эмоционально-смысловой пафос спетого солистом, усиливает эффект художественной подачи и результативность эстетического восприятия.

¹⁴⁶ Показательный случай произошёл однажды на спектакле «Салават Юлаев», приуроченном 40-летию со дня премьеры оперы и 80-летию со дня рождения М. Хисматуллина – первого

Нажия Аллаярова, Раиль Кучуков, Флюра Кильдиярова, заложившие основы башкирской национальной оперной школы. Суть приёма в том, что медленная одноголосная мелодия создаёт контраст огромной выразительной силы предшествующему и последующему музыкальному развитию, контраст возникает, прежде всего, тембровый, динамический, регистровый. Один человеческий голос противостоит звучанию большого количества инструментов и голосов (хора), максимально концентрируя внимание на психологической ситуации.

В формировании сольных монологов в башкирской опере собственная фольклорная традиция сыграла главную роль, однако, толчком к их возникновению стали те единичные примеры сольных номеров без оркестрового сопровождения, которые имелись в русской и французской музыке (песни Любаши из «Царской невесты» и Андрея Хованского в «Хованщине», солдатская песня Хозе «Кто идёт» из оперы «Кармен»). Заметим, что в количественном отношении рассматриваемые фрагменты из одной башкирской культуры перевешивают три номера из двух европейских. В данном случае правильнее будет говорить об аутентичном принципе как сложившейся традиции башкирской оперы, а о сольных номерах в европейских операх – как о её предпосылках. Показательно также, что сольное изложение в европейской музыке применено к вокальным номерам, обозначенным авторами как Песня, в то время, как башкирские фрагменты содержат в себе не только песню, но и арию с ариозо, что говорит о большей смысловой функциональности данного приёма в национальной культуре.

Приём отключения оркестрового сопровождения использовался европейскими композиторами ещё в классическую эпоху, о чём можно судить по следующей цитате: «Внезапное обнажение фактуры – приём, сразу

исполнителя главной роли (31 марта 1995 года). В эпизоде, когда в опере должна была прозвучать башкирская народная песня «Урал» в партии Сурамана (её обычно исполнял Р. Кучуков), на этот раз включили аудиозапись песни в сольном исполнении М. Хисматуллина. Эта запись, произведя огромное впечатление на зал, практически затмила всю оперу, и зрители, тут же, стоя, приветствовали любимого певца.

привлекающий внимание слушателей, поэтому эффектное сведение гармонии к массивному унисону (в оркестре) или к загадочному однозвучию (в клавирной музыке) нередко использовалось при далёких модуляциях» [189, с. 17]. Обратим внимание на то, что однозвучие – сведение гармонии к унисону, трактовавшемуся музыкантами гармонически, определяется исследователем как «загадочное», что говорит не только о его противопоставлении всем остальным аккордовым средствам (многоголосию), но и об особенностях европейского музыкального восприятия. Следовательно, можно говорить о большей типичности сольного пения в башкирской опере и его малотипичности для оперы европейской, где этот приём не прижился.

С редкой последовательностью фольклорный принцип «одноголосия» воплощал в своих операх Загир Исмагилов. Предпосылкой к этому стали песня Курмыя в опере «Карлугас», основанная на сочетании голоса-соло и вторящего кларнета, и вторая ария Танхылу из оперы «Акбузат», полностью звучащая на фоне тремолирующих скрипок с унисонным проигрышем между куплетами (примеры №№ 51, 18). В обоих случаях оркестровое сопровождение максимально приглушено и служит своего рода музыкальным «резонатором» вокальных партий.

Уже в первой своей опере «Салават Юлаев» Исмагилов игрой на курае сам хотел сопроводить песню «Урал», которую, стоя на посту, пел старый воин Сураман (IV акт), но впоследствии отказался от этой идеи. Это следует из обсуждения данной оперы на художественном совете театра за 1954 год, когда художественный руководитель предстоящей Декады башкирской литературы и искусства в Москве В. В. Целиковский, говорил о необходимости преодолеть этап этнографизма, и приобщиться к подлинному академизму¹⁴⁷. Песня Сурамана стала

¹⁴⁷ Протокол заседания художественного совета БГТОиБ от 20 декабря 1954 г. // НАРБ, ф. Р-4132, оп. 1, д. 5, л. 191. Курайная фонограмма, записанная тогда самим композитором, сохранилась в фондах Башкирского радио и была использована режиссёром И. А. Габитовым в новой постановке 2016 года «как дань памяти Мастера» [329, с. 3]. «Надо же! Даже тональность совпала!» (H-dur) – воскликнул обрадованный режиссёр, не подозревая, что это совпадение было неслучайным. Так в башкирской опере в условиях современной культурной глобализации были возрождены принципы этнографизма 40-х годов.

исполняться сольно с 4-й редакции оперы (1994, 2004); а ариозо Кобека «Конь гнедой скакать не будет на заре» из оперы «Шаура», являющееся свободной переработкой башкирских протяжных песен «Странник Гайса» и «Пройденная жизнь» – со второй (1976). В клавирах оба этих фрагмента опубликованы с оркестровым сопровождением. Простейший приём «выключения» и «включения» оркестра, помимо технической функции (гармонической поддержки), выполняет также выразительную роль, направляя всё внимание к вокальной партии. Впоследствии Исмагилов использует народные песни времён Отечественной войны 1812 года «Эскадрон» и «Кахым-туря», в последней опере композитора звучащие полностью одногласно.

Все песенные сольные вставки, как и курайные, выполняют в музыкальной драматургии опер определённые функции, развивают и даже видоизменяют её традиционные принципы. В случае с песней «Урал», как и «Эскадрон», звучащих в устах Часового (опера «Кахым-туря»), композитор моделирует ситуацию, заимствованную из многочисленных легенд протяжных песен, по которым они были созданы стоящими на посту караульными солдатами («Армия», «Акмурза», «Песня солдата»). Вмонтированные в музыкальную ткань больших оперных композиций как цитаты, эти песни, полностью вписываясь в их контекст, звучат как лирическое излияние переживающих персонажей: постовой Сураман размышляет о потерях, понесённых башкирскими конниками; Часовой вспоминает родной Урал. Следовательно, обе сценические ситуации выведены авторами из поэтики башкирских народных песен о службе в армии и военных походах.

Ариозо Кобека, будучи разделом его большого предсмертного монолога, в фольклорной форме концентрирует размышления тархана (феодала) о прожитой жизни, оттеняет и подготавливает всплеск финальной кульминации с громогласным включением оркестра.

Уникальным случаем в оперной практике нужно расценивать сольное обрамление спектакля «Кахым-туря» звучанием народной одноимённой песни (из-за сцены), становящейся сначала песенной «заставкой-эпиграфом»,

заменяющей оркестровое вступление, а затем и послесловием – музыкальным многоточием, обрывающимся на полуслове. Эта недопетая песня героя и о герое, выражает основной замысел произведения, ведь вся сюжетная и музыкальная канва оперы выведены из легенды к этой народной песне, по которой её герой Кахым Мырдашев был отравлен русскими офицерами при возвращении башкирских полков с войны 1812 года [39, с. 347]. Любопытно, что для преодоления в драматургии оперы бессвязности эпизодов-картин, недостаточного единого внутреннего развития композитором использована не симфоническая и не хоровая тематическая арка, а всего лишь одноголосная народная песня, позволяющая вокалисту петь предельно свободно. Онтологические принципы фольклора отчётливо выявляются при сопоставлении этой песни в сольном и хоровом исполнении, звучащие в финале оперы. Несмотря на то, что её нотный текст в обоих случаях записан одинаково, с заметным упрощением ритмической структуры [428, с.с. 13, 169], сольное звучание песни мелодически более развито, орнаментированно и производит впечатление свободной импровизации, процесса творчества в момент исполнения¹⁴⁸; хор же строго следует нотному варианту.

В операх Исмагилова принцип аутентичности проникает и в сферу оперного речитатива, проявляясь в них протяжными сольными репликами. Таков речитативный фрагмент, предшествующий предсмертному ариозо Акмурзы в опере «Шаура». Накладывающаяся на интонации одноимённой протяжной песни, речитация на одном звуке («Уж мне не встать... так ранен я... мне голову приподними») сменяется замыкающим песню «Шаура» народнопесенным оборотом без оркестра на известные слова из другой протяжной песни – «Гумеров»: «В последний раз хочу взглянуть на свой Урал...» (пример № 58).

¹⁴⁸ Исполнитель партии Кахыма Фанави Салихов подтвердил, что всегда пел эту песню свободно, так как чувствует, не думая о нотах. Исполнитель партии Часового в этой же опере Ильгам Валиев также признался, что учил песню «Эскадрон» по записи Абдуллы Султанова – выдающегося башкирского певца, хотя нотный текст песни также тщательно выписан композитором в клавише оперы. «Петь протяжную песню по нотам – абсолютно глупая затея. Невозможно вложить в ноты всю красоту и широту башкирской народной песни», – заявил он, отвечая на наш вопрос.

Таким образом, в башкирских операх формируются два варианта введения протяжных сольных фрагментов в их контекст: собственно сольный (вовсе без оркестрового сопровождения, в этом случае исполнитель-вокалист настраивается на тональность за кулисами с помощью концертмейстера) и с оркестровым сопровождением, звучащим максимально незаметно в виде протянутого звука на *-rrr* – или между куплетами. Фоновая функция оркестра продиктована стремлением подчеркнуть автономную выразительность монодии, при таком соотношении вокальной партии и инструментального сопровождения можно говорить, будто голос возносится над партией оркестра и именно в нём содержится художественный концентрат данного эпизода. Первый тип наиболее близко приближен к фольклорной модели исполнения, второй представляет собой упрощённую академизированную форму народной песни, сохраняющую её художественную природу. Такое пение, адаптированное к условиям башкирской оперы и отличающее её от опер в других национальных культурах, свидетельствует о проникновении башкирской исполнительской традиции в европейский жанр и обновлении последнего. Второй вариант, безусловно, более отвечает требованиям оперной модели и является наиболее приемлемым способом включения аутентичного принципа в национальную оперу. 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, и её следует расценивать как оригинальную черту – квинтэссенцию башкирской оперы.

С поиском национальной идентичности связано и проникновение в башкирскую академическую традицию ещё одного архетипического свойства народной музыки: речь идёт о вокально-тембровом пространстве, распределении голосов в башкирской опере. Напоминаем, что в мелодиях башкир преобладают высокий (на первом месте) и средний (на втором месте) регистры, с чем связано предпочтение высоким голосам в фольклорной исполнительской практике. Первым это отметил С. Г. Рыбаков: «Среди певцов-инородцев преобладают высокие голоса – баритоны и особенно тенора, которые без затруднения и

естественно берут чрезвычайно высокие ноты, приближаясь по тембру к детским голосам (альтам)» [257, с. 50]. Эту же мысль развивает Л. Н. Лебединский: «В значительной части башкирских узун-кюй налицо стремление сразу же выразить в песне сильное, долго сдерживаемое и как бы, в конце концов, прорвавшееся чувство. ... При общей направленности напевов узун-кюй сверху вниз, во многих из них заметна тенденция задержаться, закрепиться в высоком регистре» [212, с. 30].

В работах исследователей различных восточных культур, содержится ряд высказываний, из которых вырисовывается значение высокого регистра как типологического свойства восточной монодии. Например: «В азербайджанской музыке представление о красоте связывалось с давних времён со звучанием высокого мужского голоса» [2, с. 149]. М. М. Ахметова, говоря о значении голосов в народном вокальном исполнительстве казахов, на первое место ставит теноров: «Из мужских голосов часто встречаются теноры, баритоны, редко – басы, из женских голосов – мягкое контральто и сопрано со средним спокойным регистром» [30, с. 50]. Такое же положение наблюдается и в певческой практике татар, о чём пишет исследователь А. Х. Абдуллин: «Низкие мужские голоса у татар чрезвычайно редки и само пение в низком регистре не распространено» [1, с. 22]. Хотя у любого народа имеются певцы, как с высокими, так и с низкими голосами, у башкир первые решительно удерживают пальму первенства, что объясняется природой народных напевов: справиться со сложнейшей орнаментикой озон-кюй, считающейся мерилем вокального мастерства, легче высоким, подвижным голосам, нежели низким. К тому же в низком регистре орнамент становится менее выразительным и трудно уловимым на слух.

Разумеется, в оперном произведении происходит некое уравнивание крайних регистров¹⁴⁹, и всё же именно пение в верхнем регистре, оформившееся в

¹⁴⁹ Очевидно, из-за желания уравновесить перевес высоких голосов в практике повторных постановок национальных опер сложилась тенденция к понижению в них вокальной тесситуры. Так, во второй редакции оперы «Акбузат» (1957) партия Хумай-кош (меццо-сопрано) была заменена партией Урал-батыра (баритон); при постановке второй редакции оперы

устойчивую национальную традицию, решающим образом повлияло на тембровую диспозицию в национальных оперных спектаклях. Сольные фрагменты, рассмотренные выше, в трёх случаях из шести предназначены для теноров. Налицо преобладание мужских партий. Следовательно, в плане голосовых предпочтений башкирская национальная опера согласно фольклорным закономерностям полностью вписывается в общевосточную исполнительскую традицию. На башкирской оперной сцене при известной схеме распределения голосов в оперном спектакле по типажам либретто, самым высоким статусом обладали и обладают высокие голоса. Ярким проявлением этого является и утверждение героического амплуа в теноровых партиях (Шатмурат в опере «Карлугас», Салават Юлаев и Кахым-туря в одноимённых операх). Именно они царят на вершине вокальной иерархии, определяя этим специфическую особенность национального оперного репертуара¹⁵⁰.

Во всех отмеченных номерах высокий эмоциональный накал достигается не за счёт гармонии, фактуры или общей оркестровой динамики, а за счёт экспрессии богато орнаментированного мелоса и тесситурно-тембровой наполненности, имеющих самостоятельную ценность. В басовых партиях протяжный мелос отсутствует полностью, и это также становится нормой в молодых национальных оперных школах, зародившихся в условиях восточных монодийных культур.

«Современники» (1986) партия Тагира Уралова из теноровой была переработана в баритоновую, ибо предназначалась певцу Раилю Кучукову.

¹⁵⁰ Различные архивные документы, касающиеся творческого состава БГТОиБ, также подтверждают эту истину: «... для национальных опер не хватает одного-двух баритонов, но в данный момент без них можно обойтись, однако, без теноров обойтись нельзя» // НАРБ, ф. Р-4132, оп. 1, д. 9, л. 5, – говорится в докладной записке директора театра Х. Х. Хамматова Башкирскому Обкому партии в 1949 году.

4.7. Традиции книжного пения как объект комической трансформации духовных персонажей¹⁵¹

В монодийных мусульманских культурах СССР зародилась ещё одна тенденция, связанная с воплощением в опере традиций книжного пения и наделении в связи с этим жанра европейской оперы некоторыми мелодическими особенностями, отображающими эту стилистику. Традиции книжного пения, как говорилось в I главе, подразумевают напевное чтение старинной религиозной литературы, являющейся неотъемлемой частью мусульманской художественной традиции. О том, что это явление зародилось в арабской культуре, можно судить по терминам, подразумевающим его: «Нашид – чтение стихов нараспев», само чтение поэтических или коранических стихов обозначается музыкальным понятием «Ляхн – (букв.) мелодия» [157, с. 231, 229]. Тем не менее, понятие «Книжное пение» в трудах по арабской музыке не встречается, оно зародилось в татарской и чуть позже в башкирской фольклористике, предпосылкой чему явились выражения «Книжное творчество» и «Книжное сочинительство», введённые ещё в XIX веке С. Г. Рыбаковым [257, с. 46]. Большинство исследователей кораническую речитацию относят к разновидности мусульманской религиозной музыки, другие – связывают это явление с устно-профессиональной культурой Востока (кари, хафизами) [167, с. 100; 267, с. 40]. Музыкальное исполнение перечисленных жанров канонизировалось в средние века и стало основой множества местных традиций, воспринявших арабскую первооснову глубоко творчески.

У башкир традиции книжного пения сложились в результате исламизации, когда усилиями арабских миссионеров в Башкортостан хлынул поток старинной религиозной литературы, музыкальное чтение которой, прививаемое в медресе,

¹⁵¹ В данном параграфе использован материал статей: Галина Г. С. Традиции книжного пения в опере З. Исмагилова «Акмулла» // Вестник ЧелГУ. 2009. № 13 (151). Вып. 31. С. 165–170; Традиции книжного пения как объект комической трансформации образов религиозных священнослужителей в башкирской национальной опере // Музыковедение. 2019. № 11. С. 5–12.

породило в крае довольно высокоразвитую исполнительскую традицию. Напевы этих книг («Бадавам», «Бакырган», «Мухаммадия», «Таки гажап», «Хакка шукур» и т.д.) – общие с напевами мусульманских молитв и религиозных речитаций, в достаточном количестве опубликованы в последние годы [38; 64; 282; 284, 332 и др.] и дают возможность проследить применение их музыкально-стилевых черт в вокальных формах башкирских опер. Не все жанры духовной музыки получили в них воплощение, а лишь азан, речитация Корана и чтение молитв. Но, прежде всего, речитация таких музыкально-поэтических жанров, как мунажат и баит, образующие в музыке ислама самостоятельную музыкальную традицию.

В контексте башкирского советского искусства книжное пение, речитация мунажатов и баитов применялись в обличительных целях и исключительно по отношению к образам контрдействия, расширяя этим сферу комического в музыке. К таковым, как говорилось выше, были отнесены «классовые враги» – служители культа (характерные персонажи – муллы и Хазреты) и верующие люди, наделённые всевозможными человеческими слабостями и недостатками, не просто характеры, а социально-психологические типы, олицетворяющие пережитки сломанного общественного уклада. Попытки же национальных композиторов воплотить на театральной сцене жанры духовной музыки в позитивном плане были пресечены сразу и бесповоротно¹⁵².

Явление это касалось всех мусульманских республик, ибо лозунг социализма «Религия – дурман для народа» действовал в границах всей Советской страны¹⁵³. Музыковеды в республиках (странах) единодушны в своих

¹⁵² Имеется в виду печальный опыт первопроходца башкирской и татарской музыки Султана Габяши, в музыке к спектаклям «Тахир и Зухра» Ф. Бурнаша, «Бузджигит» К. Рахима, «Сак-Сок» татарской труппы «Сайяр» (остатки которой впоследствии вошли в состав Башкирского передвижного театра), использовавшего подлинные мунажатные напевы, за что был подвергнут уничтожающей критике, обвинён в пантюркизме и панисламизме. Причина этого – в деятельности А. З. Валиди, предпринявшего попытку создания федеративного государства тюркских народов [326, с. 150]. Вместе с тем, именно Габяши одним из первых употребил понятие «Книжное пение» в своём очерке «О татарской музыке» (1930), вновь актуализировавшееся в последние десятилетия [283, с. 46].

¹⁵³ Показательны в этом плане воспоминания поэта Гайнана Амири – одного из авторов инсценировки музыкальной драмы «Черноликие» об истории её создания: «В 1938 году меня и

оценках данного явления. «Музыкальный язык муллы вырастает из подлинных религиозных интонаций и мотивов, сопровождавших ранее у мусульман чтение канонических книг» [298, с. 233], – пишет М. П. Файзулаева про татарскую оперу «Кара за любовь» Б. Мулюкова, созданную по повести М. Гафури «Черноликие». Характеризуя татарскую музыку в целом, В. Р. Дулат-Алеев отмечает: «...пласт национальной музыки, связанный с исламской культурной традицией, несколько десятилетий был исключён из официального текста национальной культуры. Отдельные примеры обращений к этим жанрам в композиторском творчестве возникали только в связи с характеристиками «отрицательных» персонажей – реакционного духовенства или буржуазии («Наёмщик» С. Сайдашева, «Башмачки» Дж. Файзи, «Кисекбаш» Р. Губайдуллина)» [154, с. 188].

О 4-й картине оперы Р. Глиэра и Т. Садыкова «Гульсара», в которой изображается попытка излечить недуг девушки шаманским способом («кучурма»), исследователь узбекской оперы Я. Б. Пеккер констатирует: «Эта сцена представляет остроумную пародию на некоторых фанатичных представителей мусульманского духовенства. Партия ишана Хофиза основана на распевной речитации, приближающейся к манере, в которой читается Коран» [246, с. 155]. Сцена экстатического зикра в картине мазара в опере С. Бабаева «Хамза» также призвана в отрицательном плане обрисовать образы, исступлённых однообразным скандированием имени Аллаха, шейхов [там же, с. 217].

В книге С. А. Кузембаевой можно узнать об эволюции взглядов казахского акына и композитора Акана сери Корамсаулы (опера «Акан сери и Актотты» С. Мухаметжанова), по каноническому складу религиозных напевов в 1-й картине, когда главный герой, «как человек глубоко верующий придерживается гуманистических идеалов Ислама», и их искажение, когда певец «резко меняет

режиссёра академтеатра В. Галимова пригласил к себе секретарь обкома партии Рамазан Кузыев. – «Вам, конечно, известно, – сказал он, – какой репертуарный голод переживают наши театры. Требуется срочно исправить это положение. Что вы скажете, если обком предложит вам инсценировать «Черноликие» Гафури? Сильное произведение! Сыграет огромную роль в антирелигиозной пропаганде среди мусульман. Я вас прошу – беритесь. У вас обязательно получится» [387].

своё мировоззрение. Причиной тому является жестокость и лицемерие служителей медресе» [201, с. 300]. Из казахского репертуара упомянем также оперу М. Тулебаева «Биржан и Сара», в которой главный конфликт образуется между главными героями (Биржаном, Сарой) и представителями патриархально-феодальной верхушки, среди которых есть муллы. «В музыкальной партии представителей духовенства преднамеренно использована монотонная псалмодическая речитация с её назойливостью на одной интонационной высоте» [229, с. 78], – пишет Г. Мусагулова, имея в виду заунывную кораническую речитацию.

Из приведённых цитат становится ясным, что применение в башкирских операх гипертрофированных духовных напевов в целях социального сатирического обличения служителей культа является общесоюзной тенденцией. Так достигается комедийная дискредитация жанра мунажат – приём, утвердившийся в жанре оперы всех мусульманских республик СССР. В таком контексте лишь оценка туркменского исследователя Ф. А. Абуковой, высказанная ею в постсоветский период, стоит особняком, не вписываясь в обозначенные рамки. Она рассматривает речитацию Корана и книжное пение как один из положительных факторов, способствовавших «естественности приживания жанра оперы на туркменской основе» [4, с. 131–132].

В башкирской опере традицию воплощения подобных образов посредством мунажатов, музыкальные черты которых были максимально утрированы, заложили Куплеты свахи Мугли из первой национальной оперы М. Валеева «Хакмар» (пример № 53). Классический 12-тислоговый литературный размер (4+4+4) распевается здесь на типичный музыкально-слоговой метр большое фасиле (5/8) с обрывающимися концовками музыкальных фраз. Благодаря сознательному искажению – укорачиванию одной доли (4/8) в следующем звене, возникают непропорциональность музыкальных фраз и переменная метрика (3/4 и 2/4, правильнее было бы 5/8 и 4/8), воплощающие ковыляющую походку старухи. Утрированием мелодических особенностей является внедрение в тему противоположенных в книжном пении широких квинтовых и септимовых ходов на

синкопированной второй доле и то, что напев начинается с неустойчивой II ступени¹⁵⁴. Кроме того, для осмеяния Мугли впервые в башкирской опере применяется неуместный в данной ситуации форшлаг, чем создаётся «несерьёзный», надуманный аккомпанемент, призванный «разоблачить» её лицемерие. Ведь Мугли, делая вид, будто желает молодым счастья, на самом деле только думает о собственной выгоде – красивом платье, в то время как в деревне разворачиваются поистине драматические события!

Параллельно Эйхенвальд в опере «Ашкадар» для воплощения образов знахарки Бэдэкэй и муллы применяет мелодически искажённые религиозные напевы и приём несоответствия музыкальных средств воплощаемому образу. Легкомысленно звучащая танцевальность характеризует знахарку и муллу, который, придя в дом (в это время в соседней комнате лежит смертельно больная дочь хозяина Сарби), «медленно снимает калоши, медленно развязывает шарф, медленно ставит посох в угол и медленно кладет на стол Коран» (эти пояснения выписаны в клавире самим композитором). Вновь характер музыки вступает в известное противоречие с данным сценическим образом и содержанием, которое он несёт.

Если для воплощения образа Мугли Валеев утрирует музыкальные особенности мунажатов, то в Рассказе Бэдэкэй Эйхенвальд с этой же целью переосмысляет их. В основе темы – «Мунажат пятницы» (пример № 6 [38, с. 235]), талантливо переинтонированный композитором из традиционного пятидольного в нетипичный двудольный незатейливый кыска-кюй (пример № 54). В искажённом выхолощенном виде этот духовный напев характеризует Бэдэкэй как старушку набожную; в контексте советской идеологии – как пережиток тёмного (суеверного) прошлого¹⁵⁵. Остроумная «изюминка» номера состоит в том,

¹⁵⁴ В сцене сплетен в доме Серлебая этот же напев переосмыслен в шестидольный мунажат, что также характерно для данного жанра. Здесь воплотить прихрамывающую походку помогает синкопа в трёхдольных тактах.

¹⁵⁵ Такую трактовку образа требовали руководители театра, что явствует из Отзыва главного режиссёра БГТОиБ Б. Г. Имашева на оперу «Ашкадар» от 3 сентября 1941 года: «... образы муллы и старухи аполитичны. Социальный облик их трактован неверно... Пролог состоит из ряда религиозных мотивов, которые автор преподносит так, как нежелательно нам с точки

что тема эта проходит в оркестре, знахарка лишь присоединяется к ней в заключительных фразах: при постоянном варьировании начального двутакта (фразы), второй двутакт (опевающую каденционную фразу) композитор оставляет неизменным. Получается, что Бэдэкэй всё время повторяет одно и то же. При соответствующем интонировании этот мотив ассоциируется с монотонной речитацией старинных мусульманских книг. Негативное отношение к представителям духовенства и верующим персонажам уже на этапе становления башкирского театрального искусства создало искусственность, предвзятость к подобного рода образам и неясности в их музыкальном воплощении, ибо Кораническая речитация, как и танцевальность, пусть даже и утрированная, не создают в башкирском сознании отрицательного эффекта.

Примерами подобной обличительной характеристики являются также ариозо муллы из оперы «Карлугас» (пример № 55) и речитатив Сахи-хальфы в опере «Шаура» [373, с. 74]. Оба они – характерно-жанровые персонажи, вносящие в общее действие контраст, высмеиваются посредством несоответствия музыки и словесного текста, ситуации и содержания¹⁵⁶. Музыкальная характеристика этих персонажей однотипна: общие формы движения, «растворяющие» мунажатный напев в мелодических фигурациях и полутоновые тональные сопоставления в характеризующем их оркестровом интермеццо. Осмеяние обоих персонажей достигается и с помощью жанра польки, использованного в противоположной по смыслу ситуации (в «Карлугас» – в контексте героической и лирической сцены; в «Шауре» – в сцене любовного признания). Поданный октавными скачками и фигурами *manieren* – неуместными форшлагами, «несерьёзный», даже пошло звучащий аккомпанемент «разоблачает» лицемерие и муллы, и хальфы. Звучание гармонических ладов с увеличенными секундами (во второй опере они помимо приверженности героя Корану и восточным традициям, характеризовали его ещё как турка по национальности) следует расценивать как общепринятую

зрения советского театра, т. е. смакование обрядов и идеализация религиозной музыки, а не высмеивание» // РНММ, ф. 159, ед. хр. 1538 (цит. по: [223, с. 67]).

¹⁵⁶ Сахи, как и мулла, преувеличенно сокрушаясь смутному времени, печётся только о своём благополучии: «Сколько лет я в медресе провёл, да всё не впрок, пустой мой кошелёк».

стилизацию. Нетрудно заметить, что использование в башкирских операх гармонических ладов и увеличенных секунд стало формально-внешним приёмом, призванным стилизовать музыку ислама. Применение одних и тех же музыкальных приёмов разнится лишь по степени оригинальности: у Чемберджи – до банальности невыразительно, у Исмагилова – талантливо.

Для мусульманина искажённое звучание напевов мунажатов – это вещь недопустимая, «грех», как сказал бы народ, однако весьма поощряемый в годы советского атеизма. Благодаря негативной подаче, в национальных операх исчезает сакральная составляющая, присутствовавшая в европейских операх, в которых имели место молитвы, заклинания и гадания. Несмотря на отрицательный опыт, состоявшийся в контексте профессиональной башкирской музыки, традиции чтения нараспев старинной религиозной литературы, хоть и с большими потерями, но, всё же, сохранились в народной памяти по сей день.

Преодоление утвердившейся негативной тенденции наблюдается в опере Низаметдинова «В ночь лунного затмения» (1996), созданной по одноимённой трагедии Мустая Карима, в которой на новом историческом витке вновь задействованы традиции книжного пения. В данном случае они применены для воплощения образа Дервиша, который по сюжету, проповедуя религиозные убеждения и сам, разуверившись в них, теперь хотя бы на старости лет хочет испытать человеческое счастье с приглянувшейся ему Шафак. Для достижения этой цели он использует и шантаж, и угрозы, и вмешательство в личную жизнь других людей. Парадоксально, но если ранее все духовные персонажи, вполне положительные по своему человеческому облику, получали только негативную музыкальную характеристику, то теперь Дервиш – главное порождение зла у Мустая Карима, доводящий события до трагической развязки¹⁵⁷, воплощён посредством обычной Коранической речитации.

¹⁵⁷ Как утверждают исследователи, в башкирской литературе дервиш – это исключительно положительный герой, воплощающий традиции восточной системы образов, обычно эпизодический персонаж, проповедующий идеи суфизма [361, с. 146].

Это краткая молитва Дервиша «Хвала Аллаху, господу миров», основанная на первой суре Корана и предваряемая начальным словом басмалы – основополагающей для мусульман фразы «Бисмиллаhi рахман рахим», в русском переводе звучащей как «Во имя Аллаха милостивого, милосердного» (пример № 56). Применённая композитором речитация (ремарка композитора: как бы читая молитву, нараспев), не выписанная в нотном тексте, предваряет Рассказ Дервиша «Пророка я посланник, байбиса», которым он отвечает на вопрос о себе. В данной сцене можно наблюдать явление партиципации – мистического общения с трансцендентным миром – в сакрализованных и сакральных операх европейской традиции, образующих в ней значительный музыкальный пласт. В башкирских операх это пока единственный пример такого рода. По замыслу композитора эта молитва задумана в духе коранической речитации (Ат-Таджвида) и её интерпретация полностью зависит от мастерства исполнителя, его способности усвоить правила чтения¹⁵⁸.

В следующем затем Рассказе Дервиша композитору, благодаря оркестровому остинато и художественной речи в хоровой партии удалось передать два основных качества напевного чтения – монотонность и ритмичность (пример № 57). Низаметдинов демонстрирует отход от негативной музыкальной характеристики священнослужителей, используя в вокальной партии традиционную кораническую речитацию, в то же время он, желая обрисовать мертвящую силу законов, по которым всю жизнь жил монах-скиталец, полностью полагается на умение исполнителей и прибегает к весьма поверхностному приёму обыгрывания увеличенной секунды в оркестре, давно ставшему в отечественной и западной музыке известным штампом¹⁵⁹.

¹⁵⁸ В драматическом спектакле молитва Дервиша и Танкабики, предшествуя их диалогу, выглядит как обычная мизансцена шёпотом; в опере – как самостоятельный вокальный номер. «Несколько раздосадовало то, что молитва звучит не на языке Корана» [409], – написала в своей рецензии В. А. Симонова. В этой связи отметим, что, на наш взгляд, арабоязычная молитва в русскоязычной опере выглядела бы чужеродным клише. Тем более, что автор не предлагает её музыкальной версии, соглашаясь на стилизацию любого качества.

¹⁵⁹ Лишь однажды вокальная партия Дервиша насытится восторженными восходящими ариозными интонациями – во второй контрастной части арии «Сам отлучил себя я от земного», которая звучит в завершающей II акт сцене Танкабики и Дервиша. Неторопливые мучительные

Следовательно, можно говорить об общих в операх мусульманских республик музыкально-стилистических чертах, связанных с воспроизведением традиций книжного пения в неизменном (метроритмические особенности) и изменённом виде (интонационное искажение, неадекватная облегчённая фактура, переосмысление танцевальных жанров – башкирского танца и польки – в нехарактерной ситуации). Именно в силу 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 можно объяснить и отсутствием необходимой предпосылки в музыке самих мусульман: «Восток не создал крупных форм религиозной музыки, которые в Европе сыграли столь значительную роль в становлении профессионального светского искусства» [319, с. 31]. Понятие «мусульманская опера», применяемое к операм У. Гаджибекова, носит этнический, но не религиозный смысл [125, с. 9].

Произведением, в котором традиции книжного пения возведены в ведущий принцип интонирования, стала опера З. Исмагилова «Акмулла». Стихи Мифтахетдина Акмуллы в фольклоризованном виде как байты и мунажаты бытуют в народе по сей день, и Исмагилов в опере «Акмулла» воплощает новый тип декламационности и интонирования, основанный на мусульманских традициях чтения нараспев старинной религиозной литературы и в этом своём стремлении он приближается к подлинности стиля. Композитор мастерски воссоздаёт его мелодические особенности: последовательно применяет триольные ритмические группы при двудольном размере, повторы однострочных построений, речитацию на одном звуке, постепенность в мелодике, характерные опевающие интонации. В то же время главная задача при музыкальном решении вокальных партий Акмуллы и его идеологических противников путём воссоздания стиля старинных религиозных напевов не решается полностью: необходимость дифференцировать

рассуждения о смысле жизни («За что постился? За кого молился?») сменяются искренним порывом, поскольку речь заходит о чувствах к любимой женщине. Здесь композитор переключается на неоромантическую стилистику.

речь положительного (Акмулла) и отрицательных персонажей (Хазрет, муэдзин, Камалетдин мулла, фанатики) в конце 80-х годов оказалась непосильной задачей. Опера создавалась в тот момент, когда в обществе происходила переоценка духовных ценностей, менялось отношение к религии, поэтому духовенство в этой опере не является злой силой, враждебной людям, и не высмеивается как в сочинениях советского периода. Отсюда неопределённость, половинчатость решения, связанная с воплощением лагеря мусульманских священнослужителей, хотя их речь и изобилует религиозной лексикой («Как без веры жить на этой земле», «Не желаю грех сына брать на себя и осквернять имя Аллаха», «Сбившийся с пути сатана», «Все мы – дети Аллаха», «Побойся Аллаха» и т.д.). В этой опере сохраняется особенность трактовки конфликта, характерная для советского искусства, что вызывало резкий протест со стороны композитора следующего поколения – Салавата Низаметдинова.

Другой проблемой, не позволившей полностью решить поставленную творческую задачу, стали особенности интонирования, которые в идеале должны были бы сочетать академическую и фольклорную манеры исполнения, что для оперных певцов стало весьма проблематичным. В результате все речитативы оперы оказались унифицированными, и исполнялись в привычной для вокалистов академической манере. Как следствие чтение стихов Акмуллы в европейской оперной традиции выхолостило суть его поэзии, лишив её национальной самобытности. Особенно это касалось стихотворных вставок в партии молодого Мифтахетдина в сцене в медресе, когда шакирды читали стихи поэта (во 2-й редакции) на фоне протянутого аккорда у струнных инструментов, а не напевали на книжные напевы, что соответствовало бы исторической действительности. При кажущейся лёгкости задачи, композитор, видимо, не смог, преодолев сложившийся стереотип, по-новому озвучить, безусловно, известные ему духовные напевы, о чём впоследствии очень сожалел. Ведь даже в драматических спектаклях, воплощающих образ Акмуллы («Прерванная песнь» К. Мэргэна, «Акмулла» самого И. Дильмухаметова, «Белые ночи Акмуллы» Н. Гаитбаева) и других сэсэнов (Баик сэсэн в пьесе Б. Бикбая «Кахым-туря»), стихи сказителей

исполняются на известные напевы в сопровождении думбыры. И всё же байтная декламационность заложена в этой опере изначально. Подчеркнуть же атмосферу религиозного фанатизма и создать историко-бытовой фон помогал азан муэдзина, сзывающего мусульман на молитву в мечеть (фонограмма), чем начиналась каждая картина в первой редакции оперы.

В то же время можно говорить о применении в данной опере речитативной формы казахского фольклора терме (по-башкирски – тезмә), которой присущи вступительный возглас, рассчитанный на привлечение внимания, ритмическая стабильность, преобладание коротких мелодических оборотов в узком диапазоне. Характеристика этого жанра, черты которого были названы в связи с оперой Исмагилова, даётся в работе Г. Ж. Мусагуловой. В нотных примерах, приводимых казахским музыковедом, большое место занимает ритмическая организация, основанная на применении триольных групп в условиях двудольности, характерная, по её словам, для традиции музыкальной культуры западно-казахстанского региона [229, с. 24]. Можно предположить, что вышеуказанная ритмическая формула с 11-тисложным стихом является типичной для жанра терме, бытующего в приграничных районах Казахстана и Башкортостана, и именно её воплощает Исмагилов в своей опере.

Байтная декламационность присутствует и в ариозо Мифтахетдина, открывающем 4-ю картину (многократные речитации на одном звуке, триольные опевания различных ладовых устоев, мелодическая поступенность). В ситуации, когда герой размышляет сам с собой, для создания вокальных монологов – «внутренних бесед» композитор использует умеренно-ариозный мелодический тип, также заимствованный из стилистики напевного чтения старинной религиозной литературы. Такова его кантиленная лейттема, становящаяся тематической основой выходной («Не успевший расцвести цветок мой вырвали») и предсмертной («Не торопись мой последний вздох») арий, убедительно воплощающая его образ в лирико-психологическом плане [424, с.с. 39, 190]. Эта тема интонационно объединяет всю его вокальную партию: в течение оперы её мелодико-ритмические контуры будут многократно проявляться в речитативных

репликах Мифтахетдина; проходит она и в сцене его избиения (в оркестре), своим патетическим звучанием завершая финал 2-й картины. Обращение композитора к стилистике книжного пения приводят в этой опере к некоторой однотипности музыкального стиля, малочисленности контрастов, которыми были так богаты первые оперы Исмагилова, ибо влекут господство речитативности и ограничение вокальных номеров лишь куплетной формой. В остальном опера вполне традиционна. Это касается как лейтмотивного развития, осуществлённого преимущественно в оркестре, так и принципов композиционного построения актов.

Таким образом, образы религиозных священнослужителей и верующих людей в башкирских операх получали либо пародийно-утрированное, либо неполноценное (из-за иноязычного русского текста), либо в силу исполнительской инерции обезличенно-унифицированное воплощение. Вместе с тем, стилистика книжного пения – одна из самобытных черт башкирской оперы, предоставляющая благодатный материал для разнообразных творческих поисков. Возможные позитивные пути сопряжения этой восточной традиции в контексте национальной академической музыки – общая задача композиторов всех мусульманских республик (стран).

Итак, модель европейской оперы приобрела на башкирской почве своеобразные неповторимые черты. Национальная идентификация самого популярного в Европе жанра была осуществлена как по линии образно-тематической, так и по линии музыкальной: мелодики, гармонии, исполнительских традиций, характеристики персонажей, тембров. Прежде всего, нужно говорить о созданном башкирскими композиторами профессиональном музыкальном языке, двух его компонентах – национальной оперной мелодике и соответствующем гармоническом языке, определивших в целом качество национального музыкального стиля. Мелодико-тематическая идентификация при этом была осуществлена в результате претворения музыкальных особенностей различных интонационно-стилевых моделей башкирского фольклора: озон-, халмак- и кыска-кюев в области вокальных, хоровых форм и ансамблей; хамак-

кюя – в области речитатива. Важнейшим завоеванием башкирской национальной оперы стало создание Исмагиловым классического оперного озон-кюя, адаптировавшего принципы протяжного народного исполнения к оперному пению.

Отмеченные интонационно-стилевые модели, как первичные песенные жанры, обеспечили башкирской опере необходимые ей вокальные атрибуты – типы вокальной речи – стиль виртуозного сольного пения, основанного как на внутрислоговых распевах, так и на скороговорке; а также ариозность, требующую безупречное владение *legato*.

Не только музыкальный язык, 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. Такие фрагменты в операх Исмагилова были подготовлены пением под курай – фольклорными вставками в ранних операх «Карлугас» Н. Чемберджи и «Ашкадар» А. Эйхенвальда. Они, в свою очередь, очевидно, по образцу подобных вставок в армянских операх, традиция чего заложена «Песнью ашуга» из оперы А. Спендиарова «Алмаст» с аккомпанементом на кеманче. Образцом могли служить и многочисленные музыкально-поэтические состязания акынов в казахских операх, аккомпанирующие себе на домбре, с которыми автор познакомился в период работы в Средней Азии. В целом фольклорные вставки с использованием народных инструментов взамен академических, своего рода театрализация фольклорных действий в различных национальных культурах следует расценивать как характерный атрибут начального периода этнографизма, пение же без оркестрового сопровождения – как желание автора заменить оперную схему собственной певческой традицией. Вариант протяжной мелодики в этом случае предстаёт менее строгим и менее подчинённым европейским законам ритмики.

Бытующие в народной среде духовные мусульманские напевы, наряду с

речитативностью, инструментальным характером тем и диссонирующими созвучиями, были задействованы в башкирской опере для создания образов контрдействия, хотя эти приёмы и не возвысились до их обличения или разоблачения. Но даже в таком искажённо-гипертрофированном виде (интонационные изменения, неадекватная облегчённая фактура, переосмысление танцевальных жанров в не характерной ситуации) мусульманский канонизированный элемент, благодаря мелодическим контурам и узнаваемому ритму, воплотившему метры арабского аруза, придал оперным спектаклям специфический национальный колорит и даже уникальность. Если воплощение в операх коранической речитации происходило унифицированным, «оперным» способом, то одnogолосный азан звучал только в фонограммной записи. Кроме того, мунажаты и кораническая речитация – сфера изначально речитативно-декламационная – в операх в виду их академической звукоподдачи оказались областью вокальных форм.

Пародийное изменение культовых напевов на начальных этапах становления жанра привело к тому, что в мусульманских культурах пока не создана духовная опера с концентрацией её этически-философского содержания. Помимо атеистической идеологии, этот факт мы объяснили и отсутствием необходимой предпосылки в музыке самих мусульман. Однако в настоящее время в различных исламских республиках и странах идёт активный творческий поиск адекватных способов воплощения стилистики книжного пения, что, как указывалось выше, является общей задачей этих республик (стран), вовлечённых в контекст европеизированной академической музыки.

Наконец, идентификация в башкирской опере осуществлялась и по части тембра – наиважнейшего показателя национальной специфики в любой культуре. Незыблемым звуковым идеалом, главным репрезентантом, закрепившемся в народном сознании как эталон, был и остаётся тембр курая. Тембровый компонент в башкирской национальной опере в значительной степени обусловил отмеченные выше самобытные черты, отличающие её от оперы в других

культурах. Всё сказанное позволяет отнести жанр башкирской оперы к разряду национально определённых.

ГЛАВА 5. КЛАССИЧЕСКИЕ ОПЕРНЫЕ ФОРМЫ В НАЦИОНАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Создание составляющих оперу структурных компонентов – речитативов, сольных вокальных форм и ансамблей, хоров и оркестровых фрагментов явилось ещё одной важнейшей творческой задачей, стоящей перед композиторами. Для башкирских авторов музыкальные приёмы и средства, выстраданные в своё время европейскими музыкантами, воспринимались как внешние атрибуты оперного жанра, которые необходимо было переосмыслить и усвоить. Самой интересной здесь представлялась задача их приспособления к национальному художественному мышлению и создание оперных форм, в которых национальное содержание облекалось бы в европейскую форму, восточная модель обрамлялась бы западной. Наиболее близкими национальной культуре и мышлению формами, предоставляющими возможность максимально проявить собственные музыкальные традиции, были сольные вокальные формы и речитативные построения, менее близкими или даже чуждыми – ансамбли и хоры, а также оркестровые фрагменты, требующие развитого многоголосного процессуального мышления. Показательно и то, что в башкирских операх названные оперные компоненты сочинялись по известным классическим образцам русских опер, и по этой причине они легко соотносятся с существующими в теоретической литературе музыковедческими классификациями. Переосмысление их в национальный контекст осуществлялось с учётом типологических особенностей, диктуемых фольклорными закономерностями, иногда формально, более лёгким калькированным способом. В целом задача их создания была осуществлена с различной степенью успеха и с заметной долей упрощения, что выявится при дальнейшем изложении.

5.1. Речитатив¹⁶⁰

Речитатив в башкирской национальной опере вырос из потенциала традиционных речитативно-декламационных жанров монодического наследия. Хотя некоторые русские исследователи (С. Г. Рыбаков [257], И. В. Салтыков [188]) и зафиксировали у башкир речитативно-декламационные жанры, никто из них не упомянул об их наличии в теоретическом плане. В национальной фольклористике речитации до последнего момента рассматривались только в связи с отдельными жанрами (детскими играми, эпосом, обрядами, сказками) в статьях Л. П. Атановой [22, 24, 25], и только в работах Р. С. Сулейманова вопросы речевого интонирования ставятся как научная проблема [282]. Для композиторов, знакомых с фольклорной традицией, именно первичные признаки национальной речевой культуры преподнесли декламационные средства и приёмы, направленные на раскрытие образно-смыслового содержания текста, усиление экспрессивных возможностей слова.

В отечественном музыковедении речитативы классифицируются по таким признакам, как главенство речевой или музыкальной интонации (Б. В. Асафьев, Е. А. Ручьевская), синтаксис текста (В. А. Васина-Гроссман, М. С. Друскин), наличие или отсутствие распевов (А. Л. Доливо), по типу речи (Б. М. Ярустовский). Помимо названных авторов проблемами русского речитатива занимались Е. В. Назайкинский [234], А. С. Оголевец [240 – 241], В. А. Цуккерман [314], работы которых сохраняют своё важное значение по сей день. По сути, все авторы пишут о приоритетности речевого или музыкального интонирования, что нашло отражение в нашей классификации. Для выработки методологии анализа заслуживает внимания позиция Е. А. Ручьевской, согласно

¹⁶⁰ В данном параграфе использован материал статей: Галина Г. С. Историко-революционная тема в башкирской опере (на примере оперы «Буря» Р. Муртазина) // Вестник ВЭГУ. 2010. № 6. С. 66–72; О воплощении интонационности башкирской речи в оперных речитативах // Люди, события, время и тенденции в современной образовательной сфере Российской Федерации. Уфа : ИРО РБ, 2014. С. 53–63; Загир Исмагилов – создатель башкирской национальной классической оперы // Ватандаш. 2017. № 1. С. 197–206.

которой «существует два аспекта понятия «речитатив». Первый – речитатив как тип музыкальной речи, максимально приближенный к речи вербальной. Второй – речитатив как форма свободного высказывания, тип синтаксиса может включать в себя фрагменты мелодий разного типа: и речитатив, и псалмодию, и декламационную мелодию, и ариозную мелодию, и кантилену. Но из этих фрагментов-мотивов складывается свободная, лишённая симметрии и повторов, текучая форма» [256, с. 30, 393, 394]. Возьмём это высказывание за основу. При этом понятия речитация и речитатив разграничиваются, как понятия фольклорного и профессионального искусства.

В республиках выяснение национальной специфики оперного речитатива до сих пор затрагивалось небольшим количеством исследователей. Здесь можно указать лишь на работы В. С. Виноградова «Киргизский народный речитатив» [51], С. Х. Мирходжаевой – об узбекском речитативе [226], Г. Ж. Мусагуловой – о казахском [229], Н. Н. Николаевой – о якутском [238]. Все авторы, рассматривая оперные произведения, делают акцент на национальных, отличительных особенностях речитативных форм, подтверждая это фольклорными примерами. В отношении башкирского речитатива можно предложить классификацию, детализированную нами на национальном материале, в основе которой – классификация М. С. Друскина: диалогизированный речитатив (дробный, мозаичный) и мелодизированный, образующий замкнутые построения, которые по своей драматургической функции приближаются к ариозо [153, с. 111]. Разновидностью первого типа являются псалмодия и речевое интонирование (или музыкальное чтение); разновидностью второго – ариозный речитатив и речитативная форма кыска-кюй, создателем которых является Исмагилов. В башкирских операх речитативы предстают во всём своём многообразии, демонстрируя поиски оперных композиторов по части соотношения слова и музыки, правдивого отражения интонационной специфики башкирского языка. Рассмотрим их в соответствии с исторической периодизацией башкирской национальной оперы.

На этапе создания национальной оперы в республике превращение музыкальной драмы в оперу путём принципиальной замены диалогов речитативами привело к упрощённому пониманию роли речитативов, что можно наблюдать на примере оперы «Хакмар» Валеева. Тем не менее, композитор довольно точно воспроизвёл ритмические особенности языка, что стало важным завоеванием начального этапа развития жанра и выделило эту оперу среди остальных, написанных русскими авторами.

Речитативные сцены в башкирских операх 40-х годов представляют интерес в большей степени исторический, нежели художественный. Главным негативным фактором, тормозившим процесс создания этого важного компонента музыкальной драматургии, стали исключительно сжатые сроки, предоставленные для написания опер. И всё же формообразующая (объединяющая) функция речитатива (связывать отдельные сцены, эпизоды, сольные вокальные номера, ансамбли и хоры) в них установилась, несмотря на то, что русские композиторы работали по подстрочным переводам. Хотя интонационный строй речитативных сцен в их операх в значительной степени спонтанный и эклектичный с однозначным господством дробного разговорного речитатива, в них накапливался тот «музыкальный словарь» национальных интонаций, который ляжет в основу речитативных сцен в операх классиков башкирской музыки.

Таков почти весь пролог из оперы «Ашкадар» Эйхенвальда, в котором её участники (Юлбирде, Байрамбика, знахарка Бэдэкэй, мулла, ясачник Толомбай, девушки) обсуждают сложившуюся ситуацию и начальная речитативная сцена в 3-й картине, предшествующая обряду Смотрин. Единственный вокальный номер пролога – Рассказ Бэдэкэй о виденном сне (пример № 54) также предварён дробным речитативом, строящемся на варианте начальной фразы Рассказа («Сегодня поутру... после намаза видела ... сон»). Среди разнообразных приёмов, пока довольно формально создающих речитативные реплики персонажей, укажем на интонирование интервалов (чаще терции, что роднит их с фольклорными образцами), увеличенного трезвучия (в сцене ворожбы), движение по целотонной (Бэдэкэй: «Вот заговорю соль и джигит будет твой!») и хроматической гамме

(Гульзифа: «Вот ведь этот Вали...»). Говорить об индивидуализации образов пока трудно, несмотря на попытку Эйхенвальда придать речи старухи Бэдэкэй некую характерность (её лейтмотив «Аллах даст») (пример № 66). Мотив этот, хотя и строится на трихордной попевке, но интонируется по-русски, с переносом акцента на слабую вторую долю (в качестве интонационных ориентиров можно указать на пентатонные темы Римского-Корсакова, основную тему фортепианной пьесы Чайковского «На тройке»). Русские авторы, используя приёмы классических опер, создали «условно русский» речитатив – «твёрдые или полные кадансы», изобретённые Глинкой – нисходящее движение по диатонике от V-ой ступени к I-ой, квинтовые, октавные, квартовые каденции. Изредка (похоже, что случайно) в них проникают характерные национальные обороты, как, например, в кратком мотиве Бэдэкэй «Выдадим Алифу» или удачной реплике ясачника Толомбая, обращённой к Юлбирде: «Не волнуйся, пусть будет с верой» (пример № 67).

Из речитативной практики 40-х годов примечательно и создание эпического речитатива в партии Урал-батыра (опера «Акбузат»), восходящее к русскому опыту, о чём свидетельствуют две восходящие квартовые интонации в одном обороте (пример № 68). Авторы явно исходили из былинного распева, найденного Римским-Корсаковым в опере «Садко» и умело применили его в национальной опере¹⁶¹. Стало быть, в «Акбузате» стиль башкирской эпической оперы сформирован не из особенностей самобытного местного фольклора, как это должно было бы произойти, а в результате применения русской эпической традиции, приспособленной к особенностям башкирской оперы в условиях сжатых сроков постановки. В этом заключалась её принципиальная разница с оперой «Мэргэн», в которой использованы эпические образцы, близкие подлинным¹⁶². Решение же проблемы музыкальной интонационности в партиях

¹⁶¹ Композиторы других республик справились с этой сложной творческой задачей частично. Если одни исследователи говорят о глубоко своеобразном музыкальном стиле эпических опер, выросших из народной традиции [3, с. 110; 238, с. 85], то другие – о необходимости «опоры на фольклорные жанры, и в частности, на речитативно-декламационную манеру исполнения эпических сказаний» [7, с. 24].

¹⁶² Допускаем, что М. Бурангулов, записавший из уст народных сказителей такие фундаментальные эпические произведения, как «Урал-батыр», «Акбузат», «Идукай и

Хаубана и Урал-батыра путём механического переноса на башкирскую почву приёмов русских классических опер (а не через поиск собственной эпической традиции) явилось наиболее лёгким способом. При всей незрелости этой попытки, оно всё же несло с собой перспективу широкого развития, к сожалению, не реализованную впоследствии. В целом речитативы в таких операх, как «Карлугас», «Акбузат», «Ашкадар», «Айхылу» достаточно схематичны и не выходят за рамки традиционных связующих построений, даже в развёрнутых по масштабам картинах, если только не строятся на песенных мелодиях.

Декламационность и распевность в башкирских операх очень долго, вплоть до 80-х годов служили крайними полюсами мелодики, и это отражало общую тенденцию развития национальной оперы в СССР: декламационное начало было сконцентрировано преимущественно в речитативных, чётко обособленных от закруглённых форм номерах, и выполняло роль связок между ними или же в вокальных партиях образов контрдействия (Алакай в опере «Айхылу», Кутлубай в «Буре», Бурангул в «Акмулле» и т. д.). Совсем редко речитативы являлись единственным средством воплощения персонажа, и это зависело от его значимости в сочинении (Карабаш в «Шауре», Гульмария и Емеш в «Волнах Агидели», Баимбет-бей и Распорядитель в «Нэркэс»).

В операх 50-60-х годов речитатив становится важным средством музыкальной выразительности, впервые в нём намечена тенденция к его интонационному взаимодействию с другими вокальными формами. Наивысшие находки в этой области обнаруживаются в операх Исмагилова. В его творчестве стремление к индивидуализации образов, выявлению интонационного конфликта распространяется не только на сферу закруглённых вокальных номеров, но и на область речитатива. Он гибко дифференцирует типы речитативов в зависимости от характера персонажей и ситуаций, в которых они звучат. В башкирской опере

Мурадым» и т.д., сам удостоенный почётного звания «Народный сэсэн БАССР», владел их музыкальной стороной и мог напевать их композитору. Тем не менее, в отличие от других республик, в речитативных сценах башкирских опер нет ни одной цитаты, очевидно, по причине того, что образцы народных хамаков были опубликованы достаточно поздно – в 70-е годы XX века.

Исмагилов стал создателем ариозного речитатива и речитатива–кыска-кюй. Следовательно, в его операх установились такие разновидности речитативов, как *дробный*, основанный на декламационной мелодике; *ариозный*, строящийся на ариозной мелодике; в стиле *кыска-кюй*, совпадающий с метрическим принципом интонирования, когда за основу вокализации принимается стихотворная стопа. Разница последнего типа с песенной формой кыска-кюй заключается в прозаичности ритма и, как следствие, в незамкнутости, незакруглённости мелодических построений. Речитативы, генетически восходящие к фольклорной модели хамак-кюй (обрядам, эпосу, пестушкам и др.), в виду разрастания их мелодической основы в операх также обретают облик кыска-кюев. Эта систематизация установилась в первой опере «Салават Юлаев», где композитор смог, подытожив сделанное до него, выработать свой индивидуальный стиль и в этой сфере оперной музыки тоже.

Блестящим примером сказанному является партия тархана (феодала) Кобека в опере «Шаура». Этот персонаж действует только в прологе, и на примере именно пролога можно наблюдать, как взаимодействуют и взаимопроникают друг в друга все три типа вокального интонирования: речитативный, ариозный и песенный [427, с. 15 – 44]. По этой причине провести здесь какую-либо музыкальную грань между собственно речитативом и вокальной формой невозможно; границы монолога Кобека определяются только по тому, что герой действует и поёт на сцене один, до и после этого – в окружении родственников и близких, в диалогическом контексте излагая им свою последнюю волю. Вся его партия пронизана декламационностью, гибко отражающей меняющееся состояние героя, в которую вклиниваются две контрастные ариозные реплики («Я не дождусь его, близок срок» и «Он ведь был против меня»).

Безраздельно господствующая в прологе декламационность проникает и в его предсмертный монолог, как безотказное средство этой формы, способствующее «разговору» героя с самим собой. В нём воплощаются душевные терзания умирающего человека: страх за совершённые преступления, отчаяние, мольба о прощении, раскаяние и смирение. Такое разнообразие эмоциональных

перепадов вызывает и разнообразные средства вокальной выразительности: и взволнованную декламацию, неожиданные восклицания и почти речевую выразительность распеваемого текста, строго организуемых в три волны неуклонного нарастания. Декламационность проявляется в общем замедлении темпа, повышении значимости слова и общей экспрессии высказывания (реплики «Ах, умираю, ах, умираю!»); кульминационное глиссандирование «Ах!» и заключительное «Смерть берёт за горло...»). Финальный взрыв напряжения оттеняется протяжной мелодией соло озон-кюй (ариозо «Конь гнедой скакать не будет на заре»), дающей временную разрядку, погружение в себя. Композитор замечательно синтезирует интонации башкирского бытового говора с возвышенной театральной речью, которую освоил, учась в актёрской студии при Башкирском драмтеатре. В его операх речитативный и декламационный стили достигают художественного совершенства.

В партиях других персонажей «Шауры» также использованы различные виды речитатива – от ритмизованного до выразительного ариозного и декламационного, включающих интонационные элементы народных речитаций, мелодические обороты народно-песенного характера. В отношении Исмагилова можно говорить о развитии «народно-песенных принципов речитативной «мелодизации», которые последовательно утверждал Глинка» [153, с. 117]. По образцу жанра русской оперы он добивался органичной слитности речитатива с другими оперными формами. Например, партия Аргынбая (призрака, являющегося Кобеку в его кошмарах), также насыщена трихордовыми и тетрахордовыми пентатоническими интонациями, характерными для башкирских хамаков, в меньшей степени – народно-песенными оборотами. Композитор смог уловить скрытый мелодический контур башкирской национальной речи и воплотить его в интонационном строе данного речитатива.

Отдельные находки композитора в этой области наблюдаются и в других его операх: градации речевой выразительности, например, улавливаются в опере «Акмулла». Если вся партия бая Бурангула строится на «рубленном» речитативе из коротких, отрывистых, постоянно прерываемых паузами, реплик и это воплощает

его заносчивость, необузданность характера, то в партии Камалетдина муллы (отца поэта) хорошо передана плавная неторопливость дёмского говора. Особенно показательны в плане воплощения характерных интонаций башкирской речи вопросительные реплики, изобилующие в диалогической беседе Камалетдина с сыном (3-я картина). Они приобретают разнообразные модификации: безысходность («Нашёл своё счастье?»), растерянность («Как добьёшься цели?»), душевную боль («Кто? Кто его откопает?»), воплощённые как в восходящем, так и в нисходящем мелодическом направлениях.

И в речитативах ариозный принцип чаще всего взаимодействует с декламационным. Первым персонажем, в партии которого соединились отмеченные принципы вокализации, стал Гайнулла из оперы «Волны Агидели». В состоянии радости, ликования он поёт (интонационная опора на песенные формы), в состоянии размышления, мучительных раздумий его речь чётко дробится на отдельные декламационные фразы-мотивы. Такова его речитативная сцена в 1-й картине, где он радостно сообщает о приезде сына Зайнуллы: её первая часть строится на постоянно прерываемых «задыхающимся» паузами кратких фразах (со слов «Час настал счастливый мой»); в контрастной второй части главенствует ариозный принцип, проявляющийся в синтаксическом, пофразовом строении текста и мелодии («Скоро будет здесь мой Зайнулла!»). Таковы и два монолога Гайнуллы (из III акта и IV), в которых присутствуют и певучие, и дробные реплики. Таким образом, подтверждается известный тезис М. Друскина о взаимообусловленности и разнообразии речитативных приёмов с насыщенностью духовного мира оперного героя, отличии такого характера от других действующих лиц оперы, менее содержательных [153, с. 118].

В «Волнах» используется и только дробная речь – в партиях импульсивных, бойких по характеру героев (Гульмария, Абдельхак), а также в партии болтливой соседки Емеш. Индивидуализирован в этой опере и говор старика Ямая. Для его эпизодической партии композитор отобрал выразительные кыска-кюйные народно-песенные обороты, о чём можно судить по единственной реплике –

приветствию, оставленной во второй редакции оперы: «Ассалямагалейкум, Гайнулла!» («Здравствуй, Гайнулла!»).

Наряду с ариозным речитативом Исмагилов создал и единый ариозный комплекс (М. С. Друскин), принципы построения которого восходят к творчеству Даргомыжского и Чайковского. После Юлая и Кюнбики в «Салавате Юлаеве», это пастух Аязгул в опере «Шаура», Гульзифа и Вадим в «Волнах Агидели», матери Карасэс и Куйхылу в «Послах Урала», партии практически всех ведущих персонажей в опере «Акмулла» (кроме Батуч-бая, Бурангула и Гатиата, относящихся к сфере контрдействия). В последних своих операх композитор приходит к органичному взаимопроникновению речитативных и вокальных форм, что стало итогом его долгой и постепенной творческой эволюции.

Большое внимание речитативной характеристике уделял и Хусаин Ахметов – по своей природе вокальный композитор, ориентирующийся исключительно на строй поэтической речи. В отличие от Исмагилова, он применял только дробный речитатив¹⁶³. Его особенностями являются однотипность ритмических формул с преобладанием триольных и пунктирных ритмов, сильное дробление фраз на мелкие длительности, хоть и редкое, но присутствие орнаментальных оборотов озон-кюй. Если в «Современниках» такое взаимопроникновение маршевых элементов в протяжный стиль отражает стиль советской эпохи, то в опере «Нэркэс» это мало соответствует характеру степенных солидных персонажей из далёкого прошлого (беи Баимбет, Сынтимер, старейшины). В «Современниках» в более удачной форме речитативы становятся важным компонентом оперной драматургии, активным средством, динамизирующим действие (сцена ссоры Буребая и Абдрая и особенно кульминационная сцена партийного собрания со сменой напряжённых диалогов Зухра – Клёнов, Зухра – Буребай, Абдрахман – Ильяс). Индивидуальные различия творческих манер Исмагилова и Ахметова в

¹⁶³ Единственными двумя исключениями (мелодизированными речитативами) являются поздравление Зухры на партсобрании в опере «Современники», когда в её партии в мажорном виде звучит лейтмотив борьбы за новую жизнь, до того прозвучавший в арии Тагира Уралова «Победа всем даётся нелегко» [421, с. 168]; и обращение Нэркэс из одноимённой оперы к четвёртому сватающемуся джигиту с условием оставить свои богатства ради неё [422, с. 42].

речитативных сценах выявляются достаточно чётко, это проявляется в закруглённости, плавности построений у Исмагилова, маршевой декламационности с характерными широкими скачками – у Ахметова.

В опере «Буря» Муртазина, также поставленной в конце 60-х годов, решение речитативных сцен (их малочисленность), напротив, следует считать главным недостатком произведения. В огромной степени из-за отсутствия связующих речитативных построений в опере Муртазина создаётся ощущение механического соединения отдельных вокальных номеров в композиции картин, бедности интонационно-речевых проявлений персонажей. Исключением является лишь партия главного героя, революционера Айбулата, которая отличается богатством интонационных характеристик. Наряду с башкирской протяжной песенностью (в лирических сценах) и революционными песнями-маршами (в массовых сценах), большую роль в его партии играют разнообразные речевые интонации, создающие эффект скандирования, митингования: «Судьба страны в наших руках! Нельзя нам просто лежать!» Интонационный строй партии Айбулата многосоставен и очень естественно спаян, как и чувства героя, которые абсолютно равноправны, без перевеса какого-либо из них – любовь к Гульюзум и стремление к счастью всего народа. Во-первых, это протяжный мелос озон-кюй, демонстрируемый в дуэтах с Гульюзум, во-вторых, стиль советской массовой песни, показывающий героя как человека новой эпохи. В-третьих, большое значение в его партии играют декламационные приёмы (интонации, не зафиксированные звуковысотно). Сначала – в диалоге с Гульюзум (со слов "Не плачь, дорогая, скоро победим", которыми он отвечает на жалобы любимой) и особенно в массовой сцене перед сельсоветом, когда он зачитывает декрет Ленина о земле в газете "Правда": "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" и "Из искры возгорится пламя!" Подобная декламационность, хотя и привносит в образ некоторую декларативность и пафосность, всё же обогащает музыкальный стиль произведения речевой выразительностью, некоей "митинговостью", уместной в данной ситуации. Это яркий пример ораторской речи – редкой в башкирских операх, но богатой интонационными сменами, переборами метра, подчёркнутой

расстановкой пауз, сжатием и расширением ритма (сменами *accelerando* – *ritardando*). Как и в европейской опере, в башкирской риторической речи как проявление дидактики, поучительного начала наблюдается перенос ударения на последнее слово или повторение слова, важного в смысловом отношении.

В целом оперы Муртазина бедны на речитативные сцены, поэтому говорить о сформировавшемся речитативном стиле композитора трудно. Однако именно Муртазин широко пользуется приёмом *a parte* – реплики в сторону и это помогает воплотить ситуацию двуплановости, когда существует план внешнего сценического действия и план внутренней речи персонажа. Например, в 1-й картине оперы «Буря» на такмак Апсатая, повествующего о похищении невесты со свадьбы, накладывается речитативная реплика подслушивающей его Хаят: «Надо побыстрее предупредить брата Кутлубая»; в 5-й картине этой же оперы сцена Гульюзум, уходящей с заданием в город, оттеняется речитативом затаившегося бая Ниязгула: «Сброд голодранцев». В этой же опере композитор использует эффект «пьяной» речи, служащей дополнительной характеристикой персонажей контрдействия: в речитативе Ниязгул бая «Не заводи об этом разговор», следующем после арии Яланбики (2-я картина) и речитативе Кутлубая «Гулять, так гулять», предворяющем его Куплеты в 3-й. В опере Исмагилова «Салават Юлаев» реплика в сторону («Духом он ещё бодр») имеется в партии писаря Бухаира, притворно заботящемся о состоянии старшины Юлая после избиения его карателями (5-я картина) и т.д.

Другим ярким образцом такой риторической речи является партия белобородого почтенного старца Аксэсэна в опере Исмагилова «Послы Урала». Аксэсэн – центральный персонаж оперы, олицетворяющий главную идею произведения – идею присоединения Башкортостана к Русскому государству. В 3-й картине расположена кардинальная сцена оперы – спор между сторонниками и противниками присоединения, который разрешает Аксэсэн. Его монолог «Посмотри! Вот твоя земля...», обращённая к приближённому Кахир-бея Кайзулле, – это образец претворения особенностей жанра ораторского искусства

(сәсэн һүзе), издавна существующего в творчестве башкирских сәсэнов¹⁶⁴. Монолог представляет собой редкий пример воплощения декламационного принципа для характеристики положительного героя, он предназначен для того, чтобы логично и аргументированно убедить окружающих в правильности такого решения [425, с. 143]. Декламационность, направленная на раскрытие сути содержания, соответственно строится на выделении речевого ритма, синтагмы и даже слова («Посмотри!» – в башкирском языке односложного), что приводит к музыкальной ассиметричности: разнообразию ритмических фигур, удлинению ударных гласных, замедлению цезур. Речь Аксэсна заметно меняется во втором разделе монолога, когда он обращается к Юлтыю с напутственным словом, в котором воплощены художественно-содержательные, воспитательные и эстетические принципы народных наставлений – бата укыу. Внутреннюю убеждённость и пророческую вдохновенность аксакала воплощает ариозная мелодика с опорой на музыкально-поэтическую фразу с выровненной ритмикой. В результате все его реплики отличаются степенностью и величавой размеренностью.

По типу музыкального высказывания к Аксэсну близок Мифтахетдин Акмулла в одноимённой опере Исмагилова. Не повторяя сказанное о жанровых истоках его вокальной партии, отметим, что в начальных четырёх картинах, показывающих его в молодости, его речь порывистая и страстная, в какой-то степени даже пафосная. В последующих трёх картинах, показывающих его в зрелости и старости, его речь обретает спокойную сосредоточенность, неторопливость и уравновешенность, присущую людям его круга. Любимый народом поэт-сәсэн исполнен внутреннего достоинства. Это проявляется в особой

¹⁶⁴ Известно, что башкирские сәсэны были не только мастерами устного слова, они также разрешали различные конфликтные ситуации и спорные моменты, заменяли периодическую печать, были поэтами-агитаторами и историками. Если они не могли прийти к единому мнению, тогда собирали йыйын – древний орган самоуправления кочевых племён. Об этом же пишет А. Сулейманов в связи с обширной деятельностью Ерэнсэ-сәсэна [280, с. 29]. «Сәсэнизм является одной из важных ветвей в формировании башкирского театра, он оставил неизгладимый след на характере и манере его исполнительского искусства», – подытоживает общий процесс театровед А. Сагитова [265, с. 16].

весомости произношения, умеренных темпах, ровной ритмике (активная триольность исчезает), отсутствии словесных перепалок с кем-либо.

В башкирских операх используется и такой тип речитатива, как *псалмодия*. Как и в европейской академической традиции, он используется как выразительное средство для изображения ритуальной речи – молитвы (таковы вокальные партии Хазрета и других мусульманских священнослужителей в опере «Акмулла»), а также для воплощения особых психологических состояний – подавленности, шока. Проиллюстрируем этот тезис начальным разделом арии Айхылу «Куда пойти?» из оперы «Айхылу» Пейко, в котором воплощено шоковое состояние героини после избиения её отцом. Не в состоянии «говорить», она только ритмически скандирует на одном звуке, размышляя о произошедшем («И отец не верит, и, Юлай, тебя нет...»), в оркестровой партии звучит ритм похоронного марша. Потрясённая Карлугас из одноимённой оперы, узнав о смерти своего любимого Шатмурата (4-я картина), также речитирует на одном звуке: «Нет, нет, не верю... Шатмурат не погиб...» Помимо повторов одного тона, в речитативы такого типа могут проникать краткие попевки в объёме большой терции, опевающие интонации.

Тархан Кобек в опере «Шаура» псалмодирует в условиях двух разных ситуативных мотивов: 1. Он – больной и находится в предсмертном бреду (открывающая оперу прерывистая фраза: «Акмурза ... всё ещё ... не пришёл?»); 2. Собрав последние силы, он излагает своё завещание, стараясь придать своей речи многозначительность: «И не вздумай ты ... послушаться меня!... Согласья нет ... Я прокляну!... Вечно будешь гореть в аду!» Следовательно, псалмодия используется и с противоположной целью для создания торжественной речи. Среди других примеров – молитва муллы в прологе оперы «Ашкадар», «читающего» её на арабском языке; клятва Хаубана в I акте оперы «Акбузат» и др. Для нагнетания напряжения псалмодия может использоваться в виде восходящей мелодической линии – так, как в партии Суюндука в «Послах Урала», осмысляющего происходящие события; репликах, которыми Оренбургский губернатор Рейнсдорф отдаёт приказы: «Адъютант!... Циркуляр в Уфу... надо снять ... Юлая,

отца Салавата, с поста старшины!...» Таким образом, псалмодирование является универсальным, интертекстовым музыкальным приёмом, относящимся как к фольклорной, так и к европейской жанровой модели, поскольку наипростейшие речитации на одном звуке встречаются в музыке всех народов. Однако в башкирских операх в них подчёркнуты синтаксис, ритмика и манера артикуляции именно башкирского языка, что и придаёт речитативам-псалмодиям характерную национальную окраску.

Чрезвычайно распространены в башкирской опере и речитативы-obligato с обязательным солирующим инструментом, продолжающим звучать и в последующем вокальном номере. Такие речитативы, сформировавшиеся в итальянской опере XVII века, максимально отвечают национальной потребности в пении под курай. Особенно отличается ими опера «Салават Юлаев» Исмагилова (арии Салавата и Амины).

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. Композитор сознательно ставил перед собой задачу воплощения в музыке современной башкирской интонации. Создание в «Чёрных водах» речитативов на рифмованный текст Мустая Карима нужно считать уникальным случаем в истории башкирской оперы. Речитативные фрагменты в этой опере сконцентрированы лишь в прологе, во время диалогического общения Рассказчика (фронтвика) и Женщины, пришедшей узнать о судьбе пропавшего жениха. Речитативная трактовка стихов проявляется в разрывании стихотворных строк и отдельных слов с помощью многочисленных пауз и оркестровых проигрышей, в результате чего рифмующиеся окончания оказываются удалёнными друг от друга, как бы вуалируются. Здесь выявляется особая роль оркестра, разнообразно трактуящего стереотипные музыкальные приёмы (аккорды и тремоло) для раскрытия драматизма момента.

Главным достижением этой оперы является создание экспрессионистского речитатива, очень тонко переплавившем на башкирском музыкальном материале широкие диссонирующие ходы и диатоническую, а также пентатоническую основу в попевках (примеры № 69, 70). Речевые модуляции, нюансы речевой выразительности переданы с помощью техники расширенной хроматической тональности. На гранях фраз, речевых оборотов возникают хроматические сдвиги в тональной организации, подтверждением чему служат все аналогичные фрагменты в диалоге Пролога.

В «Чёрных водах» Низаметдинов использует также дробный и ариозный типы речитативов, однако оба они по сравнению с классиками носят принципиально иной характер, что в целях обогащения принципов национального интонирования связано с обращением к закономерностям оперы XX века. Имеется в виду более энергичное по сравнению с большой оперой «дробление» тематического материала, в результате чего возрастает значимость текста и декламационных нюансов. «Н а ц и о н а л ь н о е тут в большой степени связано с духом и характером словесно-речевого, поэтического и разговорного интонирования определённого народа. Отсюда – менее прямая и открытая связь с фольклором музыкальным» [260, с. 88], – пишет по поводу современных камерных опер М. Д. Сабинина.

В операх «Звезда любви» и «Наки» воссоздан речитатив русскоязычного башкира, «говорящего» по-русски, но с характерным национальным акцентом. Например, реплики рокера Руслана из оперы «Звезда любви»: «Где Лейла я знаю. Но зная, где Лейла, я не знаю, что с ней»; «Где Мадина арай?»; «Что знаю я? Что слышал я?» и др. Эта же особенность речи присуща многим персонажам в современных картинах оперы «Наки» (Айтугану, Янбике, Сабиру, Магадееву, Кияму).

В операх второй группы, как и в «русской» опере «В ночь лунного затмения», 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 (Танкабика, Дивана «В ночи лунного затмения», Омар Хайям, Микеланджело в «Memento», пантера Терра, лилипуты Флим и Рельб в опере «Как я люблю тебя!?» и т.д.). Эти оперы композитора направлены преимущественно на воссоздание стилевых моделей оперы XIX-XX веков, и в плане речитативно-декламационном утверждают некий ассимилированный для национальной культуры стиль, ценный, однако, для самой оперной модели. Её возникновение связывается с новым характером интонирования и определённым кризисом вокальных форм, что также привело к резкому усилению речитативного начала.

Прежде всего, заметно меняется характер вокальных партий, расширяющих свою интонационную палитру за счёт использования в них напряжённо, неестественно звучащего верхнего регистра, у классиков всегда применяемого в кульминационной зоне или в особо драматичных местах, при этом обязательно подготовленного предшествующим мелодическим развитием. К тесситурным трудностям добавляются интонационные – скачкообразные инструментальные интонации на диссонирующие интервалы, что говорит об усвоении творческого опыта Прокофьева, Шостаковича, Щедрина. Показательной в этом плане стала опера «В ночь лунного затмения», все вокальные партии которой (за исключением Зубаржат) насыщены ходами на тритон, большую септиму, уменьшённую октаву, малую нону. При первом выходе Танкабики на сцену её вторая фраза «Вот я тебя!» основана на нисходящей большой септимере (e-f), в которой верхний звук -e- определяется вокалисткой на слух глиссандирующим ходом на восходящую кварту, падающим на неудобный звук «у» («тут?!»), и накладывается на ноту -f-, звучащей в оркестре. Напряжённейшая нота верхнего меццо-сопранового регистра, соединённая со звуком «у», и последующий ход на большую септиму – вовсе не певческий приём. Отрывистость нот, составляющих фразу, делающих её сухой, с надсадным истошным тембром – свидетельство того, что Низаметдинов к этому и стремился, идя против сложившихся классических правил. В партии Танкабики наряду с репликами, имеющими гармоническую поддержку в оркестре, много фраз, лишённых ладовой опоры («Я не могу

держаться воли мужа», «Мой сын не мальчик»). То же самое у Диваны: фраза «Все – грешники», где начальная нота -f- гармонизована увеличенным трезвучием, следуемым после хроматического пассажа; «Лохматый прибежит к нам в гости» и т.д. Затрудняют интонирование и многочисленные перечни, возникающие между вокальной и оркестровой партиями у Танкабики, Диваны, Дервиша.

Стремясь к речевой выразительности слова, Низаметдинов становится приверженцем *нотированной декламации*, используя её в различных ситуационных и психологических контекстах. Обычно этот приём связан с различного рода репликами-восклицаниями, но чаще создаёт нейтральный фон безликой толпы или, напротив, его крайне напряжённые эмоционально-психологические состояния от враждебной затаённости до всеобщего исступления, как в Рассказе Дервиша «Пророка я посланник, байбиса» и в финале оперы «В ночь лунного затмения», хоровых фрагментах опер «Memento» и «Наки». Может звучать и как голос фатума (скандированные хоровые реплики аксакалов «Не в нашей власти изменить обычай» во II акте оперы «В ночь лунного затмения»), и как комический приём (сцены «Лондон. Лилипуты», «Неаполь» в опере «Как я люблю тебя!?»).

Арсенал декламационных приёмов в последних операх Низаметдинова расширяется также за счёт *художественной речи (прозаических вставок)*, становящейся важным драматургическим компонентом. В «Геометрии жизни» через неё передаётся исповедь героини о прожитой жизни; в опере «Memento» – это диалоги Здешнего и Нездешнего, произносимые под речевую фонограмму; в опере «Как я люблю тебя!?» разговорные диалоги Адама и Евы так же служат объединяющим картины моментом. В последней опере художественная речь используется и внутри картин, контрастируя манерой произнесения декламационности вокальных партий. Низаметдинов применяет речевые интонации в виде коротких реплик действующих лиц, вплетая в свободно развёртывающиеся диалоги. Прозаические вставки можно расценивать как альтернативу поэтическим вставкам, которые в современных отечественных

операх выполняют двойную функцию: как приём драматургического отстранения и как воплощение некоего идеала («Миндия» О. Тактакишвили, «Огненное кольцо» А. Тертеряна, «А зори здесь тихие» К. Молчанова, «Жертва» Р. Кангро). Во всех случаях драматические актёры под музыкальное сопровождение оркестра читают письма героини или общаются друг с другом, соотнося темп и метроритмику произношения с оркестром, распределяя паузы и смысловые акценты, а также интонации своего голоса. Композитор отказывается от вокальной интерпретации, чтобы с помощью декламационного произнесения прозаического текста сосредоточить внимание на его смысловом значении. Так, в последней опере Низаметдинова «Как я люблю тебя!?» вся 1-я картина строится на варианте диалога, основанного на сочетании пения в партии пантеры Терры и обычной прозаической речи (лев Зураб), что предопределено художественным замыслом: Терра, сидящая в клетке, ещё не растеряла своих душевных порывов и стремится вырваться на свободу («Хотя бы день, хотя бы час свободы, а дальше можно умереть!»); Зураб, смирившийся со своей участью, потерял интерес к жизни.

В операх Низаметдинова музыкально-интонационные связи речитативов с другими оперными формами становятся ещё более тесными и неразрывными, между ними почти не наблюдается разностилья, и отграничить их друг от друга, как и границы речитативных построений, порой бывает довольно трудно. Желанием создать контраст пропетому слову сказанным, объясняется введение в опере «Как я люблю тебя!?» художественной речи в таких больших количествах, что это привело к её заметному перевесу. Господство декламационности в различных её проявлениях, минимальное количество вокальных номеров компенсируется здесь динамикой действия, активной актёрской игрой вокалистов, интересными режиссёрскими находками.

В научной литературе и нотированная декламация, и художественная речь рассматриваются преимущественно как дополнительные и 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, звучащей поэзией. Отметим, однако, что этот художественный приём использован в операх Низаметдинова на русском языке, отчего теряется свежесть его восприятия и оригинальность замысла. На башкирском языке подобная речь в опере ждёт своей реализации, ибо озвучена лишь в ограниченном пространстве – на всевозможных музыкально-поэтических вечерах.

О конкретных формах взаимодействия вокальных и декламационных элементов свидетельствует и такой чрезвычайно любимый композитором приём, как *глиссандирование*, заполняющее отдельные скачки, как в речитативах, так и в вокальных номерах его опер. До Низаметдинова глиссандирование – неотъемлемый элемент башкирских обрядов – применялось только в хорах народа для воплощения плача (1-я картина оперы «Послы Урала»). В его творчестве этот приём используется в нескольких целях: традиционно для воплощения плача (партии Танкабики и Шафак в опере «В ночь лунного затмения», Вокализ Женщины в «Чёрных водах»), для создания гротеска (Дивана в опере «В ночь лунного затмения»; колдунья Самрегош в «Наки»), ощущения вседозволенности и краха надежд (партия Букмейкера в 6-й картине «Memento»; вопли о помощи Шафак). Благодаря ему, темы как вокального, так и инструментального плана способствуют возникновению такого необходимого для оперы XX века качества, как театрализация вокальной речи. В целом Низаметдинов избегает точной фиксации вокальных интонаций именно из-за желания психологически точнее отобразить ту или иную сценическую ситуацию, оживить и обогатить звуковую палитру произведения. Делает он это приёмами, утвердившимися в музыке XX века, исходя из эмоциональных порывов действующих лиц.

Итак, опыт башкирской оперы демонстрирует многообразие речитативных форм, направленных на правдивое воплощение оперных образов. Творчество аксакалов башкирской музыки Загира Исмагилова, Хусаина Ахметова, Рауфа Муртазина, в чьих операх утвердился интонационный строй башкирской речи, обусловило сочетание национального с современным. Для успешного развития этого чрезвычайно важного компонента в башкирской национальной опере в

дальнейшем необходимо, с одной стороны, постижение композиторами башкирского языка, его специфических закономерностей, форм народной речитации и современной песенности, с другой, – усвоение исторически сложившихся в мировом оперном творчестве типов речитативов, многообразия связей словесного текста и вокальной интонации.

5.2. Сольные вокальные формы¹⁶⁵

В европейской опере система сольных вокальных форм представляет собой весьма пёстрое и многообразное явление. Исследователи, констатирующие этот факт [10, с. 367; 190, с. 152; 200, с. 20; 217, с. 285 – 316; 330, с. 272 и др.], классифицируют их по жанровым и стилистическим признакам, функциональным и композиционным особенностям. Сложившаяся иерархия вокальных форм существует и в русской опере. Именно она послужила моделью жанра, с которой срисовывались образцы вокальных форм во всех МНКШ.

Для башкирской национальной оперы, не прошедшей длительный путь становления музыкальных форм в полном объёме, главной стала задача их отбора и введения в национальный контекст с учётом сложившихся в фольклоре закономерностей. При сравнении композиционных структур и форм, существующих в европейской академической и башкирской народной музыке, выявляется их общность – наличие тех или иных моделей в обеих культурах, что благоприятствовало успешной адаптации классических вокальных форм в национальную культуру. 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

¹⁶⁵ В данном параграфе использованы материалы статей: Галина Г. С. Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 81–83. Жанр колыбельной песни в башкирской национальной опере // 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 междунар. НПК, посвящённой 25-летию каф. традиц. муз. исполнительства УГАИ им. З. Исагилова (27 ноября 2014 г.). Уфа, 2015. С. 42–46.]

художественную форму, переплавив признаки обеих культур. Имеющиеся в фольклоре композиционные структуры (куплетная, простая двухчастная, простая трёхчастная, рондо, вариационная, монологическая) правильно будет рассматривать как важную, но, всё же, предпосылку для создания необходимых музыкальных форм в опере.

Не все вокальные формы башкирской оперы имеют композиционные предтечи в народной музыке. В этом случае башкирские композиторы обращались к богатейшему опыту русской оперы. Так случилось со сложной двухчастной и сложной трёхчастной формой, получившей широкое воплощение в русском классическом репертуаре. Именно подобные арии послужили образцом для создания башкирских арий такой структуры. Другие усложнённые формы – сонатная и форма двойных вариаций, также нашедшие талантливое воплощение в русской оперной музыке, в вокальной сфере башкирских опер отсутствуют. Следовательно, можно говорить о решающем значении европейских (русских) и корректирующей роли фольклорных традиций, способствующих или, напротив, не способствующих восприятию европейских форм. Но даже при наличии желательной песенной модели в фольклоре (двухчастная форма типа быстро – медленно, воплощённая в песне «Подрастает девушка»), это не является гарантией её обязательной реализации в сфере профессиональной музыки. Если сами по себе 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 усваивались по классическим образцам русских и европейских опер. Эти функции «как регуляторов действия и музыкально-драматического развития» (Г. Г. Кулешова) были инвариантны и сохраняли свои свойства в любой культуре¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Их названия-термины заимствуются национальной культурой в самом общем плане, в целом, а трактовка их предоставляется исследователю, поскольку названия музыкальных номеров в клавирах опер в 70% случаев не подписаны.

В национальной опере функции арии и ариозо, как образно-эмоциональных характеристик персонажей неизменны, хотя средства, направленные на достижение этих целей, были найдены не сразу. На начальном этапе становления НКШ для экспонирования образов в ариях, как и в других вокальных формах, по понятным причинам чаще других применяется куплетно-строфическая форма, господствующая в песенных операх «Хакмар», «Мэргэн», «Айхылу». Её преобладание в такой лирической опере как «Волны Агидели», написанной в зрелый период развития композиторской школы, объясняется характером сюжета, в котором действуют «простые люди» с «простыми чувствами». В этой опере, героями которой являются обычные колхозники советского времени, песенные композиции блестяще справляются с задачей их многогранной характеристики, и даже установка на упрощение оперы в национальных республиках не становится этому помехой. Исмагилов, первым преодолевший куплетность башкирской оперы, демонстрирует в этом сочинении владение и малыми, и крупными вокальными формами.

Успешной адаптации классических вокальных форм в национальный контекст способствовали общие композиционные структуры, имеющиеся как в европейской, так и в фольклорной модели жанра. Оперной арии в *простой безрепризной двухчастной форме* с контрастными разделами соответствует песенный жанр *кушма-кюй* (буквально – сдвоенный напев), сочетающий протяжный запев (озон-кюй) и короткий быстрый припев (кыска-кюй). В башкирских операх такая композиционная структура, позволяющая воплотить смену противоположных настроений, как и в народном творчестве, применяется реже других музыкальных форм. Её образцами по принципу медленно – быстро являются арии Айхылу «По берегам Хакмара луга-луга» из оперы «Хакмар» и Аксэски из оперы «Акмулла», предвестницей которых стала ария Сании «Сегодня свадьба» из оперы Альмухаметова, Габяши и Виноградова «Сания». Во всех ариях молодых девушек такая форма воплощает сначала мечтательность, размышление, подавленность, далее – игривость, желание развеселить себя.

В партиях мужских персонажей кушма-кюй применяется чаще. В каватине старшины из оперы «Карлугас» и в "Песне об Урале" из оперы «Чёрные воды» обращение к кушма-кюй оправдывается психологическим состоянием персонажей: важностью персоны и его желанием повеселиться – в первом случае; изменчивым внутренним состоянием раненого солдата (переключением внимания к картинам мирной жизни) – во втором. Эта же композиционная форма с такой же сменой медленной части быстрой представлена в ариях Мэргэна «Хоть и спою, Маян, расправив грудь» из одноимённой оперы; Тимерхана из оперы «Нэркэс» и Дервиша из оперы «В ночь лунного затмения». Все номера роднит общность эмоционального содержания: радость встречи с любимой в арии Мэргэна; моральное прозрение героев и их мучительные размышления о собственной жизни с полной её переоценкой, восторженные воспоминания о женщине, любовь к которой так преобразила окружающий мир, в ариях Тимерхана и Дервиша.

Сложная двухчастная форма, в которой каждая из частей написана в трёх- или двухчастной форме, в башкирских операх встречается единожды: это первая ария Аксэсэна «Не плачь, Урал-гора» из 1-й картины оперы «Послы Урала». Выше говорилось о широком воплощении этой композиционной структуры в русских операх, послуживших для Исмагилова жанровым ориентиром (каватина и рондо Антонида из «Ивана Сусанина», ария Руслана, вторая ария Людмилы, адажио и вальс Ратмира из «Руслана и Людмилы», ария Лизы из «Пиковой дамы»). Их появление в русских операх Б. М. Ярустовский объясняет не подражанием западноевропейским образцам, а «задачами наиболее полной и многосторонней характеристики образов» [330, с. 276], что можно перенести и на образ Аксэсэна. Очевидно и то, что такая форма в оперной музыке требует сложной психологической ситуации, высокого профессионального мастерства и умения выстраивать внутренний эмоциональный ряд персонажей. Данная ария поборника интересов народа, озабоченного судьбой родного края, написана в дважды повторенной двухчастной форме (АВА₁В₁), как и вторая ария Аксэсэна «Посмотри! Вот твоя земля!» (из 3-й картины), становящаяся важной стадией к осознанию необходимости присоединения к России. В ней двухчастность также

формируется из двух различных состояний героя – призыва к присоединению (раздел B-dur) и наставлений, которые он даёт Юлтыю (H-dur).

Самой распространённой композиционной формой в башкирской опере является *трёхчастная репризная форма*, воплощающая смену различных настроений героев, истоки которой также можно усмотреть не только в модели европейской оперы, но и в фольклоре. Речь идёт об инструментальных композициях в такой форме, о чём подробно пишет Р. Ф. Зелинский [160, с. 28], и курайных проигрышах между куплетами песни, когда кураист-аккомпаниатор повторяет первое предложение, то есть начало песни. Хотя такой вариант проигрыша (АВА) является менее типичным, чем второй (АВВ), его наличие в народной исполнительской практике, называемом азербайджанским исследователем И. В. Абезгауз «репризными тенденциями восточной монодии», стало важной предтечей создания оперных вокальных форм. По её справедливому замечанию, «репризность проявляется обычно в общности концов построений при различии их начал. Принципиальное различие между репризностью традиционного типа и рефренностью в её национальном выражении заключено в том, что конструктивной основой последней является двухчастная, а не трёхчастная форма. Материал, который в народных песнях используется для повторения, редко заимствуется из начала: в функции рефрена закрепляется обычно п р о д о л ж а ю щ е е звено формы» [2, с. 133]. Следовательно, национальным композиторам, создающим трёхчастные оперные арии, необходимо было, усилив тональный, тематический и образный контраст, создать новую художественную традицию.

Напряжённые поиски в этой области демонстрируют уже первые башкирские оперы. В опере «Хакмар» это ариозо-размышление Айхылу «Тревожными тайнами полны её слова» из 1-й картины, её же ария из 6-й картины, выражающей горькие раздумья девушки. Пока Валееву не удалось преодолеть статичность и показать внутренне психологическое движение: в первом случае из-за нехарактерного для башкирской музыки гармонического мажора, во-втором – из-за неверно выбранного жанра арии, она сочинена в стиле

халмак-кюй – умеренном, ровном по ритмике и спокойном по характеру мелодического развёртывания.

Трёхчастная композиция широко представлена в операх Ахметова и Муртазина. Это любовная ария Ильяса и ария Гульсум в «Современниках»; две арии Нэркэс и Сынтимер-бея из оперы «Нэркэс»; арии Гульюзум, Айбулата, Яланбики и Ниязгула из оперы «Буря» и т.д. Хотя в рамках трёхчастности воплощаются самые разнообразные душевные состояния, подчинённые одному единому настроению, герои опер Ахметова и Муртазина более статичны, поскольку эти композиторы, в отличие от Исмагилова, используют точную репризу. Другая ситуация возникает, когда персонажи обращаются с каким-либо обращением к народу: и ария-приветствие Тагира Уралова, и ария Ивана Клёнова в «Современниках»; и призывы Айбулата в опере «Буря» подхватываются народом, воплощая единство их устремлений с высокой степенью обобщения, в результате чего преодолевается статика репризной повторности.

В трёхчастной форме с динамической репризой, что приближает их к монологическому типу, решены и своего рода *арии мести или арии гнева*, своеобразно преломляющие европейскую традицию арии аффектов. Это ария Яубики из оперы «Шаура», грозящая расправиться с пренебрегающим ею Акмурзой [427, с. 95]; и ария-монолог Курамши из оперы «Современники», вынашивающим идею убийства коммуниста Тагира Уралова [421, с. 28]. Определение типа арии согласно европейской терминологии здесь условно, оно осуществлено не по стилистическим особенностям, которых нет (разбег-тират, тремоло, вспышек tutti в оркестре), и не по аффекту ярости, а по воплощаемому содержанию¹⁶⁷. В арии Яубики сменяются две противоположные эмоции –

¹⁶⁷ Такие эмоциональные состояния, как гнев, ярость, жажда отмщения при классификации оперных лейтмотивов ставятся М. Е. Таракановым в один ряд [287, с. 24]. В башкирском репертуаре в крайнем состоянии бешенства находятся лишь Зайнулла, в порыве ревности кидающий камень в соперника и убивающий любимую девушку («Волны Агидели»), и Кахир-бей, непреднамеренно убивающий своего сына Суюндука, перешедшего в стан его врагов («Послы Урала»). Только этим персонажам применимы следующие слова исследователя: «*Гнев, ярость, жажда отмщения* только в том случае воспринимаются нами как негативные проявления человеческих страстей, если оцениваются как *неправедные*, обращённые к *невиновному, несправедливо обиженному*» [287, с. 24].

любовь и гнев, в арии Курамши чувства героя более разноплановы. «Есть в ней и воодушевлённый порыв («Было время...»), и разочарование («Ах, где эти дни?»), и душераздирающие воспоминания («Отца сослал в холодную Сибирь»), и озлобленность («Час мой пришёл, не прощу!»). Поскольку ария мести заключала в себе идею драматургического конфликта, который служил отправной точкой к действию, и Яубика, и Курамша, подобно героям европейских классических опер, являются двигателями действия, создавая в произведении конфликтные ситуации. В этих ариях впечатление негодования в первом случае создаёт краткий мелодический оборот-секвенция, словно навязчивая мысль, концентрирующая чувства досады и уязвлённого самолюбия; во втором – «судорожные» хроматические фразы, обрывающиеся на мелодическом подъёме, словно истошный крик. Яубика хладнокровна, Курамша поддается эмоциям. Авторам этих арий удалось, воплощая предельное душевное возбуждение, добиться динамичности формы, непрерывности музыкального развития, усилить этим главную мысль арий и, главное, не повторяя лексики европейской оперы, создать более спокойную, сдержанную стилистику, основанную на национально-песенных оборотах.

В общей классификации башкирских оперных арий присутствует и такая её разновидность, как *ария-портрет*, возникающая «в тех случаях, когда в арии даётся характеристика или образа в целом, или какой-либо основной его черты, основного качества» [10, с. 268], – утверждает В. П. Широкова, классифицировавшая арии, как оперную форму. Главным в такой арии является не драматургическая функция вокального номера, но его образное содержание, раскрывающее личность сценического героя. В башкирской опере характеристиками типических черт конкретных персонажей являются арии-автопортреты злорадствующего Вали в опере «Ашкадар» (пример № 41); подлого писаря Бухайра в «Салавате Юлаеве», когда он, очень довольный собой, мечтает о должности старшины [423, с. 226] и ария упивающегося своей властью бая Ниязгула в опере «Буря» (пример № 36). Показательно, что такой тип арии однозначно применён к образам контрдействия и по причине того, что во всех

случаях в них акцентируются такие качества, как эгоизм, личная выгода и честолюбие, они легче поддаются типизации. Данный аспект образа у Вали и Бухаира традиционно раскрывается звучащими оркестровыми лейтмотивами; тема же арии Ниязгула, в виду того, что является цитатой певучей протяжной песни («Рыжий конь со звёздочкой на лбу»), наделяет данный властвующий персонаж некой привлекательностью, претендующим на внутреннюю силу и даже ум. Это стремление композитора к многогранности образа, тем не менее, не получает полноценного воплощения в силу идеологизации социальных мотивов.

Наиболее сложной для освоения композиторами вокальной формой стала форма оперного *монолога*. Башкирской культурой заимствуются такие его разновидности, как ария-рассказ и ария-монолог. Хотя истоки их можно усмотреть и в народном эпосе, и в многочисленных народных песнях монологической композиции, требуемая в данном случае процессуальность мышления, объединяющая контрастные разделы, видимо, явилась серьёзным препятствием для композиторов, привыкших к периодической повторности музыкальной темы. Поиски авторов в области вокальной речи, адекватной мелодики, композиции, отображающей свободное течение мыслей, продлились довольно долго.

Малоудачные примеры, написанные путём калькирования мужских монологов из русских классических опер, встречаются и на раннем, и зрелом этапах становления оперной модели. Отметим арию – монолог Хаубана "Уралкай, на твою грудь немало пролито слёз" из оперы «Акбузат», созданную по типу арий Руслана и Игоря из опер «Руслан и Людмила» и «Князь Игорь». Об усвоении русских традиций говорят схожая сюжетная ситуация и образная направленность (смена настроений от глубокого сосредоточенного раздумья к страстному призыву, общий гармонический фон с безысходно звучащим органным пунктом), господство мрачных минорных тональностей – d-cis, d-gis, тональная неустойчивость. Калькой с монолога Бориса Годунова «Скорбит душа» является и ария Сынtimer-бея из оперы Ахметова «Нэркэс». Об этом свидетельствуют одинаковая тональность (c-moll), тип голоса (бас), начальные слова «Болит

душа... Болит от тяжких дум», её интонационный строй.

Напротив, замечательными образцами арий-монологов – внутренней речи персонажа, отключённого от внешнего действия, являются арии в операх Исмагилова, имеющие различное композиционное строение: арии Салавата «Прощай, мой Урал» и Юлая Азналина «Кровь, моя кровь!» с блестяще выписанной динамической репризой, краткий монолог губернатора Рейнсдорфа «Простой казак какую силу возымел» из оперы «Салават Юлаев», два монолога Гайнуллы из оперы «Волны Агидели». Всех их объединяет общность безрепризной трёхчастной формы, в которой все разделы плавно перетекают друг в друга, и гибкое сочетание ариозности и декламационности, что типично для композитора.

Традицию синтезирования различных композиционных и стилистических элементов на условно русском музыкальном материале подхватывает Низаметдинов, создавший многообразные формы оперных монологов: огромный монолог Рассказчика в «Чёрных водах», монологи Диваны «На скале Такулгэн» и Акъегета – «Рабы, рабы» из оперы «В ночь лунного затмения»; монолог Омара Хайяма «Назовут меня пьяным» («Credo»). Все они многочастны и, подчиняясь закономерностям контрастно-составной сквозной формы, воплощают смену самых различных настроений, часто – основную идею сочинений. Такие вокальные формы сюжетно-повествовательного плана, как Рассказ-пассакалия Рассказчика «Тяжёлого путника я выбрал себе» из оперы «Чёрные воды», Рассказ Дервиша «Пророка я посланник» из оперы «В ночь лунного затмения», две большие арии старца Халиля «Мне голос был прекрасный и далёкий» из оперы «Наки» объединяют особая смысловая нагрузка, которую они несут, частая смена мелодических образов. Среди них доминируют драматически суровые, мужественные, как следствие – смена различных тональностей, а также повышенная выразительная и звукоизобразительная роль оркестрового сопровождения, призванная раскрыть психологический подтекст содержания.

Таким образом, разомкнутая монологическая форма представлена в башкирских операх очень достойно и даёт талантливые образцы их

интерпретации. В камерных операх Низаметдинова («Геометрия жизни», «Как я люблю тебя!?!») развёрнутые монологи и арии героев уступают место небольшим ариозо (микроариозо) и разомкнутым построениям декламационного характера.

Микроариозо – фрагмент «формы, по масштабам соответствующий периоду или предложению» [256, с. 392], становится ведущей вокальной формой в операх со сквозным типом композиции. Его возникновение в последних операх Исмагилова связано именно с этим, что, в свою очередь, – с наличием острого идейного конфликта. В опере «Послы Урала» – это конфликт между сторонниками и противниками присоединения Башкирии к России; в опере «Акмулла» – конфликт между поэтом и духовенством, в опере «Кахым-туря» – противостояние между русской армией и французской. В опере «Послы Урала» небольшие ариозные фрагменты есть в партиях всех ведущих персонажей: Юлтыя («Человечек, боящийся света»); Карасэс («Я смотрю в лицо злодея!»); Харыласэс («Я спряталась в озере»); Куйхылу («Если исчезнет солнечный луч»); Кахир-бея («Мой сын – с сегодняшнего дня хан!»); Суяндуга («На этой земле люди ли живут?»). То же самое наблюдается в опере «Акмулла»: здесь к кратким ариозным построениям относятся, прежде всего, фрагменты, в которых звучат стихи самого поэта; а также все высказывания ведущих персонажей, сказанные в ситуации противостояния. Схожие фрагменты с небольшими ариозными построениями можно обозначить и в опере «Кахым-туря»: в партии самого Кахыма это первый выход-приветствие героя, ариозные эпизоды с женой Сафией «Не тревожься, душа моя», микроариозо-благословление отца Ильмурзы «Держи, сынок, свою плеть!»; монологические эпизоды Кутузова «Башкиры, вас благодарю!» и Буранбая «Прости, Кахым, не уберегли тебя». Для них в особенности характерны смысловая концентрация тематизма и конструктивная завершённость. Для опер Муртазина и Ахметова форма микроариозо, связанная с разомкнутостью музыкальных построений, сквозным развитием действия не характерна и, напротив, микроариозо – типичная композиционная форма в творчестве Низаметдинова, преобладающая во всех без исключения операх.

Очень редко используется в башкирских операх малая форма *арьетты*, имеющая более простое музыкальное решение. Известно, что её различие с арией формально, и оно имело существенное значение для культуры, породившей оперную модель, но не для культуры, усваивающей её. Впервые она применена Эйхенвальдом для воплощения меняющихся переживаний главной героини Маян в опере «Мэргэн»; впоследствии – только Ахметовым, написавшем в безрепризной простой двухчастной форме ариетту «обманутого» Тимерхана из оперы «Нэркэс», которой он отвечает на упрёки Нэркэс. Скромные размеры данной вокальной формы хорошо отражали краткость момента, который она воплощала, и стремительность, с которой наступала развязка в финале этой трагедии.

К наиболее доступным куплетным формам примыкает и единственное в национальном репертуаре *Рондо*, обозначенное композитором двояко: в одном случае как Куплеты (рондо) Сахи из оперы «Шаура» [426, с. 122], в другом – только как Куплеты [427, с. 145]. Если учесть, что образцом для его создания послужило Рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» Глинки, то данная пятичастная форма воспринимается как усвоенная из европейской музыки, хотя надо констатировать, что она имеется не только во французском, но и в башкирском танцевальном фольклоре, о чём пишут исследователи башкирской народной хореографии [233, с. 12; 285, с. 25]. Непопулярность рондо в башкирской опере можно объяснить и её малоэффективностью для построения сольных эпизодов. Об этой тенденции в русской классической опере пишет Б. М. Ярустовский, напоминая, что в русском фольклоре рефренные композиции имеются, как в песенных, так и танцевальных формах [330, с. 278], в то время как в башкирском – только в танцевальных. Отсутствием этой композиционной формы в вокальной музыке башкир и можно объяснить двойное название вокального номера Сахи.

В контексте куплетных оперных вокальных форм находятся и такие песенные жанровые модели, как *колыбельные песни и плачи-хыктау*, традиции использования которых сложились в русской отечественной музыке. Функционировавшие в системе фольклора как речитативные, в условиях оперного

спектакля в силу усиления и развития их мелодической стороны, они оказываются среди полупротяжных ариозных построений, способствуя этим самым утверждению в национальной опере принципов кантиленного пения. Прежде всего, колыбельные песни используются для характеристики народного быта и как приём драматургического отклонения, исполняемые непременно сыну. Именно в таком – прямом значении звучат колыбельная Ырысбики «Будет он джигитом, будет золотым» в опере «Ашкадар», колыбельная Амины «Спи, сыночек» в опере «Салават Юлаев», колыбельная Гульюзум «Лунный луч падает на берег Иргиза» в опере «Буря», колыбельная Емеш «Тут в тенёчке так прохладно» из оперы «Волны Агидели». Композиторы воспроизводят первичные свойства данной фольклорной модели – эмоциональную и мелодическую уравновешенность, закруглённость музыкальных фраз, интонацию убаюкивания.

В трёх случаях колыбельные песни, приобретая метафорическое значение, выполняют функцию оплакивания погибших¹⁶⁸. Первоначально это колыбельная Мадины из финала оперы «Гульзифа», исполняемая погибшей дочери Гульзифе: «Когда взойдёт луна, встанет она, из цветов совьёт венки, с молодым женихом войдёт в полог. Полог то – чёрная земля, жених то – чёрная могила...». Далее – колыбельная безумной Яланбики в опере «Буря», которую она поёт своему воображаемому сыну, будто бы убитого баем Ниязгулом (пример № 71), и Песня Есенина «До свиданья, мой друг, до свиданья» из оперы «Memento». «Прощаясь с миром, Поэт произносит слова: «В этой жизни умирать не ново». Смерть словно поёт колыбельную Поэту, усыпляя разум и отпуская его душу на свободу» [192, с. 92]. Так башкирские композиторы следуют русской народной традиции

¹⁶⁸ Происхождение «смертных колыбельных» в русском народном творчестве В. В. Савчук объясняет «невыносимо тяжёлыми условиями крестьянской жизни. Они были либо приговором больному, слабому, лишнему, либо, в более мягком варианте, средством испытания грудного ребёнка на живучесть, на волю к жизни» [264, с. 39, 40]. По В. П. Аникину же, «распевая такую песню, мать не только не желает ребёнку смерти, а, напротив, борется за его жизнь и здоровье» [12]. В башкирском фольклоре такие колыбельные песни не зарегистрированы, следовательно, при их создании башкирские композиторы ориентировались на модель русской оперы, содержащей множество образцов такого типа колыбельных: Марии из оперы «Мазепа», Царевны Ненаглядная краса «Баю-баю, Кащей седой» из оперы «Кащей Бессмертный», Ефросиньи из оперы «Семья Тараса», медсестры Клавдии «Сон мой милый» из оперы «Повесть о настоящем человеке» и т.д.

воплощать колыбельные в переносном значении вне драматической ситуации, когда «...музыка, ассоциирующаяся с рождением, выражает смерть; жанр, связанный с началом жизни, характеризует его конец; вечный сон чёрной смерти уподобляется светлому и лёгкому детскому сну» [46, с. 70 – 71].

Особенно любил колыбельные песни Низаметдинов, воплощавший черты данного жанра опосредованно и обобщённо для создания жизнеутверждающих, позитивных эмоций, не всегда в ситуации сна, но всегда взрослым. Это вновь является проявлением русских музыкальных традиций (колыбельные ритмы в дуэтах Волховы и Садко из оперы «Садко», Мизгиря и Снегурочки из оперы «Снегурочка», в рассказе Шуйского об убитом царевиче, лежащем в колыбели, из оперы «Борис Годунов»). Колыбельная главной героини (меццо-сопрано) из оперы «Геометрия жизни» и Колыбельная Лейлы из оперы «Звезда любви», исполняемая потерявшему память Юноше (пример № 72), звучат как утешение, воспоминание о колыбельной, которую пела ему в детстве мать. Такая же цель преследуется в дуэте Танкабики и Шафак из I акта оперы «В ночь лунного затмения», в котором мерный покачивающийся ритм оркестровой партии связывается с надеждами на возвращение сына и мужа Юлмурзы с войны, со светлым будущим.

Аналогично решил Низаметдинов и финалы опер «Чёрные воды» и «Наки». В первом случае в основе Эпилога – башкирская народная колыбельная с характерными убаюкивающими интонациями (пример № 73), озаглавленная как «лейттема покоя, душевного равновесия, обретённых героями» [273, с. 217]. Это колыбельная погибшим солдатам, звучащая как память о подвиге народа в Великой Отечественной войне, прототипом которой могла послужить песня В. Соловьёва-Седого «Соловьи». В опере «Наки» колыбельная песня становится жанровой основой ариозо Янбики «Наступает утро в срок, просыпайся, мой сынок» (пример № 38), которое вкупе с хором «Омойтесь в источнике!» образует апофеозный жизнеутверждающий финал. Так была развита традиция, начало которой было положено песней Г. Альмухаметова «Качаются лодки», впервые в башкирской музыке претворившей жанровые признаки колыбельных песен.

Воплощение *плачей* (сольных и хоровых) в башкирских операх, истоками которых могут быть фольклорные жанры хыктау (похоронных причитаний) и сенляу (свадебных плачей-причитаний), так же вписывается в русскую оперную традицию («Плач Ярославны» из оперы «Князь Игорь»). Если в первых национальных операх плач нередко воплощался буквально – с помощью актёрской имитации (плач Байрамбики в опере «Ашкадар», Наркес в опере «Акбузат»), то примерами их музыкальной реконструкции на оперной сцене служат Монолог Хумай-кош из Пролога оперы «Акбузат» (в 1-й редакции) и Плач Сафии в сцене бреда Кахыма в последней опере Исмагилова [428, с. 160]. Ариозо Сэсэк «Черёмуховые глаза мои ввалились» из оперы «Карлугас» и ария Гульзифы из 1-й картины оперы «Волны Агидели» также путем вокализации воспроизводят данное эмоциональное состояние, но в другой сюжетной ситуации (героини плачут от безысходности). Всем названным фрагментам присущи минорный лад, секвенционное развитие нисходящей «плачевой» попевки, включение вокализации в кульминационный момент мелодического нарастания, классическим воплощением чего стал финальный плач Шауры в одноимённой опере Исмагилова.

Радикальная трансформация сложившейся традиции наблюдается в вокализе Женщины из оперы Низаметдинова «Чёрные воды», открывающем 2-ю картину (сцену раненого Рассказчика, когда в бреду солдату чудится образ дорогой жены, оплакивающей его). Тема вокализа сочетает особенности, как башкирской протяжной песни, так и современной оперной мелодики с интонационно изломанными ходами на широкие интервалы и многократным подчёркиванием полутоновой интонации в восходящем направлении (пример № 74). В сочетании с контрапунктирующим кларнетом (*quasi* курай) эта тема ещё дважды вторгается в сознание героя, характеризуя мир его галлюцинаций. Это пример жанрово-стилистического синтеза, возникающий в результате опосредования фольклорных моделей озон-кюя и плача.

В этот же «куплетный» ряд вписывается и такой привычный для национального слушателя жанр, как *романс*, особенно благодаря «Зимнему

романсу» Рима Хасанова – чрезвычайно популярной вокальной миниатюре на стихи Н. Наджми. В башкирской опере жанр романса получает двойное воплощение: национальное и условно русское. Первый вариант содержится в Романсе Гульзифы из оперы «Волны Агидели» Исмагилова, полностью строящийся на интонациях её арии из I акта [430, с. 283]. По сути, романсом можно было бы назвать любой из вокальных номеров Гульзифы, тем более, что они объединены одним и тем же мелодизированным речитативом. Композитор успешно решает проблему создания башкирского оперного романса, ставшего его классическим образцом в национальном преломлении.

На иной, многократно апробированной стилистической основе решает проблему оперного романса Салават Низаметдинов. В Романсе Лермонтова «И скучно, и грустно» из оперы «Memento», написанном на известное стихотворение поэта ранее (автоцитата, пример № 75), и Романсе героини (обозначенной как меццо-сопрано) «Каменею в кресле, что в углу» из оперы «Геометрия жизни» им воспроизведена модель обновлённого русского классического романса и жанр современной бардовской песни-романса. В первом случае суть обновления содержится в полонезном аккомпанементе, необходимом для воспроизведения ситуации светского бала. Ариозная мелодика с всплесками декламационности производит унылое впечатление. Главным достижением композитора в этом номере стала ситуация сценической двуплановости, применённая им для воплощения душевной опустошённости в светском внешне окружении. Необходимость в бардовской песне во-втором случае вызвана к жизни современным сюжетом и проблематикой произведения.

Только в операх Низаметдинова встречаются такие жанры, как *баллада* и *блюз*, также примыкающие к куплетности. Это Баллада Рассказчика «Батальон получил приказ» в «Чёрных водах» (пример № 76) и Баллада Танкабики «Богатый бей, муж женщины одной» из оперы «В ночь лунного затмения», прототипом которых в башкирской музыке является баллада Альмухаметова «Зловещий ветер» (1921). Обращению к балладам способствовала сама сюжетика его опер, почерпнутая из признанных сочинений Мустая Карима, – остродраматического

характера, с авантюрным элементом и последовательным отражением в музыке содержательного плана. Как и в русских операх (Балладе Финна в «Руслане и Людмиле», Балладе Томского в «Пиковой даме»), он учитывает жанровые особенности данной формы и использует её в качестве рассказа-характеристики неблагоприятных поступков с драматической развязкой (предателя Якупа, о котором пришла расспросить Женщина; Танкабики, тайные стороны жизни которой, известны ей одной). Блюз Эдны «Бог накажет...» из оперы «Как я люблю тебя!?» – пока единственный образец этого жанра в башкирском репертуаре.

Жанр баллады, типичный для отечественных опер на военную тематику, и блюза, утвердившийся в американских операх и мюзиклах («Порги и Бесс» Гершвина), явились очень удачной находкой автора в решении этих вокальных номеров, расширили представления о вокальных формах в башкирской опере. Любопытно, что Низаметдинов, никогда не обозначавший в клавирах своих опер названия музыкальных номеров, для баллад сделал исключение.

Связанные с куплетностью классические методы тематического развития, претерпели процесс эволюции и приспособления к национальному материалу. Первоначально на башкирском интонационном материале было испробовано исторически более раннее классическое *орнаментальное варьирование*, переводящее мелодию в фигурацию и растворяющее её в ней (как в вокальных партиях, так и в сопровождающем оркестре). На этом этапе композиторам чаще не удавалось органично соединить народно-песенные истоки с приёмами европейского искусства, чаще всего средства не соответствовали своеобразию разрабатываемого национального материала. Нередко мелодические обороты народного склада при дальнейшем развитии растворялись в безликих трафаретных пассажах или мелодических фигурациях (рамплиссажах), секвенциях и тональных отклонениях, приобретая чуждый народно-песенному творчеству характер. Орнаментальное варьирование, как и многократные обыгрывания отдельных оборотов, придавало мелодическому стилю первых башкирских опер сильный налёт ориентализма, а классические способы

модулирования приходили в противоречие с модальной природой народных напевов.

Из всех традиционных методов тематического развития наиболее удачным для башкирской музыки оказалось варьирование на *сопрано-остинато* – излюбленном у русских композиторов-классиков, имеющем глубокие национальные корни. Первоначально такой тип вариаций, опять-таки, был апробирован русскими композиторами, работавшими в Башкирии, которые преподавали местным коллегам настоящие уроки профессионального мастерства (Рассказ Бэдэкэй из оперы «Ашкадар», ариозо Колоя из оперы «Айхылу» и т.д.). Композиторы следующего поколения, переняв глинкаинскую традицию видоизменения сопровождающих голосов, ставшую поистине универсальной, предпочитали варьирование фактуры сопровождения, но не темы, оставляя её как целостный мелодический образ. В условиях многоголосия именно этот метод, перенесённый в оркестровую область, более соответствовал импровизационному складу монодийного музыкального мышления и в рамках симфонических средств создавал неуклонное эмоциональное нарастание.

Последовательным приверженцем куплетно-вариационной формы (как в сольных, так и в хоровых номерах) был Исмагилов, создавший наиболее выдающиеся её образцы: куплеты Салавата и куплеты Кюнбики из оперы «Салават Юлаев», Песню Акмурзы с хором из оперы «Шаура», куплеты Шафика и Тухвата из оперы «Послы Урала»; шуточную песню рыбака, куплеты Абдельхака и куплеты Гайнуллы из оперы «Волны Агидели». В протяжном и ариозном стилях эта форма также нашла талантливое применение в арии Салавата «Звезда моя», в предсмертном ариозо Акмурзы из оперы «Шаура», в арии Вадима, арии и ариозо Гульзифы из оперы «Волны Агидели». Желание композитора постоянно обновлять музыкальный образ, не замыкаясь на точных повторах, есть свидетельство его творческого подхода к оперной форме, активного отношения ко всему процессу создания музыкальной драматургии. Согласно традициям русской оперы, которым следовал башкирский композитор, обогащение и обновление куплетно-вариационной формы происходило за счёт новых элементов фактуры в

каждом куплете, что позволяло раскрывать новые грани образа, но не его перевоплощение. Чаще всего композитор меняет тип аккордового сопровождения, удвоение и расположение аккордов, их распределение по регистрам, ритм и типы фигураций, оттеняет пентатоничность вокальных тем хроматикой противосложений (третье проведение в Куплетах Салавата). К фактурному варьированию примыкает гармоническое и тембровое варьирование, выражающееся в перегармонизации и переоркестровке сопровождающих голосов, как, например, в весёлых Куплетах Шафика и Тухвата из оперы «Послы Урала». Иногда в оркестровых отыгрышах Исмагилов вводил тональный контраст с полутоновым и терцовым сопоставлением тональностей (в куплетах Абдельхака, куплетах Шафика и Тухвата) – приём, заимствованный из практики композиторов-романтиков, что усиливало яркость музыкального образа, динамизировало его. Интересный приём фактурного варьирования имеется в арии Акмурзы «О, Шаура», тематически строящейся на материале одноимённой протяжной песни, где композитор внутри куплетной формы при повторении второго предложения музыкального периода варьирует гармонию и тип ритмико-гармонической фигурации в сопровождении. Эти внутренние средства, способствующие динамизации куплетной формы, ещё более соответствуют импровизационной сущности башкирской народной песни, компенсируя её упрощение в мелодико-ритмическом плане.

Только в операх Исмагилова находим образцы *куплетно-вариантной* формы – отличительной особенности свободных вариаций, когда композитор, исходя из особенностей строения башкирской народной песни, также строящейся на вариантно-строфическом принципе отдельных мелодических попевок, фраз и мотивов, масштабно расширяет структуру самой темы. В ариях Шауры, Акмуллы, Аксэски, Харыласэс, Аксэсна, Гульзифы; в ариозо и романсе Гульзифы вариантность проявляется не внутри куплета как цепь свободных мелодических производных, вытекающих из основного мотивного ядра, а в крупном плане, в соотношении всех куплетов, структуры, общей протяжённости основной музыкальной темы. Этот приём как проявление песенного типа развития, всегда

используемый в кульминационной зоне при последнем расширенном проведении темы для демонстрации вокальных возможностей исполнителя, можно считать как константным, так и предсказуемым. Сложился он на раннем этапе становления башкирской композиторской школы при исполнении народных песен на концертной эстраде, способствуя их академизации, далее – в жанре обработки народных песен для голоса и симфонического оркестра (К. Рахимов, Р. Муртазин), в результате чего обработанная протяжная песня и оперная ария, строящаяся на протяжном мелосе, максимально сближаются друг с другом. Отличия между ними, если не считать усложнение вокальной техники в ариях, можно провести только по их функциональным особенностям.

Как следует из анализа, в башкирской национальной опере формируется система вокальных форм, основу которой составили заимствованные из европейской модели и скорректированные в соответствии с традициями национальной культуры. Во главе её находятся различные типы арий и ариозо, ниже по иерархии – куплеты, песни различных жанров и монологи, далее – ариетта, романс и баллада, а также блюз, расширяющий сферу классических вокальных жанров национальной оперы. Среди музыкальных форм доминируют куплетная, куплетно-вариационная и трёхчастная формы, как и в других культурах, становящиеся классическими в контексте башкирской академической музыки.

5.3. Ансамбли¹⁶⁹

Вокальные ансамбли в башкирских операх также типологически подразделяются по общепринятой классификации на ансамбли-состояния,

¹⁶⁹ В данном параграфе использован материал из статьи: Галина Г. С. Ансамблевые формы в башкирской национальной опере // Сб. материалов междунар. НПК «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.

ансамбли-диалоги, ансамбли-сцены, ансамбли-финалы и ансамбли, включающие разные планы действия [10, с. 300]. При их создании башкирские композиторы вновь ориентировались на модель европейской (русской) оперы. Отсутствие фольклорных образцов ансамблевого пения у башкир (кроме дуэтов) объясняет малочисленность ансамблей в национальных операх, их известную трудность, прежде всего, для самих композиторов и исполнителей-вокалистов.

Наиболее последовательно в башкирской опере воплощён такой его константный элемент, как любовно-лирический дуэт (разновидность дуэтов согласия), имеющий, с одной стороны, прототип в итальянских операх-*seria*, с другой – в диалогически сложенных башкирских любовных песнях. В европейской опере берут начало такие стилистические и композиционные формы подобных дуэтов, как параллельное движение голосов в терцию или сексту, общее трёхчастное строение с развивающей средней частью и романтический принцип восходящего эмоционального *crescendo*, приводящий к генеральной кульминации и обеспечивающий в конце динамическую репризу; в народной песне, классическими образцами которой являются «Шаура», «Желтоволодая», «Ханская дочь», «Иремель», – поочерёдное пение персонажей с последующим слиянием голосов, хотя эта элементарная форма ансамблевого пения существовала, разумеется, и в европейской традиции. Такие её музыкальные признаки как начало дуэта с изложения мужской партии, принципы удвоения голосов в октаву или унисон имеются и в европейской, и в фольклорной модели. Подобные дуэты имеются во всех башкирских операх, независимо от их темы и жанра (кроме «Чёрных вод», «Звезды любви» и «Геометрии жизни»).

По местоположению в композиции оперного акта лирические дуэты, как и в русских операх, функционально располагаются в ситуации случайной встречи («Хакмар», «Айхылу», «Волны Агидели», «Нэркэс», «Наки»), заранее назначенного свидания («Мэргэн», «Карлугас», «Ашкадар», «Шаура», «Современники», «Memento» – дуэт Подмастерья и Натурщицы из 3-й картины), расставания («Мэргэн», «Салават Юлаев», «Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»), предсмертного прощания («Буря»), а также воплощают семейную

идиллию («Ашкадар», «В ночь лунного затмения»). Тематической основой большинства из них являются протяжный или полупротяжный мелос.

Ориентацией лишь на фольклорные традиции объясняется преобладание поочерёдного пения с последующим совместным завершением в первых башкирских операх («Акбузат», «Айхылу» и др.) и последних операх Исмагилова, («Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»). В них композитор, вовсе отказавшийся от замкнутых вокальных ансамблей, делает исключение лишь для лирических дуэтов. Применение этой архитрадиционной композиции на последнем этапе его творчества, ставшее результатом постоянных размышлений о национальных основах оперного жанра, и как следствие, – известное упрощение техники ансамблевого письма следует расценивать как возвращение в башкирскую оперу принципов этнографизма.

В ситуации любовного признания какие-либо сюжетные катаклизмы (размолвка, ссора, недоразумение) порождают иные художественные задачи. Жанровыми образцами в этом случае вновь служат дуэты из русских опер (Кумы и Княжича из оперы «Чародейка», Кончаковны и Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь»). Так, лирический дуэт Гульзифы и Зайнуллы («Волны Агидели») в момент их встречи вопреки оперной традиции начинается с изложения женской партии: ведь именно она на данный момент больше думает и ждёт любви! [430, с. 153]. Зайнулла, характер которого сложен и противоречив, пока вторит ей (подголоски по принципу комплиментарности) и заканчивается дуэт их «согласием» – полным слиянием поющих голосов. С размолвки начинается первый дуэт Шауры и Акмурзы из оперы «Шаура», поэтому завершающее примирение влюблённых, вновь выражающееся в заключительном октавно-унисонном слиянии их партий, является здесь закономерным результатом большой ансамблевой сцены-свидания, содержащей диалоги речитативного характера, плач главной героини [430, с. 64 – 71]. Аналогично русским ансамблям данный дуэт, начавшийся с упрёков Шауры и заканчивающийся согласием героев, приобретает особое драматургическое смысловое значение.

По европейской модели создавались в башкирской опере и женские дуэты согласия (сопрано – меццо-сопрано): дуэт-наставление тёток главной героини, болтливых кумушек Фатимы и Гульемеш «Дорогая свояченица» из оперы «Карлугас» (пример № 13), дуэт Амины и Салимы в 1-й редакции оперы «Салават Юлаев» [423, с. 151], лирический дуэт Гульюзум и Яланбики «Белые цветы собирали на лугах» и дуэт мнимого согласия Гульюзум и Хаят из оперы «Буря». Все они написаны в трёхчастной форме по принципу интонационного единства обеих вокальных партий, поскольку объединяются общим настроением – сначала радостным ожиданием, далее – тоской.

Ситуации разногласия, противоположных устремлений героев, представляющие для композиторов большую сложность, в башкирских операх решаются в упрощённой форме через речитативные сцены с попеременным пением персонажей и интонационным противопоставлением партий. Например, дуэт сидящего в засаде Ахмета и поджидающей Юлая Айхылу в предфинальной сцене оперы «Айхылу». Здесь к полупротяжному ариозо Ахмета «Давно я ждал этого дня» присоединяется построенная на декламационных оборотах взволнованная речь, не знающей как поступить, Айхылу. Так подчёркивается хладнокровие, готовящегося к убийству Ахмета, и обеспокоенность девушки. После появления Юлая ансамбль преобразуется в трио с контрастным противопоставлением вокальных партий, где на первый план своим необычным метроритмическим строением (5/4) выдвигается партия Юлая (его песня «Идёт джигит по дороге»).

Ранним образцом диалога-сцены, представляющий интонационный поединок противников, является и развёрнутая сцена Хаубан-батыра и пойманной Наркес из II акта оперы «Акбузат», складывающаяся из нескольких речитативных и ариозных эпизодов, характеризующих пререкающихся персонажей (пример № 33). В непосредственном столкновении контрастных музыкальных образов отчётливо слышна разница в речи земного человека и подводной девушки: ясная диатоника, простые гармонии в первом случае и параллельные увеличенные трезвучия, нонаккорды, отстоящие на полутон, создающие пряные звучания – во

втором. Кульминационным моментом этого акта должен был бы стать последующий дуэт разногласия – словесный поединок Хаубана и Наркес «Надо тебе серебро?» с разными текстами (Наркес старается, подкупив батыра богатствами, освободиться от него, он же в ответ настойчиво требует коня Акбузата). Этого не происходит, поскольку в противовес самому характеру сцены интонационного противопоставления вокальных партий ни в их одновременном, ни в попеременном звучании здесь нет, напротив, основная музыкальная тема дуэта равномерно распределена между героями, подхватывающих её друг у друга. Авторы оперы, по существу, не использовали возможность показать изменения в настроении девушки, постепенно соглашающейся исполнить просьбу батыра.

Мужских дуэтов замкнутой структуры с одновременным пением героев (как согласия, так и разногласия) в башкирских операх нет вовсе. Однако в последних операх Исмагилова и операх Низаметдинова наблюдается обилие психологически напряжённых ансамблей-диалогов, включённых в непрерывное сквозное действие, становящихся его узловыми моментами и воплощающих как главную идею произведения, так и частную сценическую ситуацию. В опере «Послы Урала» – это все ансамбли-диалоги Кахир-бея с Юлтыем, Карасэс, воплощённые и речитативно, и ариозно-вокально, в которых происходит завязка конфликта. Во 2-й картине, наряду с ансамблями согласия (Аксэсэн – Харыласэс, сообщающей о спасении ею Юлтыя; Кахир-бей – Суюндук, наречённый отцом ханом и горящий желанием отомстить за его унижение), это и диалоги разногласия, в которых высказываются позиции противостоящих сторон с яростным обменом репликами (Юлтый – Кахир-бей, Аксэсэн – Кахир-бей). Имеющиеся в них монологические построения (сольные высказывания Куйхылу, пытающейся повлиять на решение своего сына Суюндука; Аксэсэна, открыто сталкивающегося с беём; монолог Кахир-бея «Позор, позор мне») органично вытекают из сценических ситуаций (развитие конфликта). В 3-й картине – это его идейный поединок с сыном Суюндуком, выполняющий роль драматургической кульминации и развязки.

Значение диалогических сцен резко возрастает в опере «Акмулла» в соответствии с основной идеей оперы – извечным противостоянием поэта

внешнему миру, прежде всего в лице духовенства и баев, показом его духовного превосходства: в результате драматически напряжённая беседа заменяет в ней стереотипные дуэты с мелодией в терцию и сексту. Подобно опере Прокофьева «Игрок», оперу «Акмулла» можно было бы назвать «оперой диалогов». Многочисленные примеры этого были приведены в разделе «Классические вокальные формы». Все высказывания главных героев, ведущих словесные баталии, представляют собой небольшие ариозные построения, иногда – микроариозо. В опере имеют место различные типы вокальных диалогов: от спокойной беседы – выяснения смысла жизни (разговор Мифтахетдина с отцом Камалетдином в 3-й картине) – до возбуждённых словесных поединков, в которых накал эмоций достигает высокого драматического напряжения (сцена перед мечетью во 2-й картине, сцена в степи в 6-й картине).

В этих сценах Исмагилов, используя в ансамблях попеременное пение персонажей, сталкивает их характеры и мировоззрения, одновременно в оркестре развивает общий план действия. Он наметил тенденцию перерастания ансамблей-согласия и ансамблей-диалогов в ансамбли-сцены, сочетающих оба противоположных принципа ансамблевой драматургии, и создал такой ансамбль, в которых диалоги чередуются с ансамблями-согласия, а действие и эмоциональное обобщение сливаются. Это сцена поимки Шауры и Акмурзы в 6-й картине оперы «Шаура». В ней задействованы все основные герои оперы – Яубика, которую сопровождают торжествующие возгласы её терцовой лейттемы; подхалим Сахи с его неуклюжей темой и довольным хохотом; Акмурза и Шаура, сопровождаемые искажённым звучанием лирической темы «Шаура» и темой её безутешного плача; Карабаш – начальник без своего мнения и голоса, и по этой причине повторяющий фразы Яубики. Детальная тематическая работа, продемонстрированная в вокальных партиях этого квинтета, подчинена идее сквозного развития, точно раскрывая меняющееся внутренне состояние каждого персонажа.

Подобная отточенность композиторской техники встретится ещё в ансамблях Салавата Низаметдинова, подхватившем тенденцию перерастания

ансамблей-согласия и ансамблей-диалогов в ансамбли-сцены, в ситуации разногласия отдававшим предпочтение ансамблям-диалогам, но создавшим также и ансамбли-сцены. Для него роль дуэтов в музыкальной драматургии оперы не менее значима, чем вокальных форм; через них воплощаются конфликтные ситуации – носители главной идеи всех опер композитора. Это дуэт-диалог Сократа и Судьи, сопровождаемый глассандирующим звучанием хора в 1-й картине оперы «Memento»; многочисленные диалоги в опере «В ночь лунного затмения»: Танкабики и Шафак, в которой байбиса (старшая жена) предлагает невестке соблазнить Акъегета (пример № 77); Танкабики и Дервиша, в которой последний требует Шафак; безмятежные диалоги хозяйки рода с Диваной, диалоги Шафак и Акъегета, вынужденных жить вместе; Шафак и Дервиша, притязания которого она отвергает.

В последующих операх Низаметдинова дуэт-диалог продолжает оставаться главной ансамблевой формой во взаимоотношениях героев: в «Звезде любви» это диалог Лейлы и Юноши о вкусе яблока в Эдемском саду, беседа Юноши и Дон-Жуана на мнимой свадьбе главных героев; в опере «Наки» – это несколько диалогов Самрегош и Магади (6-я картина) и практически вся опера «Как я люблю тебя!», в которой все 4 картины, полностью основанные на сценах-диалогах, раскрываются оппонентами Флимом и Рельбом, Эдной и Меллом, Ритой и Антонио, Террой и Зурабом. Такие сцены Низаметдинов стремится выстраивать как сквозные, имеющие свою продуманную внутреннюю организацию. Согласно европейским принципам, они членятся на разделы, каждый из которых совпадает с одним из этапов постепенно нарастающего напряжения. Таким образом, самой распространённой в башкирских операх, воплощённой во всех возможных вариантах, является наиболее простая по количеству участников дуэтно-диалогическая ансамблевая форма.

Многоголосные ансамбли не столь многочисленны. Терцеты, квартеты и квинтеты представлены в башкирских операх по 1-2 образца. Несмотря на это, некоторые из них написаны по всем законам оперного жанра, что свидетельствует о хорошем уровне освоения техники ансамблевого письма.

Классическим образцом *терцета* согласия, когда все герои-сподвижники охвачены единым боевым порывом после свершившегося события, является терцет Салавата, Багрова и Юлая «Стыд батыру, в чьей руке сабля дрогнула в бою» из оперы «Салават Юлаев», написанный на строфы известного кубаира Салавата Юлаева «С ратью Пугачёва слившись, в войско с ним соединившись» [423, с. 210]. Герои, вначале поющие поочередно (вступающие по принципу имитации), в завершающем проведении темы маршевого склада объединяются в одновременном трёхголосии. Это – традиционная схема старинных оперных ансамблей, в данном случае применённая на редкость удачно. Непосредственным предшественником этого терцета в национальном репертуаре можно считать краткий терцет Байрамбики, Юлбирде и Толомбая из I акта оперы «Ашкадар», в котором выражены чувства удовлетворения от Рассказа старухи Бэдэкэй, давшей надежду на выздоровление больной дочери Сарби. Музыкально ансамбль полностью строится на лейттеме реки Ашкадар, вычлененные фразы которой, звучат в разных вокальных партиях.

По принципу интонационно-жанрового противопоставления контрастных музыкальных характеристик можно было бы решить терцет строящих планы на будущее Айхылу, Юлая и ревнующего Ахмета из 2-й картины оперы «Айхылу». Однако Пейко решил эту сцену в русских инструментальных традициях, когда все герои наделяются однотипными темами инструментального склада, развивающимися имитационными приёмами. В своё время подобные ансамбли в русских операх (трио Мельника, Наташи и Князя из «Русалки», Григория, Бомелия и Любаши из оперы «Царская невеста») ознаменовали прогрессивную тенденцию, внеся в область оперного ансамбля своеобразную симфонизацию и полифоническое мышление. Ансамбль из оперы «Айхылу», став хронологически первым терцетом в башкирской опере, способствовал усложнению в ней вокальных партий, выработке техники одновременного ансамблевого пения и более глубокой психологической разработке противоположных характеров.

Развёрнутый *квартет* Амины, Салимы, Муталлапа и Салавата «Там над рекой видели мы двух лебедей» из оперы «Салават Юлаев», во 2-й редакции

сочинения преобразованный в дуэт Амины и Салавата, может служить классическим образцом квартетного ансамбля. Опера «Салават Юлаев» вообще отличается наличием разнообразных и полноценно выписанных ансамблевых номеров. Подобно квартету Сусанина, Вани, Собинина и Антонида «Не розан» из оперы «Иван Сусанин» в данном квартете воплощено полное единодушие всех его участников при тождестве музыкального материала – светлая грусть при расставании, надежда на счастливое воссоединение в будущем. Исмагилов пронизывает крайние части ансамбля единой темой певучего ариозного склада, противопоставляя её лёгкой взволнованности средней части, использует разнообразные полифонические и гомофонно-гармонические средства, чтобы подчеркнуть тематическую монолитность, интонационное единство во всех партиях.

Финальные ансамбли, традиционные для европейской оперы, в башкирских операх являются большой редкостью (четыре примера) и это есть ещё одно доказательство того, что в башкирской культуре оперная жанровая модель воспринята в упрощённой форме. Но даже, несмотря на финальное местоположение, в них отсутствуют типологические признаки такого типа ансамблей и, прежде всего, многоярусная контрастно-составная форма. Как правило, это обычные ансамбли-состояния, фиксирующие одно общее настроение. Таким ансамблем, подытоживающим предыдущее развитие, является секстет Мурзагула, Курмыя, Ырыскула, Хылыукай, Карлугас и Шатмурата в финале 3-й картины оперы «Карлугас». Лейтмотив борьбы здесь преобразован в трёхголосный марш с чеканным сопровождением, где все участники единодушны в своих порывах: «Мы поднимемся завоевать свободу!».

Другой тип такого ансамбля – с различными думами героев и, следовательно, верной индивидуализацией их партий представлен в квартете из оперы «Буря» и квинтете из оперы «Современники», что говорит о возросшем композиторском мастерстве их авторов. В опере «Буря» в квартете Яланбики, Айбулата, Апсатая и Волгина главным средством выявления ведущего образа ансамбля – Яланбики, сходящей с ума, становится приём «крупного плана»,

благодаря чему рельефно выделена её партия. По образно-смысловой функции данный ансамбль перекликается с трио «Ах, не мне бедному» из эпилога оперы «Иван Сусанин» с ведущей ролью партии Вани. В обоих случаях – это народный плач по герою (героине), где ансамбль солистов поддерживается хором народа. В «Современниках» все главные действующие лица случайно встретившись одновременно, выражают свои «мысли вслух» без превосходства чьей-либо партии: влюблённые Гульсум и Ильяс, Бибинур, мать Зухра и секретарь парткома Клёнов [421, с. 224]. Этот квинтет интонационно обобщает предшествующие музыкальные характеристики героев, их эмоциональные состояния.

Новый подход к ансамблевым формам демонстрирует Салават Низаметдинов. Всегда стремившийся к непрерывному сквозному развитию, он сознательно избегал в операх завершённых музыкальных построений и замкнутых номеров. Даже такой консервативный в своих устоях ансамбль, как лирический дуэт, в его операх становится одним из возможных, но не единственных планов музыкально-сценического развития. В результате рождаются ансамбли, включающие разные планы действия и встречающиеся только в операх Низаметдинова, что связано с концепцией режиссёрского театра, с желанием авторов строить оперную сцену как динамически развивающуюся «музыкально-сценическую полифонию» [10, с. 300], когда в определённой сценической ситуации одновременно сосуществуют различные явления действительности. Это касается как наиболее скромной по своему составу формы дуэта, так и многосоставных ансамблей. Прежде всего, упомянем лирические ансамбли в операх «В ночь лунного затмения», «Memento» и «Наки». В первом случае – это полностью унисонный дуэт Зубаржат и Акъегета из 1-го акта оперы, строящийся как развёрнутая сцена, сопоставляемая сначала сценой с Ишмурзой, далее – с Танкабикой и Диваной, затем – Дервишем; дуэт влюблённых «Щёчка левая, щёчка правая твоя», накладываемая на сумрачную молитву хора и, вновь прерванный диалогом Танкабики – Дервиша, а затем Танкабики – Диваны, замыкаемый кульминационным проведением темы любви. В этой сцене, экспонирующей всех главных участников будущей трагедии, судьбы всех героев,

благодаря музыкальному сопоставлению различных драматургических планов, впервые завязываются в плотный тугой узел.

Во-втором случае – это дуэт Натурщицы и Подмастерья (первый план) из 3-й картины оперы «Memento», за которыми наблюдает художник Микеланджело (второй план). Эта сцена представляет собой длительное эмоциональное нарастание, в предкульминационный момент усиленное громкими дыханиями-вздохами хора (авторская ремарка) и заканчивающееся взрывом драматического напряжения (вновь троекратные кульминационные провозглашения Микеланджело: «Создатель!») – первая кульминация картины. В последующей инструментальной интермедии органная лейттема Микеланджело, звучавшая во вступлении фугированно в заострённом ритме, под воздействием вальсовости, характеризующей любовь Натурщицы и Подмастерья, выровнена, обретает напевный, песенный характер. Заключительным этапом в развитии драматургического конфликта («Есть вечность, слышишь...») становится диалог Натурщицы и художника, к которому вернулось творческое вдохновение в образе Музы, в которую перевоплотилась Натурщица. В процессе развития в оркестровую ткань их дуэта проникает лейтмотив Подмастерья, воплощая это воображаемое перевоплощение.

В-третьем случае – это три дуэта ведущей лирической пары Янбики и Айтугана (первый план) из оперы «Наки», также сопоставляемые в 3-й картине со сценой Магади и Самрегош, наблюдающими за ними, в 4-й картине – со сценой продажи заповедного леса (вторые планы).

Финал I акта оперы «В ночь лунного затмения», где звучит квартет Танкабики, Акъегета, Шафак и Диваны, также строится как двухпланово развивающаяся сцена, в которой сопоставляются симфоническая картина, рисующая возвращение башкирских конников с войны, и речитативные реплики героев, которые, исполняемые как порознь, так и одновременно, и повторяющиеся в имитациях хора, накладываются на оркестровые вариации. Все участники события-встречи охвачены сначала радостным ожиданием, далее –

тревогой и, наконец, отчаянием. Данный фрагмент может служить и образцом развёрнутого ансамбля-сцены.

В рок-опере «Звезда любви» ансамбль вокалистов полифункционален: в I акте он распределён по партиям (сопрано, альт, тенор, бас) и заменяет хор, выступая в качестве единого образа – друзей Лейлы, тревожащихся за её судьбу; во II – распадается на шесть самостоятельных ролей: Ромео, Джульетты, Антонио, Клеопатры, Дон Жуана и поэта Фаиза. Это было вызвано как художественными, так и практическими задачами – необходимостью создать хоровой коллектив камерного состава. Именно поздравительный хор гостей (секстет) «Доброй славой» в жанре лезгинки становится кульминацией II акта (пример № 78). В целом в операх этого композитора решение ансамблевых номеров, как и других оперных форм, отличается стремлением к преодолению чётких границ разделов, непрерывным сквозным развитием музыкальной формы, разноплановостью музыкально-сценического действия, что ему, бесспорно, удалось.

Итак, башкирская опера демонстрирует хорошее овладение национальными композиторами ансамблевыми формами. Однако в их применении есть свои особенности. Безраздельно главенствует в башкирской опере дуэтный ансамбль. Как в форме замкнутого построения (куплетной, трёхчастной), так и в виде диалогически изложенных вокальных и речитативных сцен. Их применение обусловлено наличием этой композиционной модели в фольклоре. Кроме того, монодийная культура, не приученная к многоголосному пению, оперирует преимущественно попеременным двух- и трёхголосием. Эти простейшие формы ансамблей прекрасно функционируют в музыке академической традиции. Прочие многосоставные ансамбли не столь многочисленны и являют собой пример заимствования традиционных композиционных схем европейской оперы, по своим драматургическим функциям и логике музыкальной формы, переосмысленные в национальном контексте.

5. 4. Хоры

Создание хоров 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 следовали общим принципам русских классиков, придававшим народно-хоровым сценам огромное драматургическое значение, связанное с выдвиганием народа как главного лица оперных сочинений. Первоначальные формы массового пения – антипода сольной традиции – складывались в башкирских драматических спектаклях, а также в первой татаро-башкирской опере «Сания», в которых широко применялось коллективное пение в унисон. В процессе развития оперной жанровой модели хоры постоянно подвергались новому осмыслению, усложняясь и видоизменяясь в зависимости от сюжета и композиторского замысла. Поскольку принципы гармонического многоголосия в хоровых фрагментах башкирских опер были рассмотрены нами в предыдущей главе, перейдём к обзору хоров в башкирских операх, выявлению их композиционных и драматургических особенностей.

По образно-эмоциональному содержанию и драматургической функции башкирские оперные хоры можно подразделить на несколько самостоятельных групп. Первая группа связана с жанровой характеристикой народной жизни и быта, когда он создаёт «народно-песенный «интерьер» (О. П. Коловский) для драматического действия; вторая – представляет народ активным действующим лицом, участвующим в происходящих событиях (по-определению Римского-Корсакова, являются «голосом народа»), третья группа реагирует и комментирует события; четвёртая – это финальные хоры обобщённо-ораториального плана, как правило, воплощающие главную концепцию сочинения.

Наиболее распространёнными являются жанровые хоры, имеющиеся в 15 случаях из 25, в которых образ народа трактуется в обобщённом плане, как единое целое. Именно в них в наибольшей степени ощущается духовная связь авторов со своим народом. Интонационной основой таких хоров послужили

модели кыска и халмак кюев, в очень малой степени – озон-кюи (как правило, на цитатном материале) и некоторые мелодические разновидности, заимствованные из европейской традиции. Это лирический хор девушек «Ветры подуют в небе» и хор молодёжи «Славный джигит Кутлубай», хоры народа «Пусть скачет конь в леса», «Да будет благословен твой праздник!» из оперы «Буря»; весёлые хоры «Хороши у нас девчата», «В мирном небе солнце», «Празднуй с нами, наш Урал» из «Современников» и др. Отдельную подгруппу образуют развёрнутые вокально-хореографические сцены, в которых хор, помогая общему развитию, эпизодически подключается в музыку танцевальных номеров (сцена гарема в опере «Мэргэн», обрядовая картина «Смотрины» в опере «Ашкадар», свадебные сцены в операх «Карлугас» и «Буря», массовый танец с хором в ставке Пугачёва из оперы «Салават Юлаев»).

Подобно сольным героическим куплетам, воплощающим состояние душевного подъёма и энергии, в башкирских операх на историческую, героическую тематику сформировались мужские хоры, связанные с различными батальными эпизодами и призывающие к оружию. Это хоры «Пусть закаляется сталь» и «О, алмазный меч» из оперы «Акбузат»; «Веди нас к Мэргэну!» из оперы «Мэргэн», «Мы поднимемся завоевать свободу!» из оперы «Карлугас»; «Вперёд!» и заключительный «Пролили кровь, прошли огонь и воду» из оперы «Салават Юлаев»; «Идём мы в бой» и «Айда на войну, джигит-батыр» из оперы «Шаура» (их в какой-то степени можно уподобить дружинным хоровым песням в опере «Садко»); боевые двух-, одноголосные хоры, отличающиеся острой ритмической акцентировкой в 5-й картине оперы «Наки» и др. Все перечисленные хоры преломляют европейскую традицию воплощения образов битвы и войны, как в прямом, так и в переносном смысле (как символ известного душевного состояния), с другой, – развивают фольклорную традицию, восходящую к походным (солдатским) песням периода гражданской и Великой Отечественной войн. Драматургическое значение этих хоров также различно: в операх раннего этапа названные хоровые песни выступали как звено в песенной цепи, зачастую способствуя формальному заполнению музыкальной формы, так как

ограничивались призывами, не переходя к действию, и были обособлены от внешнего сценического действия [73, с. 204]. В операх Исмагилова (финал 1-й картины в операх «Салават Юлаев», «Кахым-туря») становились звеном внутреннего действия, помогая бытовой ситуации приобрести «второй смысл», не только благодаря сценическому воплощению самих проводов конников, но и взаимосвязанности хоров с внешним и внутренним действием.

В музыкальном отношении такие хоры разноплановы. Первостепенное значение для них, начиная с оперы «Хакмар», как выражение коллективных чувств играл стиль советской массовой песни (пример № 79). Однако если современный сюжет первой башкирской оперы, как и опер «Айхылу», «Азат», «Буря» или «Современники», естественно соединялся со звучанием таких национальных маршевых песен, то в фольклорный (исторический) контекст опер «Акбузат», «Шаура», «Салават Юлаев» или «Послы Урала», навязанный стиль советской массовой песни, вторгался инородным телом, грубо разрывая его целостность. В последнем случае не выручал даже народный источник – башкирский «Марш Пугачёва», из которого путём интонационного переинтонирования была выведена тема финального хора «Слава нерушимой дружбе» [425, с. 200].

Если этот стиль подаёт героический образ достаточно прямолинейно и упрощённо (хоры «Пусть закаляется сталь», «О, алмазный меч» в «Акбузате», «Мы поднимемся завоевать свободу!» в «Карлугасе», «Вперёд!» и «Пролили кровь...» в «Салавате Юлаеве»), а цитирование народной песни «Салават» в опере «Карлугас» – натуралистично, то наибольший художественный эффект оперной героики возникает при взаимодействии таких интонационных компонентов, как интонации башкирских народных песен о Салавате Юлаеве, европейской оперной мелодики и советских массовых песен. Так, в песне Акмурзы с хором «Идём мы в бой» из оперы «Шаура» Исмагилов талантливо соединяет восходящую мелодику в пунктированном ритме, являющуюся атрибутом европейских героических мотивов со времен Монтеверди, с характерной ладовой основой (натуральным минором), утвердившейся в народных песнях о Салавате [427, с. 168]. Новым

привнесением, активно разрабатываемым автором в вокальном и оперном творчестве, является постепенное (выпрямленное) мелодическое движение по диатонической гамме, подчинение темы структурным закономерностям европейской музыки.

В поэтическом отношении героический образ воссоздаётся выражениями-призывами типа «Нет пощады врагам», «Будьте львами в бою», «Наши клинки блестят как молнии», которыми пронизаны как европейские оперные хоры, так и башкирские народные песни. Локальные выражения типа «Щитом нам будет гора Урал» или «Летучая мышь, взмахивая крылами, кому из батыров не становилась спутником?» в хорах повстанцев из опер «Акбузат», «Карлугас» и «Салават Юлаев» заимствованы из известных фольклорных источников и придают оперному действию национальную достоверность.

Намечена в башкирских операх и группа задумчивых мужских хоров о мужской чести, судьбе, развивающих поэтику народных песен о беглецах, службе в армии и проникнутых глубокими размышлениями об участи джигита-наездника: «Кавалерийский конь» из оперы «Ашкадар» (пример № 80), хор повстанцев из оперы «Карлугас», хор конников «Летучая мышь, взмахивая крылами» в финале 1-й картины оперы «Салават Юлаев», «Куда ушли времена боевые» из оперы «Шаура» (в русском переводе: «Скачем мы дорогою лесною»).

Главным действующим лицом народ, хотя и планировался во множестве опер героического плана, становится таковым лишь в опере «Салават Юлаев», в котором мощный хор победившего народа «Салават» из 6-й картины, славящий своего предводителя, вместе с предшествующим симфоническим вступлением «Штурм Симского завода» является логической кульминационной вершиной всей оперы. Здесь важно драматургическое значение самой ситуации, следуемой как идейный вывод всего действия, в которой хор «Салават» с высокой степенью достигнутого обобщения возносится как знамя народной борьбы [423, с. 191]. Такое обобщение стало возможным, благодаря предшествующим поискам советских композиторов, воплощавшим образ Салавата до Исмагилова – в опере «Емельян Пугачёв» Коваля, непосредственно – в опере «Карлугас» Чемберджи,

финальный хор которой также строился на этой народной песне, вступавшей, однако, неожиданно, без должной драматургической подготовки. Но тогда был важен сам факт появления Салавата на оперной сцене, в роли которого выступал сам инициатор этой идеи, режиссёр спектакля Булат Имашев.

Воссоздавая коллективный образ народа в операх, композиторы испытали сильнейшее давление советской идеологии, согласно которой его образ необходимо было трактовать в социальном плане: сначала – несчастным и угнетённым, далее – поднимающимся на борьбу и в финале побеждающим. В сюжетах историко-героических всё так примерно и происходило: динамика развития его образа была направлена «от мрака к свету» («Мэргэн», «Карлугас», «Акбузат», «Салават Юлаев», «Послы Урала»). Для воплощения «мрака» и тёмного прошлого была создана целая группа хоров в жанре народных плачей, извлечённых из недр фольклора: хор рыбаков «Нугайский хан обложил нас ясаком» из II акта оперы «Мэргэн»; хор угоняемых в рабство девушек, начинающий оперу «Акбузат»; хор-плач народа «Проклят будь, палач», обрамляющий 3-й картину оперы «Салават Юлаев» и олицетворяющий страдания оренбургского люда; хоровое обрамление «Пропали мы» в 1-й картине оперы «Послы Урала», также воплощающее плач угнетаемого народа и др. В основе всех хоров – вокализированные «стоны-вздохи» на интервалах малой секунды, ставшие в музыке XIX-XX веков классическими, семантика минорной ладотональности, глиссандирующие звучности, тембры тамтама и литавр, на фоне грозно звучащего оркестра, уподобленных сигналу всенародного бедствия.

Этот список продолжают фугированные хоры из опер на советскую тематику: «За что нам такая судьба» и «Сколько слёз горячих в воды льётся» из оперы «Буря» и «Агидель, по зорям алым ты течёшь века» из «Современников». Истоки их – в аналогично построенной хоровой интродукции оперы «Иван Сусанин», хоре народа «Вас заклинаем небом всеильным» из I акта оперы «Юдифь». Другая – полифоническая форма канона используется также по образцу русских опер («Руслан и Людмила», «Евгений Онегин») в ситуации всеобщей статики, оцепенения: это звучащий как реакция окружающих на

разбитую чашу в руках Шафак, хор «Пусть эта недобрая примета хорошей обернётся стороной» из оперы «В ночь лунного затмения». Низаметдинов переносит в хор традицию ансамблевого пения (квартет «Какое чудное мгновение» из «Руслана и Людмилы»), но сохраняя деление партитуры на 4 голоса (сопрано, альты, тенора, басы). Здесь хор воплощает коллективное чувство народной массы, охваченной горем, глубокой скорбью, отчаянием.

И напротив, целая подгруппа хоров передаёт решимость народа подняться на борьбу: решительный хор впервые победившего народа «Веди нас к Мэргэну» из оперы «Мэргэн»; секстет главных героев, поддержанный звучанием хора «Мы поднимемся завоевать свободу!» из 3-й картины оперы «Карлугас»; воодушевлённый хор башкирских конников «Вперёд» с вклинивающимися в хоровую партию солистами из оперы «Салават Юлаев», «Рабская цепь разорвана» из оперы «Буря» и т.д. Их цель – показать боевое единение народной массы, что отвечало воспитательным задачам вышестоящих органов, поэтому хоровое изложение отличается чеканным тутти, мощными дублировками и помпезной оркестровкой.

По своей драматургической структуре хоры делятся на однородные (они более характерны для опер раннего периода) и многоплановые, когда народная масса дифференцируется на отдельные социальные группы. Особенно умело, с применением хоровых речитативов использует эту функцию хора Исмагилов, подразделяя, например, толпу башкир, активно обсуждающих приказ императрицы об отправке башкирских конников в помощь правительственным войскам (1-я картина оперы «Салават Юлаев») или яростно спорящих присоединяться к России или нет (3-я картина оперы «Послы Урала»). Напротив, интонационно объединяет речь русских баб и мужиков, все как один голосащих перед Пугачёвым в сцене суда над русским помещиком и каргалинским баем. Во 2-й картине «Салавата Юлаева», изображающей сцену ночного привала, мужской хор, группами расположившийся вокруг костров, вокализируя, дополняет и допевает «сказанное» Салаватом, размышляющим о том, куда вести конский отряд, здесь хор трактуется как внутренний голос персонажа. Наиболее

разнообразны функции хора в его лирической опере «Волны Агидели»: это и жанровая характеристика (хоры рыбаков, молодёжи, народа на сенокосе); и красочная эпическая заставка «Хвала Агидели», выполняющая функцию пролога; функция отстранённого комментатора различных жизненных ситуаций, при которых хор даёт оценку происходящим событиям, но не вмешивается в них, дабы не нарушить специфику лирического произведения (заключительный хор «Надо жить...»).

Почти все башкирские оперы завершаются финалом-апофеозом, олицетворяющим победу народных масс, и это стало каноническим правилом советского искусства. Чаще всего эти финалы не подготовлены драматургически и вступают как неожиданно наступившая развязка: «Пришли светлые дни» («Хакмар»), «О, алмазный меч» («Акбузат», пример № 84), «Вперёд» («Айхылу»), «Салават» («Карлугас»), «Час настал, славный час нас настал» («Салават Юлаев»), «Веками мы были унижены» («Буря»), «Слава нерушимой дружбе» («Послы Урала»). А. Баева такие финальные хоры называет «священным гимном во славу светлого будущего – ритуальным знаком-жестом советского времени» [32, с. 44]. Будучи в 40-е годы бесспорным творческим достижением (особенно в операх «Хакмар» и «Айхылу»), впоследствии стиль советской массовой песни стал штампом, инерцию которого удалось преодолеть лишь Х. Ахметову в финале оперы «Современники» и З. Исмагилову в операх «Волны Агидели» и «Кахым-туря».

В первом случае композитор смог написать хор-гимн, утверждающий основную идею оперы (победу коммунизма), переосмысленную в годы суверенитета республики как гимн независимому Башкортостану, и талантливо соединяющий ритмику протяжной песенности и маршевости [421, с. 241]. В финале «Волн Агидели» Исмагилов, следуя традиции «Виринеи» С. Слонимского, пишет напевный хор народа, прощающегося с погибшей Гульзифой. Он выполняет здесь функцию эпилога, в котором в соответствии со спецификой лирического произведения происходит уравнивание общей эмоциональной ситуации и возвращение всего на круги своя.

Финальный хор оперы «Кахым-туря», построенный на цитате одноимённой протяжной песни, приобретает значение музыкального смыслового обобщения, как величественный символ народного мужества. Хотя в башкирских операх эта песня звучит не впервые, именно Исмагилов в ритмически чётком и мощном восьмиголосии смог придать ей героико-ораториальное звучание.

Ещё более ораториально зазвучали масштабные, несколько статуарные массово-хоровые сцены в первой редакции оперы «Послы Урала», что, несмотря на идеологизированную трактовку проблемы присоединения Башкортостана к России, выглядело естественным претворением традиций русской эпической оперы. В названных примерах хоры стали могучим драматургическим фактором, использованным в действенном, узловом по своему значению моменте.

Дважды в башкирских операх финальный хор-оплакивание выносился за сцену, за так называемые сценические «скобки» как итоговое значение – в операх «Ашкадар» и «Шаура». В обоих случаях это оказывалось сильнейшим музыкальным средством для создания необходимого психологического подтекста: в результате судьбы Танхылу и Шауры – главных героинь этих опер начинали восприниматься как типизированные, обобщённые, а финал, приобретший пафос монументальной трагедии – как оплакивание судьбы всех башкирских женщин.

Однако самым впечатляющим финалом-эпилогом в башкирской опере является развёрнутый, со значительной обобщающей идеей кантатно-ораториальный финал-эпилог «О, времена!» из оперы Х. Ахметова «Нэркэс». Замена постановщиками этой оперы заключительного в первом варианте лирически-просветлённого хора «Любви кристалл вдали сверкал» (хорового варианта темы любви) на вновь сочинённый Мурадом Ахметовым эпилог объясняется его излишней незатейливостью и простотой формы (одним куплетом). Новая трактовка финала была вызвана общественно-политической ситуацией, актуализировавшей идеи мира и единения: если в трагедии Юмагулова смерть главных героев приводила к окончанию распрей и междоусобных конфликтов между башкирскими родами, что являлось основой сюжета, то опера заканчивалась сценой побоища, в котором погибали оба враждовавших рода.

Основную концепцию произведения воплощали два нововведённых режиссёром персонажа – солирующая Мать (Тимерхана), оплакивающая погибших детей, и обобщённая фигура сээна с его пронзительным воззванием ко Времени и Всевышнему. Хор, усиленный акустически микрофонами и местоположением (на галёрке) вторил словам сээна («О, времена»), и, выполняя гармоническую функцию, доводил общее звучание до генеральной кульминации. Финал «Нэркэс», выдающий руку истинного мастера, не только разительно отличался от стиля всей оперы, но и неизмеримо возвышался над ней, перекрывая её по значимости и уровню профессионального мастерства.

В отличие от опер 50-80-х годов, где народ выступает как созидательная позитивная сила, в операх Низаметдинова (самых показательных – «В ночь лунного затмения» и «Memento») образ народа трактуется как безликая толпа, музыкально-выразительное значение которой, композитор намеренно ограничивает: «Толпа либо нема, либо издаёт немзыкальные звуки, либо ей отдана жёстко-монотонная речитация» [210, с. 3], – пишет по этому поводу Л. Р. Латыпова¹⁷⁰. Такую нетрадиционную трактовку хора диктовал художественный замысел, согласно которому толпа противопоставлялась индивидууму как инертная серая масса, губящая личность. Соответственно этому композитор переносит музыкальное развитие в оркестр, который становясь самостоятельным «музыкальным лицом», образует широкие мелодические обобщения и способствует общей динамике, непрерывности музыкального развития. У Низаметдинова жанровые хоры имеются лишь в опере «Наки» и они в этой опере присутствуют только в картинах древности и полностью отсутствуют в картинах современности. Такой драматургический приём направлен на раскрытие образа народа как большой сплочённой силы в прошлом и его разрозненности в настоящем. Хороводы девушек в древности противопоставляются сцене ночного клуба в современности, где в записи звучит «чужая» музыка.

¹⁷⁰ В интервью об истории создания оперы «В ночь лунного затмения» режиссёр-постановщик Рустэм Галеев говорил: «Для меня была ясна концепция, в которой – три взаимопроникающие линии: Личность и толпа (я подчёркиваю, не народ!)...» [408].

Финальный же апофеоз заменяется у Низаметдинова на спокойные или воодушевлённые хоровые песни, прославляющие любовь, «красоту и доброту» («Чёрные воды», «Звезда любви», «Наки», «Как я люблю тебя»); хором-посвящением в честь всех упомянутых творцов прошлого заканчивается опера «Memento». Именно такие дружные хоры по авторскому замыслу и утверждают позитивную идею произведений, образуя в национальном репертуаре новый тип финальных хоров (пример № 81).

Низаметдинов использует хоры в самых различных целях и, отлично владея техникой хорового письма, демонстрирует разнообразные решения массово-хоровых сцен. В опере «Memento» одноимённый детский хор звучал в финале каждой картины как авторское слово, своего рода философская оценка происходящего, когда «уста́ми младенца глаголет истина». В опере «Геометрия жизни» функции хора уподоблены той, которую он выполнял в античных трагедиях в качестве комментатора происходящего.

Низаметдинов владел и техникой многопланового музыкально-сценического действия, предлагая более динамичную, драматическую трактовку оперного хора. Нередко он соединял не только различные по составу хоры (смешанный, детский), но и их укрупнённые составы: два хора в сцене «революционного шквала» в 5-й картине, три хора в гимническом финале 3-й картины «Ватикан» из оперы «Memento». В обоих случаях по причине недостаточности хоров, композитор для усиления общей звучности использовал ещё и хоровую фонограмму. Умелое сочетание различных хоровых планов создавало общую картину грандиозной, бушующей народной жизни, в чём он уподобился принципам оперной драматургии своего любимого композитора Мусоргского, у которого действенно-динамичные народные сцены всегда играли ведущую роль в развитии драматического конфликта. Ради эффекта передачи царящей в толпе суеты Низаметдинов широко применяет и такие приёмы русских классиков, как хоровые речитативы. Примерами служат 1-я (Сократ и толпа) и 4-я картины оперы «Memento» (двое мужчин из хора, произносящие: «Господи, что творится на Мойке? Мужики... офицеры... студенты...»); финал оперы «В ночь

лунного затмения» (не нотированные хоровые реплики «Мир рушится! Беда! Пропали мы! Всё из-за них проклятых!»); диалог хоровых групп с поочерёдным вступлением голосов в 1-й картине оперы «Наки» во время встречи старца Халиля с соплеменниками.

Отдельный музыкально-стилистический пласт в башкирских операх образуют русские хоры, количество которых довольно значительно. Это есть воспроизведение модели русской оперы в «чистом» виде, в цитируемом или переинтонированном варианте. Прототипом хора каторжан, с трудом бредущих через башкирскую кочёвку в Сибирь в опере «Салават Юлаев» [423, с. 43], стал аналогичный хор в опере Шостаковича «Катерина Измайлова», апеллирующий к народным песням каторги и ссылки; хора казаков из этой же башкирской оперы – русская народная песня «Не шуми, ты мати, зелёная дубравушка» [423, с. 111]. Если в первом случае Исмагилов переинтонирует русскую народную песню «Ревела буря» и при неизменных хоровых партиях, варьирует оркестровые голоса по принципу их постепенного усложнения, то во втором – цитирует указанную песню вплоть до каждого подголоска, перенося в оперу все расписанные голоса.

Аналог им представляют русские хоры в операх «Буря», «Современники» и «Послы Урала», в которых по сюжету содержится целый ряд русских персонажей. В опере «Буря» – это хор русских женщин «Наши родные томятся за железными решётками» и хор заключённых «Пропали наши бедные головы», обрамляющие 3-ю картину; в «Послах Урала» – оригинальный хор «Великий царь Иван Васильевич» [425, с. 169] в сцене в Кремле; в «Современниках» – хор «Сколько яблонь поутру в белых платьях на ветру», основанный на цитатах русских народных песен «Барыня», «Вдоль по Питерской», «Калинка» и «Во пиру была» [421, с. 39 – 50].

Русский инонациональный материал включается в башкирские оперы по принципу вставки, как некий чужеродный 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. Именно так «на этнонациональной основе, в аспекте межнациональных связей с народами СССР, что естественно в условиях полиэтнического советского государства» [227, с. 237] возникает разновидность полистилистики в башкирской музыке. Прежде всего, русские хоры давали возможность изучить и перенять опыт русских классиков, как по части создания композиторских хоров, так и по части обработок фольклорного материала. Здесь также были как удачи, так и неудачи.

Схематично, без разграничения национальных и социальных групп (русские и башкиры поют вместе и одинаково) воплощён образ народа, звучащий в кульминационный момент встречи русского царя с посланниками Башкирии в опере Исмагилова «Послы Урала» (хор «Великий царь Иван Васильевич»). Внешние особенности подобных хоров (тональность *Des-dur*, плотность хоровых партий, полнота оркестрового сопровождения и его слитность с хоровой массой) адресуют к сцене царя Бориса из оперы Мусоргского «Борис Годунов» и сцене встречи Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова, гениально воплощённых русскими классиками. В данном случае историческую значимость принятого договора о присоединении башкирских родов к Русскому государству подчёркивает лишь намеренная статичность действия, но не музыка, лишённая мужественности и непреклонной воли. Бледности музыкального образа способствует и поэтический текст, ограниченный трафаретной фразой: «Великий царь, слава тебе!», не образующей даже простого куплета. Ещё более банально выглядит хор «Сколько яблонь поутру» из оперы Ахметова «Современники», в котором цитированные русские песни поданы в не осмысленном, формальном виде. В обеих своих операх Ахметов демонстрирует мозаичную трактовку музыкальной формы. Преобладание в хоровых и симфонических фрагментах экспозиционного типа изложения, принципа сопоставления и решающая роль сюитности свидетельствуют в целом о недостатке академического мышления.

Напротив, наилучшими образцами хоровой драматургии в башкирских операх являются два вышеназванных русских хора из оперы «Салават Юлаев». Звучат они в обычной обстановке быта, но, тем не менее, становятся звеном

внутреннего действия и, следовательно, действенным фактором драматургии. Если хор измученных каторжан – это отстранение в большой народно-массовой сцене и грозное предупреждение об участии бунтовщиков, величавое обобщение образа народного страдания и душевной стойкости, то хор казаков на мелодию «Дубравушки», звучащий подобно хору казаков из «Тихого Дона» Дзержинского во время передышки, – это, прежде всего, экспозиция образа русского народа, думающего о своей судьбе, тревожащегося, но и ощущающего свою недюжинную силу. Оба этих хора говорят об усвоении хоровых традиций в советских операх, ибо именно для них традиционны номера такого типа в форме вариаций на сопрано-остинато, неуклонно нарастающие в своей силе («Песня об Угрюм-реке» в одноимённой опере Д. Френкеля, хор «Товарищ, верь, взойдёт она» в опере «Декабристы» Ю. Шапорина, вступительная Песня о дубке в «Повести о настоящем человеке» С. Прокофьева и др.).

Облекая художественный образ народа в хоровую форму, башкирские композиторы использовали все сложившиеся в опере композиционные структуры: чаще всего куплетно-вариационную – неременный атрибут русской оперы, когда главным средством углубления образа, как и в других вокальных формах, становилось фактурное, тембровое и гармоническое варьирование; и универсальную трёхчастность с развивающей или контрастной серединой, также позволяющую воплотить различные грани одного образа, но не его перевоплощение. Как отмечалось в связи с классическими вокальными формами, истоками трёхчастности в башкирской национальной опере служили как европейская, так и фольклорная жанровая модели. Примеры куплетно-вариационной формы в операх Исмагилова: финальные хоры «Гей, мой конь лихой» из 1-й, «Вперёд» из 2-й, «Салават» из 6-й картины оперы «Салават Юлаев»; хоры «Великий царь Иван Васильевич» и финальный «Слава нерушимой дружбе» из оперы «Послы Урала»; вступительный хор «Хвала Агидели» из оперы «Волны Агидели», «Рыжий конь со звездочкой на лбу» из оперы «Кахым-туря».

Куплетно-вариационную форму использует и Муртазин (хоры девушек «Ветры подуют в небе», гостей «Славный джигит Кутлубай», русских женщин

«Наши родные томятся за железными решётками» из оперы «Буря»), и Ахметов («Как ясным днём с неба гром ударил», финальный «Гимн Солнцу» из «Современников»), хотя их принципы фактурного и оркестрового варьирования не столь разнообразны. Трёхчастная хоровая форма всеми авторами мыслится традиционно, чаще как сопоставление двух контрастных образов, примерами чего являются совмещённый русско-башкирский хор в финале 4-й картины оперы «Салават Юлаев» (единение многонациональной армии Пугачёва), хор молодёжи в опере «Волны Агидели», славильный хор гостей «Да будет благословен твой праздник!» из оперы «Буря», все жанровые хоры в опере «Современники». В этих хоровых фрагментах проявляются богатейшие традиции русского хорового пения, соединившие песенный тематизм и вариационный метод развития, что является основополагающей чертой всех МНКШ второй волны.

Таким образом, поиски синтеза национальных музыкальных традиций и приёмов общеевропейского композиторского письма привели к появлению разнообразных форм башкирской оперной хоровой музыки – от унисонно-октавного пения до гомофонно-гармонического и полифонического в операх Низаметдинова. Динамика «многоярусного наслоения» (Г. Ш. Орджоникидзе), его тембральные, фактурные и другие выразительные возможности органично «вытекают» из содержания напряжённо развивающейся фабулы оперы, её жанрового направления, музыкально-сценической драматургии и авторской концепции. В целом же создание народно-хоровых сцен в башкирских операх стало возможным благодаря преемственности традициям русской классической оперы, главной задачей которой было воплощение жизни своего народа, важнейших сторон национального характера, создание его коллективного образа.

5.5. Оркестровые эпизоды¹⁷¹

Постижение национальными музыкантами функций оркестра в опере, в целом принципов оркестрового мышления, таких же важных, как и её певческая, вокальная сторона, явилось, возможно, самой трудной задачей на пути к башкирской национальной опере. В сфере вокальных жанров, всё же, гораздо более общего, позволяющее переключать национальное сознание в область многоголосных вокальных форм. Инструментальное же исполнительство – фольклорное и академическое – отдалены друг от друга максимально. Поскольку процесс диалектического смыслового становления, как аргументированно обосновано Н. Г. Шахназаровой, для монодийных культур не характерен [319, с. 92], требовалось преодоление однолинейного мелодического мышления, как и непривычки к многотембровости звучания и постижение законов многоголосного динамического творчества, самой оркестровки, сложившихся в европейской музыке. Процесс этот, происходивший в башкирской опере, также имеет свои особенности.

Функции инструментальных жанров в опере в соответствии с классификацией, установившейся в отечественном музыковедении, подразделяются на две группы: *композиционные*, связанные с местоположением оркестрового фрагмента (вступительная, связующая, заключительная) и *драматургические* (о них – далее). Главным объектом анализа в этом разделе являются оркестровые фрагменты крупной формы, предваряющие сценическое действие, и дивертисменты.

Традицию написания увертюр и вступлений в башкирскую оперу переносят русские композиторы, причём попытки создания увертюры классического типа, заложенной в русской музыке Глинкой, были предприняты сразу же – к ранним

¹⁷¹ В данном параграфе использован материал статьи: Галина Г. С. Танцевальный дивертисмент как средство музыкальной драматургии в башкирских операх // Материалы VII междунар. НПК «Проблемы формирования и реализации потенциала личности в современной России (25 марта 2010 г.). Уфа: ВЭГУ, 2010. С. 22–25.

операм «Карлугас» Чемберджи и «Акбузат» Спадавеккиа и Заимова. Обе масштабные и драматические, с передачей конфликтной стороны сочинения в плане контрастного сопоставления основных действующих лиц, раскрывали конфликт произведения сонатно-симфоническими средствами. Обе они написаны на основе музыкального материала оперы и экспонировали ведущие образно-эмоциональные сферы произведения – героику и лирику, воплощённые посредством двух контрастных тем. Тематической основой главной темы в опере «Карлугас» послужил переинтонированный в маршевый вариант (!) башкирский инструментальный наигрыш «Звенящий журавль» в варианте Рыбакова (пример № 82); в опере «Акбузат» – оригинальная тема Хаубан батыра (пример № 83) и маршеобразная, в духе советской массовой песни тема заключительного хора (пример № 84). В качестве побочной темы – соответственно протяжная песня «Гильмияза» и поэтичный, таинственный лейтмотив Наркес (пример № 85) [61, с. 29]. Доля разработочности в увертюрах невелика, однако принципы сонатной формы в них соблюдены. Доминирование маршевых ритмов в увертюре «Карлугас» объясняется не только воинственностью сюжета, но и возможностью приобщения непросвещённой части публики к сложным формам академической музыки через использование жанров в их первичном смысловом значении. Закономерно, что обе оперы, будучи сюжетами героического плана, воплощали главную идею произведений путем сопоставления противоборствующих сил, контраста, заменяющем напряжённно-драматическое развитие, в чём проявляется приём, являющийся «основой русского эпического симфонизма и соответствующих жанров оперы-былины, сказки, легенды» [175, т. 5, с. 233; 61, с. 29].

Особенно значительна роль симфонических эпизодов в опере «Акбузат». Обилие оркестровых фрагментов, воплощающих батальные сцены и разнообразные картины природы, объясняется жанром сказочно-эпической оперы: это поединок Хаубана и Кахкахи в I акте, танцы подводных девушек и балетные сцены – во II, погружение Хаубана и Наркес в подводное царство – в III; битва героя с Масем-ханом в IV действии. Вступления к актам («Буря в ущелье Урала», «Ночь на озере Шульген», «Шествие свиты и царя Шульгена») – это

образцы программных симфонических миниатюр, пусть и подражательные, сочинённые по конкретным образцам европейской музыки, но и впервые приспособливающие башкирский мелос к приёмам симфонического оркестрового письма. Так, вступление к I акту «Буря в ущелье Урала» – единственное в национальном репертуаре, задуманное наподобие европейских оперно-балетных пасторалей и воспроизводящее традиционные выразительные средства классико-романтической традиции (громовые раскаты литавр, угрожающие тремоло на *fff*, взвихренные пассажи и глиссандо струнных и т.д.). Данный номер демонстрировал национальному зрителю возможности чрезвычайно зрелищного оперного спектакля. Симфоническими изобразительными средствами можно было бы решить и кульминационный фрагмент всей оперы – крушение Подводного царства в финале III акта (специфический момент, напоминающий полёт Вакулы в Петербург в опере Чайковского «Черевички»), однако композиторы отказались от этого и прибегли к довольно натуралистичному приёму – использованию на сцене живого коня.

Уже в операх раннего периода, в разработочных разделах увертюры композиторы столкнулись с проблемой органичного соединения народно-песенных истоков с приёмами европейского искусства, часто средства не соответствовали своеобразию разрабатываемого музыкального материала. Как и в вокальных номерах, инструментальные обороты фольклорного склада при дальнейшем развитии теряли свой индивидуальный облик, приобретая чуждый народно-песенной мелодике характер. М. Н. Дрожжиной «это противоречие трактуется как несоответствие тематизма, вырастающего из монодийного по своей природе национального мелоса, интонационно-художественным методам его развития» [150, с. 35].

В башкирской музыке этот тезис ярко подтверждает «Увертюра на две башкирские народные темы» З. Исмагилова, первоначально написанная как самостоятельное симфоническое произведение. В её тематизме противопоставлены башкирские народные песни «Салават» (главная тема) и «Урал» (побочная тема). Хотя этим самым она полностью соответствовала

классическим параметрам сонатности, поскольку разработка строилась на интонационном столкновении и мотивном дроблении тем, их контрапунктическом наложении, уже тогда она вызывала возражения и упрёки в неясности замысла [214, с. 18]. Переработанная по инициативе дирижёра В. В. Целиковского в оперную увертюру путём изъятия разработки и замены протяжной темы «Урал» певучей темой Пугачёва, она приобрела более компактную трёхчастную форму, и, ограничившись рамками экспозиционности, стала связана с её главной идеей интернационализма, не противореча при этом логике мелодического развёртывания. По характеру сопоставляемых тем, увертюра к «Салавату Юлаеву» создана по образцам выдающихся увертюр из опер «Руслан и Людмила» и «Князь Игорь». В данном случае уместно говорить о развитии традиций русской музыки на конкретном национальном материале, что приложимо ко всему творчеству Исмаилова. Он сделал то, что не удавалось русским композиторам: создал башкирскую оперную увертюру классического (глинкинского) типа, пусть и в композиционно упрощённом виде. Симфоническая же «Увертюра на две башкирские народные темы» подтвердила главную проблему монодийных культур – вышесказанное несоответствие народного по своему характеру тематизма и принципов его развития. Желанием избежать разработку, можно объяснить и факт того, что симфонические увертюры имеются лишь в четырёх из 25-и поставленных башкирских опер («Карлугас», «Акбузат», «Салават Юлаев» и «Азат»); из них масштабная разработка, причём неудачная, имеется лишь в опере Чемберджи «Карлугас».

Тенденцию национальных композиторов к бесконфликтному изображению драматических ситуаций нужно искать в особенностях ангемитонного пентатонического мелоса, лежащего в основе башкирской народной музыки. 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 драматизм¹⁷². В предыдущей главе приводилась цитата Р. А. Исхаковой-Вамбы, обозначившей ангемитонную систему как консонантную, что связано с выявлением только одного вида тяготения – нисходящего [176, с. 87]. 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 так же объяснён посредством ладов Н. Шахназаровой [319, с. 88]. В ладовых свойствах башкирской музыки лежит ключ к пониманию многих явлений композиторского творчества, в частности доминировании драматургии сопоставления.

В гораздо большей степени такому мышлению соответствуют оркестровые интродукции-вступления и танцевальные дивертисменты. 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. Вступления, приложив классификацию Б. М. Ярустовского [331, с. 151], можно разделить на несколько разновидностей.

Первый вид – самый распространённый – преследует цель ввести в обстановку сценического действия, создав эмоциональное настроение будущей картины. Таковы все восемь вступлений в первой опере «Хакмар», связанные с будущими картинами интонационно. Несмотря на то, что в этой опере для решения кардинальной задачи раннего этапа МНКШ – выработки национально-

¹⁷² Хотя общеизвестно, что особенностью башкирской пентатоники является её сочетание с диатоническими ладами [31; 41, с. 120; 167, с. 124; 197, с. 62; 212, с. 33; 273, с. 32], поскольку курай – главный инструмент башкир является диатоническим инструментом. В то же время полутоновые интонации, довольно часто мелькающие в орнаментальных оборотах озон-кюй в качестве проходящих или опевающих звуков, не нарушают общего ангемитонного строя пентатоники [40, с. 84].

окрашенного многоголосия достаточно было гармонизации мелодических голосов, уже в ней содержались самостоятельные инструментальные фрагменты, призванные решать определённые драматургические задачи. Вступление к опере, утверждающее главную идею произведения (победу колхозного строя) основано на теме хора комсомольцев; песенно-танцевальное вступление ко 2-й картине содержит интонации последующей Песни Фахри; танцевальная интермедия к 3-й картине создаёт атмосферу жанрово-бытовой сцены на стрельбище; вступление к 4-й картине интонационно предвосхищает следующую затем арию Айхылу и т.д. Отсутствие развёрнутой увертюры в опере Валеева объясняется недостатком у него академического профессионализма.

Перечень вступлений – эмоциональных настроений продолжают вступление к 4-й картине оперы «Шаура», в котором даётся симфоническое развитие лейттем Шауры и Яубики; к III акту оперы «Волны Агидели», настраивающее на лирические раздумья главной героини Гульзифы. В опере «Буря» – это вступления ко 2-й (чествование Ниязгула в должности старшины), 6-й (ария Айбулата) и 7-й (лагерь белогвардейцев) картинам.

Второй вид оркестрового вступления представляет музыкальную зарисовку, воплощение картины, которую по каким-либо причинам нельзя воспроизвести на сцене. В этом случае последующее сценическое действие является логическим развитием действия, начавшегося во вступлении. Яркий образец подобного рода вступления – симфоническое вступление к 6-й картине оперы «Салават Юлаев», когда по сюжету воины Салавата, штурмующие Симской завод, побеждают правительственные войска [423, с. 186 – 190]. Исмагилов противопоставляет два ведущих лейтмотива оперы – тему Салавата и тему террора и путем полифонического развития обеих тем музыкально воплощает идею победы повстанцев. Жанровыми прообразами таких фрагментов послужили симфонические картины русских композиторов «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, «Полтавский бой» из оперы «Мазепа» Чайковского и др.

Третьим, в количественном отношении наименее встречающимся видом являются оркестровые вступления, построенные на принципе обобщения событий будущего сценического действия. Подобные примеры характерны для оперы «Шаура» Исмагилова, отличающейся возросшим симфоническим мастерством автора. Это вступления к 4-й и 6-й картинам, музыкально предвосхищающие их драматическое содержание [427, с. 120, с. 187]; также вступление к 4-й картине оперы «Послы Урала», в котором подготавливается будущее единение башкирского и русского народов [425, с. 168]. Все вступления к картинам тонально и структурно разомкнуты, благодаря половинным каденциям, они непосредственно «вливаются» в последующее действие.

Многочисленные звукоизобразительные фрагменты также относятся к этому типу вступлений – это оркестровые антракты, рисующие события, которые по смыслу произошли между актами (картинами). Это вступление ко 2-й картине оперы «Салават Юлаев», рисующее привал конского отряда; симфонический антракт к заключительной 7-й картине оперы «Шаура» (картина дикой погоня-скачки за сбежавшими Шаурой и Акмурзой), сцена погони Кияма за Янбикой в 4-й картине оперы «Наки» и др.

Отдельную группу образуют вступления, воплощающие водную стихию – традицию, созданную мастерами звуковой живописи в эпоху романтизма. Уже во вступлении к 6-й картине оперы «Хакмар» Валеев, несмотря на свои ограниченные возможности, предпринял хотя и очень слабую, но попытку воплотить оркестровыми средствами плавное течение реки, название которой вынесено в заголовок произведения. Более убедительно образ другой башкирской реки представлен во вступлении к опере «Ашкадар», несущийся звуковой поток которой создаёт иллюзию спокойно катящихся, тёмных волн (пример № 86).

Принципиально на качественно новый уровень подняты традиции музыкальной живописи в опере Исмагилова «Волны Агидели». В ней образ реки, приобретающий самостоятельное значение, не ограничивается иллюстративной пейзажной функцией: создаваемый ею музыкально-эмоциональный фон способствует передаче тончайших душевных переживаний героев этой оперы, в

зависимости от той или иной ситуации помогает глубже раскрыть их внутренний духовный мир. В результате судьбы героев и родной земли, символом которой является Агидель, оказываются тесно спаянными, а само повествование обретает романтический пафос. Водная стихия представлена и во вступлении ко II акту оперы «Акбузат», названному авторами «Ночь на озере Шульген» и представляющему собой своеобразный ноктюрн, воспроизводящим застылый звуковой пейзаж (пример № 47). Прототипы этого – во вступлении к III акту оперы «Майская ночь» («Украинская ночь»); ко 2-й картине «Садко», рисуящем берег Ильмень озера и др. В операх Низаметдинова это – зарисовка дождя в прологе оперы «Чёрные воды», воплощаемая с помощью остигатной ритмической фигуры, накладываемой на равномерно повторяющийся органный пункт. В ещё большей степени, чем Исмагилов, Низаметдинов не только изображает внешнее явление, но и наделяет его эмоционально-психологической настроенностью (душевная непогода), что соответствует модели камерной оперы. Следовательно, в башкирских операх успешно воссоздаётся музыкальная картинность, широко применявшаяся в жанре русской оперы. Подобные эпизоды, имеющие изобразительный эффект, Б. М. Ярустовский называет «музыкальной «декорацией» будущего действия» [331, с. 60].

Новый тип оркестровых вступлений, когда из картины в картину звучит один и тот же ведущий лейтмотив, создавая своеобразную рефренную композицию, формируется в зрелый период развития башкирской оперы. В опере «Акмулла» – это тема судьбы поэта; в «Наки» – лейттема времени (пример № 87); в опере «Memento» – одноимённый детский хор; в опере «Как я люблю тебя!?» – лейтмотив текущей жизни, в последней VI интерлюдии звучащий как постлюдия. Это четвёртый тип симфонических вступлений, в которых создаётся своя, «пунктирная» драматургическая линия, выявляющая второй план действия. Если Исмагилов, видоизменяя исходный лейтмотив, действовал в рамках классической традиции, то Низаметдинов отталкивался от опыта современных композиторов (Дебюсси, Берг, Р. Штраус и др.), развивавших идею оркестровых интерлюдий. Его вступления по сравнению с предшественниками приобретают новое

толкование: на первый план выдвигаются «промежуточные» по местоположению жанры, воплощающие субъективно-авторскую интерпретацию происходящих событий. Эти два подхода, сложившиеся внутри башкирской оперы, соответствуют двум таким направлениям в развитии современной оперы в целом, как «обновление в рамках канона» и «трансформация жанра оперы» [139, с. 167]. Более подробно речь о них пойдёт внутри раздела 6.1. «Современные тенденции становления жанров в башкирской опере».

Танцевальные оркестровые номера (характерные и балетные) с самого начала становления башкирской оперы также приобретают роль важного средства музыкальной драматургии. Их функции соответствуют таковым в русской классической опере. Прежде всего, они создают естественный жанровый фон, через символику танцевальных движений, сложившуюся в башкирском фольклоре, раскрывая взаимоотношения девушки и джигита. Наряду с жанровым фоном прикладная функция дивертисмента, театрализуемого обряд Смотрин¹⁷³ в опере «Ашкадар», сочетается с образной, способствуя не только характеристике персонажей, но и завязке основного конфликта. Сама завязка происходит в два этапа: во время совместного танца Танхылу и Вали, когда девушка, подбоченясь обеими руками, даёт понять, что отказывает парню (этот момент выделен гармонией DD_{VII}); и во время обрядовой игры «Белый тополь – синий тополь», когда Вали, не узнавший в девушках, накрытых большими платками, Танхылу, грозит мстью всей деревне. Всё музыкальное развитие в этой этнографической картине концентрируется в оркестре, в целях симфонизации композитор использует активное тональное развитие, расчленённое сопоставление музыкального материала (сначала полностью тем «Плакучая черёмуха» и «Сабира», далее – их суженное изложение по фразам и по мотивам).

Другой важной функцией танцевального дивертисмента является воплощение свадебного пира в IV акте оперы «Карлугас», на 3/4 состоящий из

¹⁷³ Дивертисмент, воплощающий этот предсвадебный этап, состоит из шести номеров на фольклорных цитатах «Танцевальная мелодия», «Танец стариков», «Семь девушек», «Сабира», «Плакучая черёмуха».

танцевальных номеров. Этот огромный дивертисмент есть логическая кульминация всего произведения¹⁷⁴. Степень опосредования названных напевов в этих фрагментах различна: если напевы «Гульназира», «Муглифа» и «Баик» звучат в неизменном виде, то остальные темы подвергаются достаточно сильному интонационному (с помощью фигураций), ритмическому (обогащаясь несвойственными народным напевам трёхдольными группировками), гармоническому и фактурному переосмыслению. Чемберджи применяет принципы варьирования, синкопированные аккорды, хроматизацию средних голосов, постепенное движение басового голоса, канонические и контрапунктические наложения музыкальных тем. Многие из названных приёмов заложены в свойствах самой фольклорной мелодики в виде мелодического и ритмического варьирования, из чего становится очевидным предвосхищение оперой путей формирования не только народно-сценического танца, но и жанра симфонической танцевальной сюиты.

Немаловажно и то, что балетные сцены в национальных операх предвосхитили жанр башкирского балета, в чём вновь усматривается следование русскому опыту. Это балетные дивертисменты в опере «Мэргэн» (воплощавшем обстановку во дворце Тапкыр-хана) и опере «Акбузат» (балетная вакханалия «Танец морских звёзд и рыбок», в чём проявляется прямое влияние сцены Подводного царства из оперы «Садко»; Большое балетное адажио из II акта оперы, пример № 50). В свою очередь, балетные сцены в башкирских операх были предвосхищены вставными балетными номерами в драматических спектаклях («Башкирской свадьбе» М. Бурангулова), которые стали возможны благодаря деятельности Ф. А. Гаскарова в качестве постановщика и исполнителя [73, с. 204].

¹⁷⁴ Он состоит из семи танцев, основанных на известнейших напевах «Гульназира», «Сабира», «Циолковский», «Перовский», «Загида», «Туйгун батыр» и «Муглифа», «Баик». В рецензии на оперу «Карлугас» её танцевальные номера признавались самой большой удачей спектакля [367]. Многие из них вошли затем в репертуар руководимого им Башкирского государственного ансамбля народного танца, образовав золотой фонд национальной хореографии («Гульназира», «Перовский», «Загида»-«Муглифа», «Семь девушек»).

Таким образом, отмеченные танцевальные фрагменты выполняют в операх важную этнографическую роль, воплощая символику взаимоотношений между девушкой и джигитом, саму свадьбу; фантастические образы, заложив в башкирских операх прочные традиции обрисовки данной образности посредством хореографии. В них сосредоточены музыкальные принципы, характерные в дальнейшем для жанра симфонической сюиты. Если впоследствии классический балет в операх не будет востребован в виду самостоятельного развития балетного жанра, то характерные танцы в своём прямом – жанровом назначении займут прочное место почти в каждой башкирской опере первых двух периодов.

Любопытен в жанре оперы опыт основоположника башкирской симфонической музыки Р.Муртазина. Методы симфонической разработки тем, применённые им в семи симфониях, в операх практически не выявлены, даже в опере «Буря», сюжет которой строится на борьбе антагонистических лагерей. Удачные изобразительные моменты (поступь коня в арии Ниязгула, пьяная походка Кутлубая в его Куплетах, ружейные выстрелы в 7-й картине и т.д.) для композитора такого масштаба обычны. Траурный марш из Эпилога оперы, заимствованный им из своей Второй симфонии и посвящённый памяти героев, погибших за Советскую власть, явился малоудачной попыткой обобщения (пример № 88). И дело не в ориентации на «Траурный марш на смерть Зигфрида» из оперы «Гибель богов» Вагнера или непосредственном влиянии финала Шестой симфонии Чайковского, а в ощущении вставленности, изолированности музыкального материала от общей композиции, в целом отличающейся цельностью и хорошей логикой.

Ничтожно мала роль инструментального начала в операх Х. Ахметова: за исключением вступления к опере «Современники», торжественно озвучивающего тему заключительного хора «Гимн Солнцу», и сцены праздника («Состязания по борьбе») в опере «Нэркэс», в обеих его операх оркестровые фрагменты отсутствуют. Отсутствует и лейтмотивное решение.

Напротив, роль инструментализма существенно возрастает в операх Низаметдинова, что соответствует основным тенденциям развития оперы в XX

веке. Усиление роли симфонического начала в передаче образно-эмоционального контекста сценического действия в операх Низаметдинова проявляется разнообразно и свидетельствует об усилении чисто музыкальной логики. Уже в «Чёрных водах», несмотря на то, что в опере в соответствии с её жанром используется лишь струнный оркестр, иногда поддержанный сумрачным тембром фагота и ударной группой, используется целый ряд приёмов, восходящий к «военным» симфониям Шостаковича. Низаметдинов апеллирует к ним, органично соединяя с характерными чертами традиционного мелоса своей культуры, что оправдано в художественном отношении. Перенесение на башкирскую национальную почву творческих открытий выдающегося советского композитора сказалось в разграничении интонационных сфер добра и зла, мира и войны, приёме резкого переключения повествования в оркестровом вступлении к 1-й картине (пример № 90), затем – в сцене вражеского нашествия (3-я картина) и Эпilogue оперы. Среди других приёмов, испробованных башкирским автором – публицистическая заострённость высказывания, использование жанра пассакалии (пример № 89), вызревание жизнеутверждающей хоровой темы Эпilogue.

В первой опере Низаметдинова сразу проявилась склонность к симфонической, а не аккомпанирующей функции оркестра, подтверждённая в его последующих операх, в которых достигается развёрнутая музыкально-драматургическая многоплановость развития. Оркестру принадлежит решающая роль в подготовке и проведении генеральных кульминаций, достигающих значительного музыкального обобщения. Строение отдельных сцен и картин по принципам инструментальной формы, предполагающее скоординированность музыкальной формы и сценического действия, наблюдалось в башкирских операх и ранее, однако именно в творчестве Низаметдинова это становится доминирующим принципом. Хрестоматийным примером этого является оркестровая картина в форме оркестровых вариаций, рисующая возвращение башкирских конников с войны в финале I акта оперы «В ночь лунного затмения» (пример № 91), и цементирующий эту сцену Квартет, в котором выражены меняющиеся состояния главных её участников Танкабики, Акъегета, Шафак и

Диваны и рост общего напряжения. Эта сцена ярко иллюстрирует общий процесс «скрещивания» жанров симфонии и оперы, происходящий в современном музыкальном искусстве.

Используемым во всех операх композитора приёмом, является непрерывная линия развития в оркестре, позволяющая таким образом преодолеть «мозаичность» построения вокальных партий. В результате передаётся активная динамика действия, «сценическое время» приближается к реальному. Этот элемент пуччиниевской музыкальной драматургии, постоянно встречающийся в операх советских композиторов, у Низаметдинова также используется для передачи единого эмоционального состояния героев: чаще всего любви («В ночь лунного затмения», 3-я картина «Memento», «Звезда любви», «Наки»), а также в драматических моментах, когда в ситуации нарастающего напряжения оркестр способствует сплаву «разорванных» реплик. Примерами служат драматические фрагменты во всех операх композитора, но особенно в «Memento» и «Наки», в финале оперы «В ночь лунного затмения».

Традиционным считается применение этого приёма в ситуации балов, которая требует звучания музыки, независимой от переживаний персонажей – такова 4-я картина оперы «Memento», где все реплики светских дам, кавалеров и хора подчинены оркестровой музыке (полонезу и вальсу). Хотя сами по себе они не отличаются особой выразительностью, произнесение их на фоне струящегося потока праздничной танцевальной музыки заметно оживляет их.

Прибегая к инструментальным эпизодам в опере, композиторы XX века, как известно, больше заботятся о внутреннем, психологическом состоянии героев и меньше – о внешнем плане действия. Эту общую тенденцию оперного процесса, согласно которому композиторы «операм-действиям» предпочитают «оперы-состояния», Низаметдинов демонстрирует неоднократно (интерлюдия между 2-й и 3-й картинами в опере «Наки», рисующая приход рода Акбаша на Урал (пример № 52); интермеццо из II акта (сцена в Эдемском саду, пример № 65); оперы «Звезда любви» и т.д.). Таким образом, в оперном творчестве Низаметдинова

заметно выделяется такое качество современного композиторского творчества, как симфонизация.

При воспроизведении башкирской танцевальной музыки главным для него становится метод стилизации и воспроизведения (пляска Ишмурзы в I акте оперы «В ночь лунного затмения», башкирский лирический танец в «Звезде любви»), что связано с его отходом и возвращением к национальной стилистике. Большое значение для него приобретает воссоздание первичных признаков европейской танцевальной музыки (полонез и вальс в 4-й картине, балетный экзерсис в классе Айседоры Дункан – в 5-й картине оперы «Memento»; вальсовое сопровождение в дуэте Натурщицы и Подмастерья из этой же оперы, дуэте Янбики и Айтугана из 4-й картины оперы «Наки»; цитирование cis-moll'ного Вальса Шопена во 2-й картине оперы «Как я люблю тебя!?»).

В операх на военную тематику («Чёрные воды», «Кахым-туря») аналогичную образную роль играет маршевая музыка: в первом случае – это ритмы барабанной дроби, «скрежет» духовых (пассажи тромбона и флейты-рисоло) и глиссандо оркестра, рисующие атмосферу сражения. Во-втором – симфонический эпизод, воплощающий сцену штурма Лейпцига в финале 3-й картины, в котором протяжная песня «Кахым-туря» переинтонирована в героический марш. В сцене прохода образцовых полков русской армии (2-я картина) для характеристики её быта использована музыка Прокофьева из картины «Бородинское поле перед сражением» оперы «Война и мир», в которой солируют военный барабан и флейта-рисоло. Башкирская опера знает и другой пример использования оркестрантов – духового оркестра-«банды» на сцене: в опере «Салават Юлаев» в финальной сцене воссоединения русских и башкирских войск сценический оркестр, укрупняя симфонический, становится участником ликующей массовой сцены. Он использовался лишь однажды в спектаклях московской Декады литературы и искусства.

Как видно из сказанного, в жанре башкирской оперы драматургические функции симфонической сферы музыкального высказывания традиционны. Тем не менее, местные композиторы смогли наделить оркестровое звучание

национальной характерностью, обогатить общее звучание оперы не только традиционным аккомпанементом, но с помощью симфонических средств сделать оркестр выразителем основного художественного содержания.

Итак, все структурные компоненты национальной оперы – речитативы, классические вокальные формы, ансамбли и хоры, а также оркестровые эпизоды, сочинявшиеся по гениальным образцам русской классической оперы, претерпели на башкирской национальной почве заметные изменения. Наиболее близкими монодийной национальной культуре и мышлению формами, предоставляющими возможность максимально проявить собственные музыкальные традиции, были сольные вокальные формы и речитативные построения, менее близкими – ансамбли, чуждыми – хоры, а также оркестровые фрагменты, требующие развитого многоголосного и процессуального мышления. Переосмысление их в национальный контекст осуществлялось с учётом типологических особенностей, диктуемых фольклорными закономерностями, иногда – формально, более лёгким калькированным способом.

Развитие оперного речитатива происходило от схематичной и эклектичной интонационности, редко выходящей за рамки традиционных связующих построений в ранних башкирских операх, до утверждения интонационного строя башкирской речи в операх классиков национальной музыки Исмагилова, Ахметова, Муртазина. Тогда же в рамках речитативности сформировалось декламационное начало, ставшее антиподом распевной мелодике и служившее характеристикой героев антидействия. На смену дробному разговорному речитативу 40-х годов приходят ариозная и короткая (кыска-кюйная) формы речитативов, отражающие особенности башкирского говора.

В классический период речитатив становится важным средством музыкальной выразительности, интонационно взаимодействующий с другими вокальными формами. Наивысшие интонационные находки в этой области обнаруживаются в операх Исмагилова, который гибко дифференцирует типы речитативов в зависимости от характера персонажей и ситуаций, в которых они звучат.

По сравнению с классиками речитативы Низаметдинова носят принципиально иной характер, так как в целях обогащения принципов национального интонирования он обращается к закономерностям оперы XX века. В его операх наблюдается резкое усиление речитативности, что связано с новым характером интонирования русскоязычных либретто, когда грани между речитативом и вокальными номерами максимально стираются и в партиях образов действия, и в партиях образов контрдействия. Интонационная палитра вокальных партий видоизменяется за счёт применения нетрадиционной тесситуры, мелодических скачков на диссонирующие интервалы, глиссандирования, частого отсутствия ладовой опоры. Значительно усиливается роль не нотированной декламации и художественной речи. Всё это позволяет утверждать, что на сегодняшний день в башкирской опере созданы все существующие в мировой практике типы речитативов, как на башкирском, так и на русском языке.

Заимствуя систему сольных вокальных форм в башкирскую оперу, композиторы учитывали, прежде всего, наличие аналогичных композиционных структур в собственном фольклоре, что упрощало процесс их интеграции в национальную культуру. Общими оказались куплетная, простая двухчастная (кушма-кюй), простая трёхчастная, рондо и вариационная формы. При этом господство куплетности в первоначальный – этнографический период формирования жанра явилось необходимостью, закономерным этапом в построении вертикали «от простого к сложному». Такие формы, как сложная двухчастная и сложная трёхчастная форма были созданы в башкирской опере благодаря их широкому воплощению в русском классическом репертуаре, являвшимся единственным и безальтернативным художественно-эстетическим эталоном для всех строящихся национальных культур в советской музыке. В то же время даже при наличии такой фольклорной модели, как двухчастная форма типа быстро – медленно, подобная форма, как и другие усложнённые формы (сонатная и двойные вариации), в башкирской опере не была создана, что объясняется общей установкой на упрощение оперной жанровой модели в СССР.

Усвоенными по классическим образцам русских и европейских опер оказались контекст и драматургические функции, в который помещались эти вокальные формы. Во главе усвоенной системы находятся арии различных типов 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 музыкальной культуры. Каватина¹⁷⁵, 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, кажущихся слишком непонятными.

Из композиционных форм первенствуют универсальные структуры: куплетная и её разновидности, простая трёхчастная и монологическая формы, на втором месте – двухчастная форма, на последнем – рондо. Такая расстановка вокальных жанров и форм соответствует степени освоенности оперного жанра в МНКШ, свидетельствуя о желании композиторов по собственному выстроить их иерархию. Таким образом, классическая система вокальных форм на башкирской национальной почве также откорректирована в сторону упрощения, что проявилось в значительной роли куплетности, отсутствии самых сложных композиционных и песенных форм, характерных соответственно для русской и европейской оперы.

Методы тематического развития, связанные с классическими формами, так же претерпели некоторый процесс эволюции и приспособления к национальному материалу. Классическое орнаментальное варьирование и многократные обыгрывания мелодических оборотов, заимствованные из опыта «русского Востока» и испробованные в начальный период становления композиторской школы, придавали музыкальному стилю первых башкирских опер сильный налёт ориентализма, а потому были отвергнуты следующим поколением башкирских композиторов. Классические способы модулирования, противоречащие

¹⁷⁵ Исключение – единственная каватина Старшины в опере Н. Чемберджи «Карлугас».

модальной природе народных напевов, в 50-60-е годы были заменены мелодическими модуляциями-связками, что более соответствовало импровизационному складу монодийного мышления. Наиболее удачным для башкирской оперы оказалось варьирование на сопрано-остинато по причине того, что основная тема, в этом случае сохраняющаяся как целостный мелодический образ, меняла грани своего облика благодаря гармоническому и фактурному варьированию, что также соответствовало импровизационному характеру башкирской мелодики. По этой же причине органичной для национального тематизма оказалась и куплетно-вариантная форма, так как в этом случае масштабные расширения темы выводились из особенностей строения башкирской народной песни, так же основанной на вариантно-строфическом принципе.

Среди ансамблей только дуэты вписываются в национальную традицию, способствуя распространённости этой формы в операх, поскольку диалогическая композиция широко представлена в фольклоре (любовные, бытовые песни, песни о проводах конников на войну 1812 года). Лучшие многосоставные ансамбли замкнутой структуры созданы в операх классиков – «Салавате Юлаеве», «Шауре», «Буре» и «Современниках» (трио, квартеты и квинтеты по 3-4 примера). Несмотря на чужеродность ансамблевой формы пения, в башкирской опере созданы все существующие в оперном жанре типы ансамблей, что говорит о хорошем освоении европейских традиций.

То же самое можно сказать про хоровые фрагменты, создание которых в башкирских операх стало возможным, благодаря огромному опыту, наработанному практикой русской оперы. Башкирскими композиторами используются все формы хоровой музыки от простейшей куплетно-строфической до многоярусных полифонических наслоений с активным использованием хоровых речитативов в операх Исмагилова и Низаметдинова.

Оркестровые фрагменты в башкирских операх демонстрируют заметное упрощение своего значения: это проявляется, как в малочисленности развёрнутых увертюр (4), так и в их упрощённой трактовке (трёхчастности, заменяющей сонатность, утверждении в операх вступительных разделов), что мы объяснили

ладовыми особенностями пентатонической культуры, не располагающей к конфликтному изображению событий.

Несмотря на это, все атрибуты жанровой модели в национальной опере присутствуют, и их коррекцию с учётом фольклорных закономерностей нужно считать своеобразием процесса адаптации.

ГЛАВА 6. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ БАШКИРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

В данной главе предпринята попытка типологической систематизации опер башкирского национального репертуара по жанрам на основе существующих в научной литературе подходов и описания их структурных признаков в наиболее ярких образцах; разновидности композиционных структур, объединяющие оперный спектакль в единое целое, которые в разные периоды развития оперы в башкирской культуре были различны и анализ центрального элемента музыкальной драматургии лейтмотива в соответствии с предложенной нами классификацией,

6.1. Жанры башкирской национальной оперы¹⁷⁶

Наряду с классическими оперными формами, башкирской оперой, прежде всего, заимствуются основные жанры европейской оперы. Воспринимаемые в собственную культуру компоненты должны были продемонстрировать уровень их овладения в соответствии с особенностями национального менталитета, чтобы создать собственную оперную академическую традицию.

Опера-драма. В башкирском репертуаре однозначно главенствует опера-драма. Подавляющее большинство башкирских опер написаны именно в этой жанровой модели, при этом их можно сгруппировать в несколько подгрупп. Самую многочисленную подгруппу образует *социальная драма*: это оперы «Хакмар», «Айхылу», «Карлугас», «Ашкадар» и «Современники», социально-героические драмы «Азат» и «Буря». Объяснить этот факт можно установками

¹⁷⁶ В данном параграфе использован материал статей: Галина Г. С. Традиции книжного пения в опере З. Исмагилова «Акмулла» // Вестник ЧелГУ. 2009. № 13 (151). Вып. 31. С. 165–170; Эпическая опера «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда // Ватандаш. 2014. № 11. С. 196–206; О воплощении комического в башкирской национальной опере // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 81–88.

идеологического порядка, требованием высших инстанций, настоятельно диктовавших сюжеты о героической борьбе трудового народа. Личная драма в них вплетена в революционные (военные) события или строительство нового общества. Подгруппа *историко-героических* опер, приверженцем которых был Исмагилов, представлена операми «Салават Юлаев», «Послы Урала» и «Кахым-туря», а мистическая драма – оперой «Наки» (жанр, выходящий за пределы социалистического реализма и созданный в постсоветский период).

Внутреннюю жанровую структуру оперы-драмы дополняет особый жанр драмы – высокая *трагедия*, в которой личность сталкивается с непреодолимыми жизненными обстоятельствами (оперы «Шаура»¹⁷⁷, «Нэркэс», «В ночь лунного затмения», «Акмулла» и «Memento»). Хотя в последних двух операх главным героям не хватает глубины переживаний и мыслей, всё же трагедийное начало в них определяется заложенными в их основе свойствами литературных первоисточников. Это «конфликт между личностью и «высшими силами», говоря языком Гегеля, максимальная сила изображаемой в трагедии личности; «фатальность» устремления этой личности; глубокомысленный, идейно насыщенный диалог; отступления от бытовой и исторической точности» [55, с. 138].

В опере-драме конфликт действия и контрдействия, как известно, воплощается посредством интонационно-тематического противопоставления полярных сил. В опероведении относительно воплощения интонационно-образного конфликта существует классификация С. С. Гончаренко, которая выведена 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

¹⁷⁷ Определение «Шауры» как лирико-психологической драмы в ряде работ [143, с. 49; 78, с. 83; 244, вып. 2, с. 31] требует уточнения. Конфликт в этой опере, как, впрочем, и в опере «Нэркэс» Ахметова носит не внутренний, а внешний характер. Он рождается в столкновении взглядов и нравов между личностью и догматической моралью феодального общества. Поэтому эту оперу мы рассмотрим в разделе об операх-драмах.

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»* [139, с. 38]. Эта классификация универсальна.

В башкирской опере, как и в европейской, последовательное воплощение драматического конфликта путём интонационно-тематического столкновения наблюдается не часто, а именно в трёх национальных операх: «Айхылу» Пейко, «Шаура» Исмагилова и «В ночь лунного затмения» Низаметдинова. Второй вариант *«есть конфликт, но нет контраста»* означает отсутствие симфонического метода разработки музыкального тематизма, воплощение драматического содержания без сквозного развития музыкальных образов, когда главным в музыкальной драматургии сочинения является не противопоставление, но сопоставление различных интонационных сфер без их непосредственного соприкосновения.

Попробуем выявить их композиционные и структурные закономерности через обозначенную проблему интонационно-образного конфликта, являющуюся центральной категорией музыкальной драматургии. Этапной на пути достижения музыкально-интонационного конфликта стала опера «Айхылу», перерабатывавшаяся дважды, причём в последней редакции Пейко приблизился к симфонизированной оперной драматургии. Редакция этой оперы максимально упрощена в литературном отношении, но усложнена – в музыкальном и направлена к цели создания единства сценарной и музыкальной драматургии, что так и не было достигнуто. Баланс между ними всё время колебался то в одну, то в другую сторону, в редакции 1953 года окончательно склонившись в сторону музыкальной. Недостаточно хорошее владение фольклорным материалом не позволило Пейко создать партитуру с гибким развитием лейтмотивов. Поэтому при обилии полифонически переплетающихся лейттем, их сочетания всё же формальны и неубедительны (особенно отличается этим последняя картина, в которой безостановочно сменяют друг друга лейттемы тревоги, кулаков, колхозников, Юлая). И хотя произведению не хватает широких симфонических обобщений, именно «Айхылу» 1953 года стала первой ступенью в освоении

симфонических принципов для воплощения драматического конфликта на национальном музыкальном материале.

Три оперы в башкирском репертуаре объединяются единой темой любовной коллизии, возникающей в условиях старинного патриархального быта: «Шаура», «Нэркэс» и «В ночь лунного затмения». Во всех трёх пьесах, лежащих в основе их литературного прототипа, центральной является тема любви, натолкнувшаяся на объективные преграды: в операх «Шаура» и «В ночь лунного затмения» – это незыблемый в башкирском обществе закон левирата, в «Нэркэс» – междоусобная вражда двух башкирских родов, представителями которых являются главные герои. При общей схожести основной идеи и возникающей проблематики, эти оперы значительно отличаются, прежде всего, способом музыкального воплощения главного конфликта: в «Шауре» и «В ночи лунного затмения» музыкальная драматургия симфонизирована и поэтому их можно считать образцами возвышенного трагедийного жанра в опере, когда есть и конфликт, и контраст; в «Нэркэс» – при наличии интриги-конфликта отсутствует хоть какой-либо контраст. Это проявляется в отсутствии самого элемента симфонизации – лейтмотива, каких-либо лейтмотивов вообще. Музыкальный материал данной оперы интонационно никак не объединён – ни реминисценциями, ни единым интонационным комплексом, ни интонационной целостностью в партиях персонажей. Отсутствуют в «Нэркэс» и какие-либо симфонические фрагменты. Эта опера отвечает особенностям второго типа воплощения образного конфликта, когда при его наличии, контраст отсутствует.

Наиболее совершенная симфонизированная оперная драматургия, продемонстрировавшая возросшее симфоническое мастерство Исмагилова и гибкость лейтмотивного развития, представлена в его опере «Шаура». Концентрированному воплощению музыкально-интонационного конфликта в ней способствуют лейтмотив любви с одной стороны (башкирская народная песня «Шаура» – пример № 23), характеризующий сокровенные чувства главных героев Шауры и Акмурзы, и лейтмотив мстительной Яубики как приверженки старинных обычаев, встающей непреодолимой преградой на пути влюблённых

(пример № 92). В оппозиции конфликтных сторон силы, как обычно, неравны: зло агрессивно, и его активность возрастает. Отражением этого в музыкальной драматургии является то, что тема Яубики подвергается большему развитию, тема любви – меньшему; при этом обе темы почти всё время сопоставляются вместе. Первая тема протяжна и сохраняет свой фольклорно-песенный облик в течение всей оперы, вторая – сурово инструментальна, складываясь из цепи зловеще звучащих больших терций. В процессе их интонационного взаимодействия выделяются три этапа: вступление к 4-й картине, в которой развитие темы Шауры тормозится вторжением темы Яубики, при проведении которой акцентирован угрожающе звучащий интервал нисходящей малой секунды; кульминационная 6-я картина, в которой даётся столкновение всех противостоящих сторон; симфонический антракт «Погоня» между 6-й и финальной 7-й картинами, в котором музыкальными средствами воплощается напряжённая сцена преследования сбежавших Шауры и Акмурзы. Здесь в последний раз громогласно звучит тема Яубики, эффектно продублированная полнозвучием оркестровых унисонов, любовная же тема, связанная с образами главных героев, звучит теперь цепью обрывающихся, никнущих музыкальных фраз, наводя на мысль о неизбежной трагической обречённости судьбы главной героини. Несмотря на минимальное количество лейттем, Исмагилов смог создать в «Шауре» симфонизированную партитуру, где смысловые взаимодействия двух противопоставляемых интонационных сфер проявляются и в контрасте самих интонаций, и в типах их мелодического развития.

Ситуация *«есть и конфликт, и контраст»*, не характерная для башкирских опер в целом, предстаёт отдельно ещё в двух случаях и не в масштабах всей оперы, а в отдельных фрагментах, когда одна из контрастных музыкально-тематических сфер, под воздействием другой полностью исчезает. Таковы сцена длительной битвы Хаубан-батыра и Масем-хана в предфинальной сцене оперы «Акбузат», где минорная тема батыра полностью вытесняет тему хана и приобретает торжествующий мажорный вид; вступление к 6-й картине оперы «Салават Юлаев», рисуящем штурм войсками Салавата Симского завода, в

котором тема террора (царских войск) также вытесняется атакующей темой Салавата. Налицо интонационное взаимодействие двух тематических сфер, когда темы Масем-хана и террора под воздействием лейттемы Хаубана и Салавата полностью выводятся из музыкального материала оперы. Если в первом случае этот контраст входит в эпическую модель как драматический компонент, в результате чего оперу «Акбузат» можно назвать эпико-драматической (по сравнению с одноимённым эпосом, где борьба Хаубана оставалась «за кадром», в опере момент героики усилен), то во втором – данное вступление служит основой симфонизированной концепции, становясь подлинной кульминацией драмы. В обоих случаях масштабы сопоставления контрастных тематических сфер в контексте башкирских опер невелики.

Отмеченный выше вариант «*есть конфликт, но нет контраста*» проиллюстрируем на примере оперы «Акмулла» Исмагилова. В данном случае это объясняется особенностями, исходящими от жанра *оперы-монографии*. Оперы об исторических образах творцов искусства, утвердившиеся в искусстве мусульманских национальных республик бывшего СССР, следует расценивать как отличительную черту МНКШ. Оперу «Акмулла» можно смело поставить в один ряд с бесчисленными операми восточных республик, воспевающих образы подлинных народных творцов, поэтов и музыкантов (примеры приведены в приложении В).

Для творчества всех главных героев – поэтов характерны демократическая направленность творчества, широта и прогрессивность взглядов, сочувствие к обездоленным и угнетённым. Практически все они ратовали за сближение с Россией и распространение у себя просвещения, видя в нём необходимое условие процветания и благополучия своего народа. Во всех случаях с оперной сцены провозглашаются общечеловеческие гуманистические идеи. Следовательно, операм этого жанра присущи общие идейные и художественные мотивы, прежде всего острая идеологическая борьба с противником (в большинстве опер – это мусульманское духовенство, в других случаях – власть), раскрываемая через ряд примечательных ситуаций и эпизодов, имеющих политический смысл и значение

(их удачный отбор – главная задача либреттиста). Внутренний мир интимных переживаний героев в таких операх отходит на задний план, уступая место показу гражданской позиции, общественных помыслов личности. Исключением из этого правила является татарская опера «Любовь поэта» Р. Ахияровой (2008), посвящённая последней любви в жизни Габдуллы Тукая.

Конфликт в операх-монографиях воплощается через состояние противостояния личности и толпы, соответственно – через словесные, но не музыкальные баталии. Для «Акмуллы», как и для «Memento», характерна черта, присущая драматическому театру – обилие сцен-поединков, в которых главную смысловую нагрузку несёт обличительное «слово-действие». Это проявляется в возрастании роли диалогических сцен (как выражение ситуации противостояния), в которых «одно из действующих лиц ведёт сцену, то есть нападает, нагнетает, интригует, атакует; другое – обороняется, иногда переходит в контратаку» [55, с. 53]. Как отмечалось ранее, практически вся опера «Акмулла» основана на диалогах, способствующих развитию конфликта, что помогает раскрыть главную идею произведения – извечную борьбу с косностью и рутинной и духовное превосходство поэта. Наиважнейшее значение в ней приобретает череда речитативов-диалогов в 1-й картине (Минлебика – Мифтахетдин, Бурангул – Мифтахетдин, Камалетдин – Мифтахетдин), и это служит драматической завязкой действия; духовное противостояние Мифтахетдина Хазрету, Старосте и Бурангул баю в сцене перед мечетью (2-я картина), диалоги Акмуллы и отца Камалетдина, образующие всю 3-ю картину и тем самым развивающие конфликт; Акмуллы и Батуч-бая в 5-й картине, также Акмулла – Бурангул, служащие развязкой. В опере имеют место различные типы вокальных диалогов: от спокойной беседы – выяснения смысла жизни (разговор Мифтахетдина с отцом Камалетдином) до возбуждённых словесных поединков, в которых накал эмоций достигает высокого драматического напряжения (сцены перед мечетью, в степи).

Другим признаком жанра оперы-монографии становится использование в либретто стихов и нередко песен поэтов, трактуемых, как правило, в общеевропейском ключе. В «Акмулле» – это фрагменты стихов «Пробуждение»,

«У кого нет вкуса», «Письмо отцу», «Я сумасшедший», «Надежда», «Назидания», «О, мир!», «Обращение к друзьям», «Учёным современности», «Марсия Шигабутдина Маржани» [13, с. 20]. Они легко компоновались в виду афористичности самих стихов и отсутствию в них сюжета, становясь «словом-действием» (термин В. Волькенштейна) – проводником гуманистических идей. Введение в либретто хорошо подобранных, подлинных стихов Акмуллы придало его речи самобытность и достоверность высказывания, благодаря чему его партия и оказалась поэтически наиболее совершенной и красноречивой, а сам спектакль – по-театральному зрелищным [108, с. 56].

Специфической творческой задачей в операх этого типа становится проблема интерпретации музыкально-поэтического наследия того или иного поэта, и не только в поэтическом, но и в музыкальном плане. В «Акмулле» ситуация «есть конфликт, но нет контраста» возникала в виду того, что противоборствующие стороны (поэт с одной стороны, и воинствующее мусульманское духовенство – с другой) наделены одной и той же интонационностью – пусть и не подлинными, но книжными напевами, что вполне понятно. И Хазрет, и Камалетдин мулла, и староста, и сам Акмулла – это люди конкретной исторической эпохи, получившие образование в медресе и «разговаривающие» сообразно нормам культового этикета. Музыкальный конфликт в этой опере строится на сопоставлении двух тем Акмуллы: драматической (темы судьбы поэта, по-европейски – рока) и лирической.

В целом вариант «есть конфликт, но нет контраста», характерен для всех опер 40-90-х годов, в которых драматическая ситуация возникала исключительно благодаря музыкальному контрасту-сопоставлению – наиболее характерном типе мышления для национальных композиторов. Поэтому в большинстве опер тематические сферы, являющиеся воплощением антагонистических сторон, лишь сопоставляются друг с другом по горизонтали или по вертикали без конкретного интонационного взаимодействия. Горизонтальное следование тем встречается повсеместно. Доказательством сказанному служат контрастный тематизм противостоящих сторон в операх «Хакмар», «Айхылу», «Ашкадар», «Буря»,

«Современники», «Послы Урала», «Чёрные воды», «Звезда любви», «Как я люблю тебя!?!». В результате основой большинства опер становится бесконфликтная музыкальная драматургия сюитного типа, ориентированная, с одной стороны, на песенные разновидности фольклора, с другой, – на модели инструментальной музыки. Вертикальное взаимодействие тем, встречающееся единожды, имеет место в финале оперы «Салават Юлаев», когда в тройном контрапункте сочетаются темы «Салават», «Урал» и «Не шуми ты, мати, зелёная дубровушка», воплощая тем самым главную идею произведения – идею интернационализма [78, с. 55]. Причины предпочтительно бесконфликтного музыкального воплощения драматических ситуаций в опере были указаны в предыдущей 5-й главе в связи с отсутствием интонационной конфликтности в оперных увертюрах.

Эпическая опера. По сравнению с оперой-драмой, масштаб конфликта в эпической опере крупнее, ибо он касается судьбы государства, всей нации. Отличительны и способы его воплощения. Наглядными примерами эпической драматургии, как говорилось выше, в башкирском оперном репертуаре являются оперы «Мэргэн» и «Акбузат», созданные по одноимённым фольклорным эпическим сказаниям с национально-патриотической идеей и оптимистической концепцией победы. Главные герои – Мэргэн-батыр и Хаубан-батыр, воплощая этический идеал народа, идеальны в проявлении своего характера. Они преодолевают все преграды и испытания, одерживают победу над врагами и освобождают родной народ от угнетения. В трактовке их всё же улавливается некоторое различие, объясняемое характером самих фольклорных первоисточников: в образе Мэргэна, много говорящего и обещающего, но мало действующего, присутствует некая романтическая идеализация; в образе же Хаубана сконцентрированы богатырские черты: главным его оружием являются алмазный меч и мифический конь Акбузат, принадлежавшие некогда самому Урал-батыру.

Фабула обеих опер связана с перемещением героя из своего мира во враждебный, и обратно, а это, в свою очередь, предопределено композицией

волшебной сказки: Мэргэн с долин Агидели попадает в Зимний дворец ногайского хана и, «освободив всех пленных, уходит на Урал» (из краткого содержания оперы); Хаубан перемещается с Урала на дно озера Шульген и возвращается на родину. Правда, мотив добывания невесты в Подводном мире, на котором первоначально строился эпический сюжет, в опере размыт из-за переставленных либреттистом идейных акцентов. Тема патриотизма пронизывает оба эпоса (соответственно оперы): призывами к борьбе за освобождение родного Урала насыщена вся партия Мэргэна; как бы ни был прекрасен Подводный мир и красавица Наркес, Хаубан не хочет оставаться в нём, и стремится вернуться на Урал, чтобы избавить народ от угнетателей-ханов. «Не дороги мне на чужбине ни золото, ни дворцы. Что может быть дороже родной земли?» – заявляет он на просьбы Наркес остаться с ней. Размышления о судьбе Урала, историческом пути народа, деяниях батыров – традиционный мотив героического эпоса – проникает в поэтику башкирской национальной оперы и обнаруживает себя в целом ряде мужских арий-монологов: Мэргэна и Хаубана, впоследствии также Шатмурата, Салавата, Аксэсэна и Буранбая.

Композиции опер отличаются характерной для эпических сочинений масштабностью: в «Мэргэне» – пять действий, в «Акбузате» – четыре с прологом (I акт) и эпилогом. Внешнюю арку образуют события, происходящие на земле: пленение башкирских девушек, поединок Хаубана и Кахкахи, заканчивающийся поражением батыра, наставления Урал-батыра, Тараула и всего народа в 1-й картине; хоры воинов, угнетённого народа, сцены с Масем-ханом и Кусем-беем, поединок Хаубана с ханом и освобождение народа в 5-й. В середине композиции, как и в русских операх, располагаются две картины, привлекающие богатством и буйством красок: это роскошный Зимний дворец Тапкыр-хана в опере «Мэргэн» и Подводное царство Шульгена в опере «Акбузат» (авторская ремарка в клавире гласит: «Хаубан с интересом и удивлением рассматривает необычайное зрелище»). Так в общем сценическом замысле проявился характерный для русской эпической традиции закон антитезы. Земная жизнь – тяжёлая, гнетущая, дворцовая и подводная – красивая, беспечная, на земле – исключительно мужской

персонаж, под водой – преобладание женского. Образы подводного мира трактуются в фантастико-поэтическом преломлении, свойственном композиторам-романтикам, поэтому на образах контрдействия отсутствует печать негативности [128, с. 199]. Замедленный темпоритм спектакля и доминирующая экспозиционность – также признаки эпической драматургии.

События в эпической опере передаются косвенно – в хоре воинов Масем-хана «Хаубан идёт», описывающем действие, происходящее за сценой (5-я картина); в симфонических фрагментах, рисующих картины сражений – поединка Хаубана и Кахкахи в 1-й картине, Хаубана и Масем-хана – в 5-й, сокрушение Подводного мира главным героем – в финале 3-й, традиционно показанное (как и в опере «Мэргэн») через хор их обитателей и сценический хаос. Эти сцены следует трактовать как проявление драматического начала, входящего составляющим компонентом в эпическую модель.

В «Акбузате» музыкальные признаки драмы проявляются и в том, что авторы оперы, подобно Глинке в «Иване Сусанине», попытались воплотить «процесс тематической интеграции» (С. С. Гончаренко), постепенно собирая в течение всей оперы тему заключительного хора «О, алмазный меч» (пример № 84). Здесь можно указать на следующие фрагменты-этапы: начальный квартовый мотив хора мелькает в оркестре в сцене клятвы после слов Хаубана «Клянусь во имя народа»; ритмическая фигура из первоначальной фразы хора звучит в репликах провожающих «До свидания, батыр», завершающих 1-ю картину; в средней части первой арии Танхылу со слов «На Урале живёт Хаубан-батыр» тема «О, алмазный меч» проводится полностью в её вокальной партии; интонационный контур этой же темы, оформленный в объёме мажорного квартсекстаккорда звучит в арии батыра «Не дороги мне на чужбине ни золото, ни дворцы» (со слов «Что есть дороже Родины?»); маршевые ритмы активно звучат в 4-й картине (хорах воинов, реплике Танхылу, издали приближающейся домой); и наконец, в средней части её Рассказа «Хаубан-батыр победил Шульгена», хоровая тема раздвинута до октавы (на словах «Нас освободил»). В финале же хор «О, алмазный меч» ещё раз звучит в своём сформировавшемся

виде, благодаря чеканному оркестровому сопровождению, приобретая черты гимничности и драматургически воплощая «каноническую для советского искусства идею – от драматического неприятия – через борьбу – к победе». В этом проявляются идеологические установки советского времени.

В этих кубаирских сюжетах можно усмотреть и древнюю структуру ритуала инициации. И Мэргэн, и Хаубан проходят путь развития от бедности до обретения высокого статуса героев; оба освобождают родной народ от тирании. Хаубан-батыр, вступив в борьбу с силами природы, получает над ними власть. Во второй опере уровень повествовательности (определяющий в эпических жанрах) более разнообразный, что объясняется многоплановым содержанием самого эпоса, а это, в свою очередь, напластованиями различных исторических эпох.

Музыкальный материал оперы «Акбузат», отражая его сюжетную многоплановость, также сгруппирован сообразно принципам эпического жанрообразования. Первая группа – это комплекс героической образности, включающий тему борьбы Хаубана, его тему-призыв к борьбе и тему победы народа. Вторая группа живописует водную стихию (вступление ко 2-й картине «Ночь на озере Шульген», «Танец водорослей, морских звезд и рыбок»); третья – темы, воплощающие фантастические образы Подводного царства: царевну Наркес, царя Шульгена и его свиту во главе с визирем – драконом Кахкахой. Четвёртая группа контрастных тем объединяет образы земных людей – старца Тараула, хоры и танцы земных девушек (в том числе Танхылу), хоры и танцы пленных девушек, танцующих под водой, готовящихся к борьбе воинов. И, наконец, в отдельную пятую группу входит эпический речитатив Урал-батыра из начальной картины, выведенный из эпического былинного распева в опере «Садко» (пример № 68).

В то же время в «Акбузате» принципы эпического формообразования соблюдены не полностью. В опере отсутствует симфонический фрагмент, рисующий погружение Хаубана на дно озера Шульген; нет и сцены, воплощающей овладение им мифическим конём Акбузатом (подобного добыванию Садко «рыбы золотое перо») – они лишь подразумеваются.

Следовательно, рассмотрение двух башкирских эпических опер позволяет сделать вывод о том, что особенности эпической жанровой модели на конкретной национальной почве претворены в облегчённом варианте, с купированием некоторых идейных и текстовых моментов, в результате чего воспринимаемая «извне» русская музыкальная традиция оказывается трансформированной.

Лирическая опера. Модель лирической оперы обрисована в работах С. С. Гончаренко [139], О. В. Комарницкой [144], Г. Г. Кулешовой [203], Т. С. Угрюмовой [293]. К типологическим особенностям её относятся наличие любовно-лирического конфликта, носящего внутренний характер; мучительные раздумья, поиски выхода из затруднительного положения, борьба с самим собой – как проявление этого внутреннего, психологического конфликта; характерное местоположение фаз развития: лаконичная экспозиция и завязка, кульминация и сразу же развязка.

Количество лирических опер в башкирском национальном репертуаре так же невелико, как и в классическом. Здесь можно назвать лишь оперу Исмагилова «Волны Агидели», созданную в жанре лирической драмы. К проанализированным в разделе «Авторское либретто» особенностям текста, добавим следующее. Как известно, в музыкальной драматургии лирической оперы, нет ярко выраженного конфликта действия и контрдействия, как следствие, нет и интонационно-тематического столкновения. Как пишет И. Н. Налётова, «Развитие концентрируется на динамике психологической линии и оформляется как завершённый цикл действия» [235, с. 136], в малых ансамблях, показывающих героев в непосредственном эмоциональном столкновении. В «Волнах Агидели» первый экспозиционный этап цикла, отражающий пребывание героев в состоянии ожидания, неясных предчувствий, охватывает I акт и завершается дуэтом «согласия» Гульзифы и Зайнуллы при встрече – лирической кульминацией оперы; второй этап цикла – II и III акты, которые венчает дуэт-ссора главных героев; третий этап – IV акт, заканчивающийся дуэтом «разногласия» (трагическая кульминация). Два крайних дуэта становятся двумя полюсами в развитии основной линии Гульзифа – Зайнулла. Между ними располагается узловой

момент – дуэт из III акта, чётко обозначающий взгляды героев, их жизненные цели. Взаимоотношения Гульзифы и Зайнуллы после разлуки выглядят как столкновение двух мировоззрений, разных мироощущений. Эти три диалога образуют три волны психологического нарастания, в которых лирические состояния души выражены с разной степенью напряжения – чем дальше, тем больше и завершаются полным разрывом отношений. Кульминация и развязка расположены буквально друг за другом – в предфинальной сцене, что полностью соответствует лирическому жанру.

Динамизирующую роль в первоначальном накручивании эмоции выполняет диалог Гульзифы и Вадима из 1-й картины, когда она, отвергая его признания, погружена в свои мысли («Моя душа отсюда далеко»). В то же время и сам Вадим, ожидая её, пребывает в состоянии влюблённого предвкушения, о чём свидетельствуют многочисленные проведения его элегической лейттемы в разных тональностях. Далее Гульзифа, ждущая возвращения Зайнуллы из города, испытывает неясные предчувствия и томленье, что демонстрируют её взволнованные речитативы и развёрнутая ария «Звонче пой, жаворонок мой!» [430, с. 93]. Подобные фрагменты, как утверждает С. С. Гончаренко, «по функции аналогичны нанизыванию мотивов в лирическом стихотворении» [139, с. 91]. Среди многих фрагментов, воплощающих в башкирских операх состояние девичества, музыка «Волн» отличается естественностью интонаций, «простыми состояниями», как сказал Б. В. Асафьев про оперу «Евгений Онегин». Сам метод музыкальной характеристики строится на разомкнутых гармонически и композиционно музыкальных номерах, что позволяет показать героев в непрерывном внутреннем развитии.

Крайние точки в развитии образа Гайнуллы – психологически наиболее полно выписанном персонаже – его ариозо, в котором он радостно сообщает о возвращении сына Зайнуллы, и заключительный монолог, в котором он обвиняет в случившейся трагедии только себя. Этот монолог, перенесённый во 2-й редакции оперы из 4-й картины в финал и произносимый им на высоком берегу реки, как уже говорилось, переключает действие в морально-нравственную сферу

и в этом можно усмотреть изначальную ритуальность – важнейшую функцию лирического произведения. Узловой характер носит и диалог-ссора отца и сына в III акте, когда Зайнулла необоснованно обрушивает на отца все свои претензии. Эта сюжетная линия усиливает основную, поскольку следует за ссорой Гульзифы и Зайнуллы.

Лирическая опера не исключает жанровых сцен. В данном случае народ помимо жанровой характеристики выполняет в опере и функцию отстранения и функцию высшего судьи, давая оценку происходящим событиям, но, не вмешиваясь в них, иначе лирическая специфика произведения будет нарушена. В «Волнах Агидели» народно-массовые сцены рисуют благополучную жизнь колхозной деревни, воспевая душевное богатство и трудолюбие советских людей. Экспозиционный этап, как обычно, лишён сценического действия, но в данном случае им служит жанровый фон – народ вышел на берег Агидели посмотреть ледоход. Жанровые сцены (хор народа «Кукушка», Песня Абдельхака и его диалог с Гульмарией, шуточная Песня Рыбака, колыбельная Емеш), вторгаясь в развитие основного конфликта, часто сбивают его, переключая внимание зрителей. Следовательно, в длительном развёртывании основного конфликта в данном сюжете проявляется эпичность, основная линия как бы постоянно «тормозится» различными эпизодами отстраняющего характера. Большую роль эпичности в развивающей, а не фоновой фазе конфликта Т. Угрюмова расценивает, как своеобразную черту драматургии «Волн Агидели» и истоки этого усматривает в особенностях национального мышления композитора [291, с. 13]. Не только композитора, но, прежде всего, либреттиста, сказали бы мы, поскольку это сочинение полно отражает контекст развития его драматургии 70-х годов. В свете сказанного опера «Волны Агидели» предстаёт как яркий образец башкирской лирической оперы.

Преломление комического в башкирской опере. Башкирский оперный репертуар не содержит ни одной комической оперы¹⁷⁸. Этот факт можно

¹⁷⁸ Л. Данько также констатирует малочисленность комических опер в национальных республиках СССР и называет всего 17 образцов [146, с. 71 – 73]. В башкирской

попытаться объяснить несколькими причинами. Во-первых, отсутствием сколько-нибудь оформленной театральной традиции в фольклоре, а ведь именно «к традициям народных комедийных представлений восходят жанры и формы комического в искусстве» [139, с. 108]. Это, в свою очередь, – диктатом ислама, возможно, в какой-то степени менталитетом и особенностями мышления башкир, которым свойственны такие черты характера, как «бесхитрость и прямолинейность, искренность и легковерие» [46, с. 204]. Даже смеховая культура народа, сконцентрированная в жанрах устно-поэтического творчества, прежде всего кулямасах (анекдотах), такмаках-небылицах, афористических жанрах и сказках¹⁷⁹, как и наличие большого комедийного репертуара в национальной драматургии не способствовали возникновению в республике комической оперы. Такая задача руководством республики просто не ставилась.

Несмотря на её отсутствие, комедийный контекст присутствует почти в каждой башкирской опере, где наблюдается своеобразная адаптация европейского жанра, преимущественно жанра оперы-буффа, считающейся «сокровищницей юмора» (Л. В. Кириллина), достижениями которой пользовались композиторы всех последующих музыкальных эпох, включая советскую. «Комедийное начало довольно часто присутствует в операх некомедийных жанров – эпических, сказочных, лирических, драматических. Оно связано и с конкретными персонажами, и с подчёркнуто юмористическими ситуациями, и с отдельными репликами героев» [194, с. 14], – пишет о взаимопроникновении оперных жанров О. В. Комарницкая.

профессиональной музыке в принципе мало комической музыки. В области вокальной музыки это шуточные песни «Возвращаюсь с свадьбы» Х. Ахметова, «Водка» З. Исмагилова, декламационная «Эпитафия» С. Низаметдинова, продолжающие традиции русской музыки («Мельника» А. Даргомыжского). Все эти сцены пьянства, выражающие стремление к грубому комизму положений, обычны для итальянской оперы-буффа и перешли в башкирскую музыку через русскую. Во всех случаях трактовка событий даётся через добродушный юмор, присущий сочинениям русских композиторов-классиков.

¹⁷⁹ А. М. Сулейманов, подробно проанализировавший башкирский сказочный репертуар социально-бытового плана, пишет: «Функциональной классификации образы сказочных дураков, глупцов не поддаются» [280, с. 89]. Интонационно-стилевые модели для их обрисовки в сатирико-гротесковом плане в башкирской народной музыке также не сложились, поэтому их образы и трактуются авторами национальных опер и балетов в европейских классических традициях, о чём речь впереди.

В башкирской опере индивидуальное применение традиционных способов в создании комического происходит в эстетическом аспекте. Прежде всего, корректируется актантная модель – так, набор характерных персонажей в национальной опере, непосредственно связанных с воплощением комического, предстаёт следующим образом: сваха, смотрительница гарема, визирь, писарь, сторож – одним словом слуги, что говорит об освоении традиций европейской комической оперы. Особая, наиболее колоритная группа таких персонажей в опере всех мусульманских республик бывшего СССР – это муллы, о чём было сказано отдельно в IV главе. Отметим сейчас другие комические элементы, представленные в практике башкирской оперы, – это пародирование, несоответствие внешней формы (музыки словесному тексту) и внутреннего образа, деформация и дискредитация жанров, отрицание жанра жанром.

Так, уже в первой башкирской опере «Хакмар» М. Валеева с помощью скороговорки – исконного приёма комической оперы высмеиваются такие черты Ульмасбики (мачехи главной героини) как сварливость и злобность. Ульмасбика ворчит каждый раз, появляясь на сцене, её речь всякий раз контрастирует партиям остальных персонажей: скандирующие фразы типа «Сколько можно петь! Лучше бы подумала о делах! Воды даже нет, чтоб поставить самовар, что за бесстыдство! При взрослой дочери мне таскать воду, да? Мне таскать?», «Говоришь, принесла? Это не твоё дело! Хватит пререкаться, иди сейчас же!» – пропеваются быстро, с поучительным тоном.

Достойной преемницей Ульмасбики в башкирской опере стала властная Яубика, раздражённо отчитывающая свою сноху Шауру из оперы того же названия: «Кумыс не приготовлен, лапша не нарезана, дрова не наколоты, кобыла не доена, 100 разных дел, а она всё лясы точит!». Однако в отличие от Ульмасбики, Яубика не получает комическую характеристику, ведь она – главный двигатель трагических событий в опере. Приведённая скороговорка решена композитором в полупесенной-полуречитативной манере, в подвижном, но не стремительном темпе.

Пародирование, как самостоятельный приём, традиционно основанный на стилизации «серьёзного жанра», большое место имеет в опере «Акбузат», где с помощью беззлобного юмора и особенно гротеска высмеиваются пороки сказочно-фантастического мира, каковыми являются представители озера Шульген. Развёрнутую характеристику всего Подводного царства содержит, написанное путём калькирования, симфоническое вступление к III акту оперы, названное авторами «Шествие свиты и царя Шульгена». Традиция идёт от русских опер, в которых галерея правителей предстаёт в комедийном освещении «благодаря деформации жанра марша, который используется в момент первого выхода государя в сопровождении его свиты. Деформация создаётся путём введения в выходной марш черт, которые снижают торжественность момента» [139, с. 121]. Подобно Маршу Черномора или Шествию царя Додона, Шествие Шульгена и его разнородной свиты в облике дивов, драконов и змей представляет собой лапидарный, разухабистый марш с быстрой сменой нескольких причудливых музыкальных тем (форма abcdba). Тон здесь задаёт динамично развивающийся лейтмотив Кахкахи (раздел b, пример № 93) – любопытный образец соединения национальных и европейских черт, создающих в результате синтеза негативный гротесковый образ. Если ритмическая структура напева заимствована из башкирской народной музыки (например, плясовой песни «Зарифа»), то интонационный строй её почерпнут из лексики европейской музыки «зла» (хроматизированная мелодика, печатающий шаг акценты в басу на тритон). В музыкальный материал Шествия вовлекаются и отдельные фразы народных напевов «Семь девушек» и «Танцевальной мелодии», приобретающих угловатый мелодический контур (разделы с и b). Переосмысление их в необычный гротесково-фантастический контекст, способствующее разоблачению врагов, происходит, как и в русских операх, «благодаря нехарактерным для обычного марша средствам выразительности в артикуляции» [там же] (утрированное интонирование мотивов и звуков); ладообразовании (увеличенному ладу и особенно интервалу тритона, интонационно объединивших

эти различные темы); тембровому решению («неживому» игрушечному звучанию).

Фантастические образы Подводного мира в «Акбузате» разоблачаются не только через инструментальные темы гротескового характера, но и стиль кыска-кюй, приобретающий в их устах заурядный, мелодически убогий вид. Если при этом в партии Шульгена короткая песенность народного происхождения создаёт юмор и веселье самим фактом цитирования шуточного напева (беззаботный хор «В этом мире под водой нет никого сильнее меня», в основе которого опосредованная шуточная народная песня «Густая черёмуха» – № 94), то в вокальных номерах Кахкахи этот же стиль кыска-кюй представлен в гораздо более обескровленном виде. Его песни «Последних красавиц Урала подарил тебе Масем-хан» и «Как я рад, спасибо», основанные на той же теме Кахкахи – образцы именно такой «неживой», механически однообразной мелодики, состоящих из твёрдых, неподатливых мотивных звеньев, приобретших вид примитивного вальса. В обрисовке Кахкахи гротесковая негативная характеристика обусловлена жанровой модуляцией из марша в плясовую песню. Происходит дискредитация жанра жанром.

И в зрелый период развития башкирской оперы противопоставление комического и серьёзного обладает универсальностью, подтверждением чего является сцена в опере «Шаура», когда непутёвые Якуп и Садык, прототипом которых являются Скула и Ерошка из оперы Бородина «Князь Игорь», стерегут пойманных и запертых в клеть Шауру и Акмурзу. Эта комическая сцена, когда никчемные стражники, выпив брагу, быстро хмелеют и пускаются в разудалый пляс, состоит из Песни Садыка и Песни Якупа, основанных соответственно на народных танцевальных напевах «Старый Баик» и «Перовский». Сужение диапазона напева с терцдецимы до децимы, однообразное, порой механическое секвенцирование в припеве, непритязательный текст Бикбая во славу «лучшей в мире браги» (в напеве «Старый Баик»); лишение выразительных опевающих интонаций в «Перовском», отчего тема «оголяясь», приобретает прямолинейный облик, облегчённый танцевальный аккомпанемент и постоянное дублирование

вокальной партии в оркестре свидетельствуют о намеренном упрощении композитором народных тем, низведении их до уровня такмачных, приводящих к комедийному снижению, деформации жанра. Оркестр при этом точно изображает опьянение героев, их неустойчивую поступь и усталость. В опере Исмагилова комизм ситуации заключается в противоречии между кажущейся важностью стражников (охрана «изменников») и их сущностью – полной безучастностью к судьбам героев. Эффект комического в данной ситуации разрушает изначальную ситуацию безысходности и внутренне обогащает эстетическое лицо трагического действия, разряжая в целом сгущённую атмосферу данной картины.

В башкирской опере несоответствие избранных музыкальных приёмов воплощаемому образу становится универсальным средством, используемым в самых разнообразных ситуациях. Прежде всего, для высмеивания образов контрдействия. Лейтмотивы продажного писаря Бухаира в опере «Салават Юлаев» и лицемерного Сахи-хальфы в «Шауре» идентичны – «прыгающий» Бухаир и затаённый Сахи – воплощают корысть обоих (примеры № 95, 96). Бухаир мечтает, выслужившись перед Оренбургским губернатором Рейнсдорфом, получить должность старшины; Сахи – женившись на Яубике, завладеть её несметными богатствами. Хотя он с самым серьёзным видом и признаётся ей в любви (Рондо-Куплеты), притворство его развинчивается музыкой. Однообразная, топчущаяся на месте тема рефрена с прыгающим начальным мотивом, «скачущий» аккомпанемент с неуместными форшлагами, очень быстрый темп, при котором хальфа, имея низкий голос (баритон), скороговоркой пытается вразумительно петь, а на самом деле лишь натужно бормочет – всё это адресует к опыту Глинки, рондо Фарлафа в опере «Руслан и Людмила». Передача басового комического амплуа баритону позволяет говорить о смягчении этой европейской традиции в башкирской культуре, учитывании голосовых предпочтений у восточных народов, о чём шла речь в главе 4. К тому же Сахи всё время путает башкирские и турецкие слова, что в ситуации любовного признания выглядит, по меньшей мере, несуразно. Благодаря этому возникает ситуационное снижение текста.

В творчестве С. Низаметдинова комедийное снижение текста и ситуации используется довольно часто, однако, у него иной объект разоблачения – это несовершеннолетние люди XX века, по этой причине изъясняющиеся прозаически. Хотя музыкальные приёмы композитора остаются прежними (мелодическая выхолощенность, легкомысленный танцевальный аккомпанемент), звучат они в интонационной (условно русской) интонационной сфере с активным использованием жаргонной и сленговой лексики. Таков грубый, необразованный современный делец Магадеев из оперы «Наки», вся партия которого за исключением микроаризмо «Все мы не вечны» из 4-й картины, состоит из примитивных, бессвязных слов, не складывающихся в законченную форму: «Ну, это... В общем... типа... Сделаем людям красиво!»; такова тривиальная песенка его подчинённого Кияма «Ну, познакомил» из 6-й картины оперы, в которую включены интонации обыденной бытовой речи; во-многом – партия лилипута Флима из оперы «Как я люблю тебя!?» и т.д. Эти персонажи имеют максимально упрощённую, общую «полечную» лейтфактуру, выполняющую только роль аккомпанемента и основанную на простейших ритмоформулах и гармониях. Очевидна преемственность с моторно-скерцозной сферой в творчестве Исмагилова, использовавшего данный вид фактуры исключительно для воплощения позитивных образов народно-жанрового плана, так и различие, касающееся способов её применения: Низаметдинов подобную инструментальную партию доводит до минимализма, «оголяя» остов гармонической вертикали. Предпосылки к этому видятся нам в операх Ахметова (партия Абдрахмана в «Современниках») и Муртазина (Куплеты Кутлубая в опере «Буря»), рассмотренные выше.

Развивает Низаметдинов и традиции гротеска, когда-то испробованные для характеристики фантастических сил в опере «Акбузат», но, воплощая образ придурковатого Диваны в опере «В ночь лунного затмения», он, несмотря на национальный сюжет, прибегает исключительно к европейской музыкальной стилистике, к приёмам Мусоргского и Берга. В опере Низаметдинова многогранность характера, заданная драматургом в трагедии, ослаблена, не

поднимаясь до обличения и возвышенного, он развивается как образ театрально-гротесковый. Главным средством в воплощении его мелодического образа становится декламационность, с помощью которого композитор передаёт каждую интонацию Диваны, рисует сложный, глубокий образ человека, являющегося носителем правды. Таков его лейтмотив, содержащий резкие перепады и скачки, воплощающие эмоциональную неустойчивость персонажа (пример № 97), а также его монолог о красноглазой орлице, выкинувшей из гнезда своих птенцов, с неустойчивой мелодией, похожей на бред сумасшедшего человека.

Продолжением этой линии в последующих операх композитора являются господствующие скерцозно-гротесковые фрагменты в партии старой ведьмы-гадалки Самрегош – главного порождения зла в опере «Наки». «Основной жанр её музыки – зловещее скерцо» [278, с. 36], традиции использования которого восходят к комическим операм Мусоргского, Шостаковича, Щедрина. Её партия пронизана ходами на широкие скачки (сексту, септиму, нону), сами реплики носят угловатый, «припрыгивающий» характер и дополнены раскатами саркастического смеха (пример № 98). В отличие от других героев с такой же музыкальной образностью, реплики Самрегош, благодаря остроте содержания («Глупцы! В чужом краю нас ждёт гибель!»), повторности коротких музыкальных построений, носят более заклинательный, суггестивный характер. Неожиданные остановки восходящих интонаций, сопровождаемые колючими ритмами кратких оркестровых фраз, хроматизмы, словно размывающие вокальную линию, постоянные штрихи *marcato*, *sforcando*, *staccato* – в операх Низаметдинова эти приёмы гротескного изображения получают более последовательное, концентрированное выражение.

В этом плане достойна внимания и 6-я картина оперы «Memento» – «Аукцион», воплощающая картину гипер-торгов в современном мире, идущая под оглушительное звучание записанной на фонограмму рок-музыки, главными свойствами которой являются оголённый метрический пульс, динамически усиленный и пространственно расширенный звук, мелодика репетитивного типа на неудобных для баритоновой тесситуры максимально высоких нотах, что

ассоциируется с истошным криком. В результате можно говорить о сатирическом воплощении данной картины, задуманной авторами как беспощадное разоблачение беспредела и моральных устоев современного общества. На новом историческом этапе негативные образы в башкирской опере обличаются как традиционными, так и обновлёнными способами.

Комический эффект в операх создают также повторения одних и тех же слов, словосочетаний (грамматический уровень в наращивании сюжетных ходов), многочисленные вздохи или плевки от сглазу, утрирующие те или иные черты характера, к чему очень склонны комические персонажи. В арии смотрительницы Ханифы из оперы «Мэргэн», например, преувеличенно томная женщина несколько раз повторяет: «Иди ко мне, мой джигит! Жду тебя, мой джигит!» В сцене Подводного царства (опера «Акбузат») все вокальные реплики Шульгена и Кахкахи безропотно повторяются прочими обитателями озера Шульген. Так же константно любимое выражение старушки Бэдэкэй «Аллах даст» из оперы «Ашкадар» – расхожее выражение в речи башкир, имеющее самое что ни на есть серьёзное значение, но в данном случае носящее юмористический характер, так как произносится под несерьёзную танцевальную лейттему. «Все повторные комплексы работают на усиление комедийного эффекта» [139, с. 118], – пишет С. С. Гончаренко, характеризуя текстообразование в комической опере.

В башкирских операх сложились и устойчивые традиции смеха, не «как явление действительности, вызывающее смех», и не «как психологическое состояние» [146, с. 139]. За исключением искреннего и весёлого смеха русских казаков в опере «Салават Юлаев», смех в башкирских операх имитируется исключительно для дискредитации образов контрдействия.

Первоначально – это дьявольский хохот дракона Кахкахи, само имя которого переводится с арабского языка как хохотун, язвительный смех. Кахкаха смеётся над угоняемыми в рабство девушками, над поверженным Хаубаном и тем самым дискредитирует себя, его смех над слабыми и беззащитными вызывает отвращение. Самодовольный смех подкулачника Фахри в опере «Айхылу» и пустой – пьяных Садыка и Якупа в опере «Шаура» выявляет их внутреннюю

ограниченность; издевательский смех Яубики, вымещающей свою злобу на невестке Шауре, из этой же оперы; такой же смех Гатиата, сжигающего книги Акмуллы и смеющегося над его безутешным горем; откровенный, выражающий неприязнь – Бурангула в той же опере «Акмулла», как и надменный смех жестокого Кахир-бея в «Послах Урала» свидетельствуют о мстительности героев; бессмысленный у Зайнуллы – о его душевной опустошённости («Волны Агидели»). Двусмысленный хохот Диваны из оперы «В ночь лунного затмения», глупый лишь внешне, а также саркастический Магади, как и злой смех Самрегош в опере «Наки» развивают традиции сатирической «Песни о блохе» Мусоргского. Поочерёдный смех трёх аксакалов над любовью («Все беды от любви и все грехи») из оперы «В ночь лунного затмения» – это тоже способ образной дискредитации, разоблачающий низменность персонажей. Во всех случаях смех изображается лишь в вокальных партиях (часто – в не нотированном виде) и служит дополнительной краской, усиливающей звукоизобразительную сферу. В отличие от жанров сатиры и фарса, в которых высмеивается сама жизненная ситуация (как в отмеченной выше картине «Аукцион»), в остальных комедийных сценах смех использован в качестве эмоционально-психологического состояния.

Таким образом, представленная в башкирских национальных операх галерея характерно-комических образов, контрастирующая основным по типажам и музыкальным приёмам, создаёт значительный фонд 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 и фарс.

Рок-опера. Единичный случай жанра рок-оперы представлен в «Звезде любви» Низаметдинова. Тема и сюжет сочинения (несчастливая любовь) соответствуют тем нормам, которые сложились в отечественной культуре в отношении опер подобного типа. Факт исполнения сочинения на сцене филармонии ведущими эстрадными певцами республики, отчего оно больше напоминает эстрадное представление, нежели оперу, также вписывается в закономерности жанра, поскольку известно, что все западные и отечественные

рок-оперы поставлены или на эстраде, или в драматических театрах, или же записаны в студиях. Примерами служат оперы «Орфей и Эвридика», поставленная в театре М. Розовского, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» – в Театре им. Ленинского комсомола; «Песня о доле» – в Белорусской филармонии, «Стадион» А. Градского и М. Пушкиной – в студийной записи и т.д. Характерно, что такую оперу написал академический музыкант, член Союза композиторов, потративший много времени на выработку индивидуального стиля в области национальной эстрады. Это роднит всех авторов рок-опер в различных культурах.

Движение рок-музыки в сторону академической традиции и накопленных ею жанровых и драматургических принципов проявляется, прежде всего, в использовании лейтмотивной техники, скрепляющей отдельные музыкальные фрагменты. Тема любви развивается очень активно, как в инструментальном, так и в вокальном варианте, отражая не только меняющуюся сценическую ситуацию, но и этапы в развитии сюжета: в ариозо Юноши, возбуждённо – в монологе Лейлы; решительно – в финале I акта (пример № 99). В финале оперы торжествующе-утвердительное звучание темы в ритмическом увеличении символизирует победу любви и добра. Тема зла возникает заметно реже – после арии Юноши «Ты – как мёд», во вступлении ко II акту и после песни Фаиза на криках «Браво, браво!» (пример № 100).

Музыкальная стилистика произведения, в целом выдержанная в общевосточном духе, позволяет говорить об ориентализме – феномене, сложившемся в башкирской профессиональной музыке в 70 – 90-е годы. Самые яркие примеры этому – ария Юноши «Ты – как мёд», песня поэта Фаиза и поздравительный хор гостей (пример № 78). Причина обращения к ней – в уподоблении главных героев персонажам поэмы Низами «Лейли и Меджнун», а также в активном применении образцов восточной поэзии, перечисленным в главе про либретто.

Другая черта, присущая и рок модели, и конкретно опере Низаметдинова, – это полистилистика, слагающаяся помимо ориентальности из таких компонентов, как национальный ариозный стиль, органично синтезирующий черты лирической

башкирской и европейской эстрадной песни (партии Юноши и Лейлы); русская романсовость (ария Матери); башкирская народная музыка («Башкирский танец»); роковая декламационность (партия жениха Руслана). Стилиевые аллюзии и стилиевые модуляции – излюбленные приёмы в музыке XX века – также входят в партитуру «Звезды любви» составным компонентом жанра, усиливающим её многозначный полисемантический характер. Это аллюзии на классическую музыку, звучащие в завершение песни Юноши «Сегодня любой, на кого не гляну – торгаш, сутяжник или пустослов» – До-мажорную прелюдию И. С. Баха из I тома ХТК, далее – фактуру соль-мажорной прелюдии Шопена и цепочку задержаний-вздохов из финала Шестой симфонии П. Чайковского (все – в тональностях оригиналов). Сказанное подтверждает характеристику жанра А. М. Цукер: «Рок-опера всегда полистилична» [312, с. 177]. Аргументом в пользу этой жанровой модели является и название сочинения, отсылающее к знаковым явлениям культуры XX века: рок-опере Л. Уэббера «Иисус Христос, суперстар», к опере А. Рыбникова и П. Грушко «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты».

Вместе с тем, «Звезда любви» вписывается в жанр рок-оперы очень условно. Для неё не характерны присущие таким операм экзальтированные проявления чувств, как и хриплоголосый вокал с электрическими музыкальными инструментами. Певцы поют в академической манере с сопровождением фонограммы и с использованием головных микрофонов. Желание композитора дифференцировать речь персонажей на песенность лирического плана (что ему удалось в большей мере) и жёсткий рок, проявляющийся в партии жениха Руслана, реализовано очень слабо. Отсутствует в ней и ритм-энд-блюзовая или рок-н-ролльная музыкальная основа, а также бит-группа с акустическими установками. Хотя в произведении и присутствует своеобразный протест молодых против насилия и вмешательства в их личную жизнь, в нём отсутствует тот нонкорформистский запал, который отличает молодёжную культуру социального протеста.

Следовательно, произведение следует расценивать как эстрадную оперу, что корреспондирует с оценками других музыковедов: Т. С. Угрюмова определяет

её как «песенную оперу той разновидности, которая опирается на стиль песни эстрадного направления» [244, вып. 2, с. 92], Г. С. Хисамеева – как песенную оперу [308, с. 66]. В любом случае песенная опера, как и зонг-опера, опера-литургия, опера-феерия – это жанровая разновидность рок-оперы и её появление в отечественной культуре на начальном этапе становления жанра – явление типичное. Типична для жанра, как и условна ситуация, при которой музыковеды и сам автор такое определение приписывают друг другу: музыковеды пишут, что жанровое обозначение своему произведению дал композитор, он же утверждал обратное [270, с. 51].

Таким образом, назовём оперу «Звезда любви» эстрадной оперой, а в более широком плане – первой рок-оперой в башкирской культуре. Совсем неудивительно то, что такую оперу создал признанный мастер национальной эстрады, соединивший, таким образом, два главных направления своего творчества.

Современные тенденции становления жанров в башкирской опере. Процесс разнообразнейших модификаций и метаморфоз оперного жанра, происходивший в течение XX века, в Башкортостане проявляется на рубеже 80 – 90-х годов. В альтернативных опусах С. Низаметдинова, с приходом которого в оперный театр поэтику национальной оперы стала определять универсальная идея синтеза, новые черты различных жанровых моделей предстали со всей очевидностью, подтверждая мысль о синтетичности мышления композитора¹⁸⁰. «Под оперой» он подразумевал обширную область творчества, охватывающую музыкальный театр в целом, и рок-оперу, и даже мюзикл «Половинки» на либретто Р. Галеева по пьесе Э. Радзинского¹⁸¹, в одном случае обозначаемый им именно как мюзикл, в другом – как опера.

¹⁸⁰ До того все сочетания жанровых признаков в башкирской опере происходили на основе европейской (русской) оперы XIX века в рамках классико-романтической традиции.

¹⁸¹ Премьера «Половинок» состоялась 21 мая 2004 года в БГТОиБ на творческом вечере Народной артистки БАССР Назифы Кадыровой. Режиссёр – Р. М. Галеев, художник – К. Д. Чарыев.

Современные пути преобразования оперного жанра в отечественном музыковедении классифицированы С. С. Гончаренко. Это «обновление в рамках канона» (термин М. Г. Арановского), что подразумевает продолжение оперных традиций и сохранение имманентных свойств оперы как музыкально-театрального представления» и «трансформация жанра оперы», что «связано с существенными жанровыми преобразованиями» [139, с. 168]. К реализации в творческой практике первого направления ведут «эволюция оперы в рамках традиций музыкального театра, эксперименты по синтезу оперы с другими академическими жанрами, с неакадемическими жанровыми пластами (по В. Конен – третьим пластом) и сакрализация оперы» [139, с. 168 – 172]. Трансформация оперы как жанра через радикальный пересмотр всех средств выразительности (второе направление) привела к рождению «плюралистической оперы», театру абсурда (антиоперы), документальной видеооперы. В Башкирии все эти тенденции, с конца прошлого века сосуществуют в самых замысловатых сочетаниях, иногда последовательно, как целостно оформившаяся традиция, иногда спонтанно, как проба пера, и всё – в творчестве одного композитора – Салавата Низаметдинова.

Его склонность к гибридизации проявляется в первой же опере «Чёрные воды», соединившей признаки камерной оперы (исполнительские составы, масштаб оперы), дуо- (диалог, как основа композиции всей оперы) и монооперы (господство партии Рассказчика, занимающей в целом 2/3 сочинения), а также балладности (сгущённые краски в повествовании о прошедшей войне). В последующей опере композитора «В ночь лунного затмения» к этому синтезу добавляются признаки притчевости, проявившиеся в символичности имён персонажей, притче Диваны об орлице, предвосхитившей трагический финал, и его космическом решении, когда влюблённые Зубаржат и Акъегет, изгнанные из рода, на лунном диске устремляются в звёздное небо.

Максимальное количество сочетаемых жанровых компонентов представлено в опере «Memento». Здесь и притчевость (обобщённость проблемы, философичность, морально-назидательный аспект), и признаки оперы-времени

(стремление к публицистичности, апелляция к широкой слушательской аудитории, критическое обличение социальных устоев), оперы-хроники (хронологическое изложение реальных исторических событий, наличие документальных сведений), и влияние ораториальности (очень значительная роль хора), как и драматического театра (игра актёров, выступающих в ролях Здешнего и Нездешнего) [193, с. 43].

Низаметдинов неустанно скрещивает отмеченные родовые признаки оперных жанров, стремясь к различным формам новаций. Так, в предпоследней опере композитора «Геометрия жизни» на либретто З. Т. Абдульмановой легко просматриваются черты монооперы (главенство единственной солистки), ораториальности (значительная роль хора) и драматического театра (наличие двух чтецов, читающих письма героини и появление Девочки-дочки, расспрашивающей о жизни). Обобщённость сюжета (отсутствие имён, чёткой определённости, деталей быта и места действия) «тянет» на поэму. Концертный вариант исполнения можно трактовать и как сценическую кантату для хора, чтецов и меццо-сопрано.

В последней опере автора «Как я люблю тебя!?» жанр и вовсе обозначен как «оперный freestyle», что является, по сути, общим выражением театральных пристрастий её авторов. Базовым здесь является эпитет «оперный» с «живым» пением, а «свободный стиль» указывает на варианты жанровых сочетаний, куда входят признаки музыкальных и не музыкальных жанров: камерной оперы (в ней как бы 4 миниоперы, малый симфонический оркестр и 9 солистов) и особенно драматического театра (все картины, как и в «Memento», объединены разговорными диалогами двух персонажей – Адамы и Евы).

Возможности жанра расширяются и на визуальном уровне оперного спектакля через жест, пантомиму, пластику. Так, в «Чёрных водах» пропавший Якуп – это мимический персонаж, иллюстрирующий на сцене повествование Рассказчика. Во вступлении к рок-опере «Звезда любви» пластическая группа воплощает абстрактные злые силы, сопротивление которых должны преодолеть Юноша и Лейла, чтобы встретиться друг с другом. Особенно значительна роль

актёрской игры и пластики в опере «Как я люблю тебя!?», внешне выглядящей как драматический спектакль. Во всех случаях пластический ряд выполняет вспомогательную функцию, расширяя ассоциативные связи произведения.

Жанрообразующим компонентом в операх Низаметдинова является и «третий пласт» или современная городская культура «облегчённо-массового типа». Ценность «чужой» музыки, во многих операх последних десятилетий идущей под фонограмму, демонстрируют современные картины «Наки», оперы «Memento» и «Как я люблю тебя!?». Блатные песни, известные шлягеры, эстрадные номера – всё то, что входит в понятие «музыки большого города» образует, по сути, самостоятельный музыкальный пласт и в какой-то момент начинает спорить с музыкой самого автора. В «Наки» цитируются песни «Ленинград. Ру» из репертуара группы «Ленинград» и «May be I, may be you» («Может быть я, может быть ты») из репертуара группы «Scorpions», призванные развенчать атмосферу нравственного падения и бездуховность современного общества. Однако, возникла ситуация, схожая с той, которая была на премьере «Memento», когда вся 6-я картина «Аукцион», выдержанная в стиле рок-музыки, вместо эмоционального отторжения вызвала восторг зрительного зала и замысел авторов провалился. Причиной стали стильные танцовщики, призванные быть олицетворением распущенности и объектом разоблачения (пластическая группа «Dram-pas»¹⁸², как и изящно-раскованный Олег Радькин в роли Аукциониста, а также популярный в своей среде уфимский рокер Атуга, записавший фонограмму). В результате рецензенты писали о «смещении художественных акцентов в «Memento», что привело к «балансированию как в музыке, так и в постановке на грани искусства и китча»; о «функции прославления агрессивной разрушительной силы толпы» [273, с. 224], а не её разоблачения с той лишь разницей, что в «Memento» вся музыка последней картины была написана самим

¹⁸² Эта пластическая группа (не балет!) была создана в театре в 2009 году специально для обслуживания оперных спектаклей. «Пластические сцены – не вставные номера, а продолжение сюжета. Они – персонажи, характеры» [396], – говорил о её задачах режиссёр Р. М. Галеев.

композитором, в «Наки» же названные песни включены в контекст оперы как музыкальный коллаж.

Коллаж, действующий на всех уровнях – текстовом, музыкальном, драматургическом – становится ведущим композиционным приёмом в опере «Как я люблю тебя!?» В музыкальную ткань этой оперы по желанию режиссёра Р. Галеева включены такие стилистически разные фрагменты, как песня Б. Гребенщикова «Город золотой» (1-я картина), Седьмой вальс Ф. Шопена (2-я картина), итальянская народная песня «Санта Лючия» (3-я картина) и ария «Summertime» из оперы Д. Гершвина «Порги и Бесс» (4-я картина), звучащие неоднократно. 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».

Низаметдинов обращался и к такому способу обновления канона, как сакрализация оперы. Сакральная или духовная опера в музыкальном искусстве Европы, а в последние десятилетия и России стала заметным явлением, пережившей настоящее возрождение. В разделе 4.7. «Традиции книжного пения...» говорилось о воплощении Низаметдиновым образа Дервиша – мусульманского монаха в опере «В ночь лунного затмения» с использованием коранической речитации. Этот опыт может считаться элементом духовной оперы, поскольку вбирает в себя многие её характерные черты – ритуальную практику (молитву, несущую функцию партиципации и это становится специфическим свойством музыкальной драматургии), особый статус священнослужителя, проповедующего мусульманские догмы, включение в либретто первой суры Корана.

Хотя в башкирской культуре сакральная опера пока не создана, изменившееся общественное отношение к религии создало благоприятные условия для появления музыкальных произведений на религиозно-философскую тематику с воплощением в композиторском творчестве особенностей духовных

жанров¹⁸³. Возможно, переломной в этом смысле могла бы стать постановка первой в истории башкирской музыки мусульманской, как назвал её сам автор, оперы «Хайям и Коран» Мурада Ахметова, в основу которой композитор положил 18 рубаи О. Хайяма и 7 сур из Корана (1992)¹⁸⁴.

Итак, в оперном творчестве Низаметдинова в декларативной форме проявились некоторые устоявшиеся направления мировой, и новые – национальной культуры. Главная тенденция к жанровому и стилистическому миксту стала генеральной идеей всей башкирской музыки на современном этапе. Синтезируются все основные жанры, характерные для оперного искусства XX–XXI веков – баллада, хроника, моноопера, дуоопера, притча, поэма (в камерном и в «большом» вариантах). К ним прибавляются возможности пластики и хореографии, а также драматического театра и масс-культуры. Во всех случаях жанровый синтез направлен на расширение возможностей оперной модели, стремление сделать её актуальной и востребованной для сегодняшнего зрителя.

В целом, активно взаимодействуя с концертными (опера-оратория, опера-концерт) и массово-бытовыми жанрами (рок-опера, поп-опера), а также используя интеграционные возможности внутри музыкального театра (литературу, музыку, драматическое действие, пластическую группу), композитору удалось существенно обновить оперный жанр.

¹⁸³ В области вокальной и симфонической музыки это вокальный цикл Х. Ахметова «Пять стихотворений Акмуллы», поэма для голоса и фортепиано «Аятель кюрси» А. Хасаншина, Четвёртая симфония М. Ахметова «Реквием – озон-кюй», симфония Д. Хасаншина «Рождение байта», симфоническая сюита А. Азнагулова «Мусульманские напевы», Шестая симфония Р. Сабитова. Симфонические сочинения национальных авторов, в которых носителями медитативного начала оказываются кораническая речитация и молитва, перечисляются Е. Скурко: Concerto grosso Р. Газизова, Концерт для струнного оркестра с солирующим гобоем и Вторая симфония Р. Зиганова, октет Л. Исмагиловой [273, с. 144].

¹⁸⁴ Опера «Хайям и Коран» задумывалась как 1 часть духовной дилогии, 2-й частью которой должна была стать опера «Иов». Композитор неоднократно встречался с председателем Центрального Духовного управления мусульман России Талгатом Сафой Гаджутдином на предмет постановки этой оперы, но его внезапная смерть в 2006 году помешала осуществлению задуманного.

6. 2. Композиционно-драматургические закономерности как фактор организации действия

Композиционные закономерности оперного жанра – наиболее константные, инвариантные, сформировавшиеся из необходимости согласовывать музыку, поэзию и действие. Ставшие в европейской музыке основополагающими, они, несмотря на изменения эволюционного характера, сохранились как «своего рода «действенный каркас» оперы, выражение её внутренней целостности» (Г. Г. Кулешова). Привнесение в неё самобытных черт какой-либо национальной культуры вряд ли возможно. Как важнейший фактор организации драматического действия, композиция диктует принципы членения оперы на части: акты и антракты, картины и сцены, развёрнутые арии-монологи. Если перечисленные конструктивные элементы ставят её формы в зависимость от драматического развития, то принципы формообразования строго подчинены музыкальной логике.

Принципы слияния музыки и сценического действия в опере обоснованы в трудах Б. В. Асафьева, М. Ф. Гейлиг, Г. Г. Кулешовой, где даётся всесторонний анализ оперной композиции, её внутренней художественной природы. Рассуждая о «жизни» сюжетности и драматичности оперы в пределах её композиционных возможностей, Г. Г. Кулешова пишет: «Конфликтность ситуации в опере непрерывно нагнетается и с новой напряжённостью ведёт звено за звеном к кульминации, а затем и к развязке. Именно в этой «направленности оперной формы» (по-определению Б. В. Асафьева), подчинённой единому организующему конструктивно-ритмическому началу, и сказывается принцип слияния музыки с действием в опере» [203, с. 14]. Как доказывает исследователь, «музыка в опере является художественно-организующим фактором и в этом специфичность законов оперы, особенность её композиции» [там же, с. 13]. Предлагаемая автором классификация по принципу структурного контраста, связанная с историко-стилистическим развитием музыкальной драматургии, приложима и к башкирской национальной опере, ибо она, в свою очередь, заимствует эти

композиционные типы, что отражает основные вехи её развития в изменяющихся формах и принципах организации музыкального материала. Это номерной, сквозной и монтажный типы композиции, закономерности каждого из которых соответствовали «эволюции музыкальных стилей, направления, характера музыкального мышления и уровню театрального искусства» [203, с. 16]. Автором также выделена синтетическая композиция, сочетающая различные тенденции формы – «конструктивно чёткие откristаллизованные классические оперные формы, так и функциональные, выполняющие функцию «движения» [там же, с. 17], в Башкирии нашедшая воплощение в опере Низаметдинова «Memento».

На национальном материале проблемы конструирования оперной формы рассматривались лишь в отдельных статьях Камаева Ф. Х. [180] и Угрюмовой Т. С. [291], что и заложило основу изучения композиционных особенностей в национальном музыковедении. Как и в Европе, этапу становления оперных школ соответствовал номерной принцип, явившийся важным звеном в организации музыкальной драматургии и компонентов жанра национальной оперы. Его сутью, как известно, является контрастное чередование сольных и массовых вокальных номеров замкнутой структуры, перемежающихся речитативами по принципу нанизывания. «Опора на сюиту с её тяготением к чёткой расчленённости формы свидетельствовала о стремлении к упорядоченности структуры оперы, её художественной целостности» [203, с. 19], – пишет Г. Г. Кулешова в своей монографии, характеризуя такой тип композиции.

Башкирскую оперу с чётким делением на сольные номера, речитативы, ансамбли, хоры и оркестровые фрагменты первоначально создали русские композиторы, для которых традиционные «нормативы» оперной модели были очевидными и незыблемыми. Именно такая структура с регламентированным построением оперного целого легче усваивалась молодыми башкирскими композиторами, постигавшими сначала отдельные компоненты жанра, далее – их соотношения и только потом взаимодействие. Хрестоматийными образцами номерной структуры являются хронологически самые ранние башкирские оперы – «Мэргэн» и «Ашкадар» А. Эйхенвальда (1937), в клавирах которых композитор

(единственный из всех!) тщательно выписал названия всех музыкальных номеров и речитативы. Такая аккуратность оформления, очевидно, была порождена желанием продемонстрировать собратям по перу составляющие компоненты оперы или же дореволюционным музыкальным воспитанием, где полное указание музыкальных номеров было обязательным.

Его неизвестная опера «Ашкадар» может служить показательным для своего времени образцом номерной композиции с преобладанием массовых сцен этнографического и речитативами обрядового характера. Как говорилось в главе про либретто, песенная легенда «Ашкадар», повествующая о горе молодой вдовы, была преобразована в бытовую драму с намеченным, но нереализованным социальным конфликтом. Между желанием сценариста М. Бурангулова продемонстрировать во всей красе этнографические подробности и стремлением композитора уравновесить эту сторону спектакля возникло известное противоречие. Вся музыкальная драматургия оперы как бы «раздваивается» между желанием либреттиста созерцать фольклорные фрагменты и необходимостью музыкально обрисовывать драматический конфликт. Возникшее противоречие композитор постарался преодолеть, подчинив фольклорную образность действенному началу, собственно оперным принципам. В известной мере попытка объединения особенно затянутых народно-массовых сцен (3-я картина «Смотрины») посредством сквозного симфонического развития ему удалась благодаря профессионализму и тонкому чутью инациональной мелодики.

Особенностью композиции в опере «Ашкадар» является наличие очень большого пролога, необходимого не столько для экспозиции действующих лиц, сколько для изложения предыстории сюжета: в этой опере воплощается исключительный для патриархального быта случай, когда девушка сама выбирает себе жениха. Это в свою очередь, было необходимо для театрализации на оперной сцене любимого Бурангуловым обрядового цикла смотрин. Далее – в процессе обрядовой игры «Белый тополь» рассредоточенная, в два этапа завязка социального конфликта: 1-й этап – отказ Танхылу через танец и угрожающие

реплики уязвлённой Гульзифы (матери жениха); 2-й этап – угрозы самого антигероя Вали после того, как он не узнал в переодетых девушках Танхылу и был осмеян [103, с. 194].

В соответствии с требованиями оперы номерной композиции, «событийная сторона сосредоточена вокруг судьбы одного героя и драматургический акцент в ней перенесён на обобщённо-эмоциональную выразительность. Смена этапов в ней представлена переходом из одной образной сферы в другую» [203, с. 19]. Как бытовая драма, «Ашкадар» строится на драматургии внутренних состояний, она основана на эмоционально-выразительных драматургических точках, сосредоточенных в отдельных музыкальных номерах, фиксирующих основные этапы в развитии действия. Ими становятся ария Танхылу «Течёт Ашкадар», ария Юмагула «Солнца луч на миг засиял», их лирический дуэт в момент любовного свидания; появление Юмагула-кураиста в сцене смотрин и тем самым накаляющим соперничество и общее напряжение (3 картина); ещё один лирический дуэт уже счастливых супругов «Как сияющее солнце», доводящий лирическую линию до кульминации [103, с. 197].

Центральная, узловая ария героини «Ашкадар, на тебя я не серчаю» – аналогичная по функции народной песне «Ашкадар» (пример № 20), расположена в предфинальной сцене и фиксирует этап генеральной кульминации. Становясь эмоциональной вершиной оперы, она является средоточием внутренней коллизии, дающей выход целой гамме эмоций: погружению в собственное страдание, смиренности, гордости, скорби. Ариозо Танхылу «Дитя моё, тебя вскормила грудью я» – продолжение предыдущей лирико-исповедальной линии в развитии образа главной героини, образующее с ней развёрнутую моносцену [61, с. 44–50]. Следующий затем этап дальнейшего нагнетания конфликта (ария злорадствующего Вали «Отобрав у меня девушку») и трагическая развязка, обусловленные социальной линией (когда молодая вдова убивает ненавистного поклонника), кажутся излишними, сбивающими пафос высокой трагедии и поэтики чувств. Невольно думается, что если бы не навязанный властями социальный конфликт, то опера, основанная только на содержащихся в истории

песни лирических мотивах, получилась бы более цельной, логически выстроенной музыкально и композиционно. Именно так, с учётом этого сбоя был продуман кульминационный момент в следующей опере, созданной по другой песенной легенде о несчастной женской судьбе – «Шаура» Исмагилова. Здесь конфликт, перенесённый в финал, в виде симфонизированной хоровой сцены создавал пафос монументальной трагедии. Таким образом, в опере «Ашкадар» основой композиции становятся замкнутые, законченные по форме построения (преимущественно куплетного строения), включенные композитором в целостную циклическую форму, объединяющую относительно завершённые самостоятельные номера вокруг одного узлового.

Номерной тип композиции господствовал в башкирской опере в период с 40-х и до 80-х годов, в творчестве и русских, и башкирских композиторов. Перелом приходится на творчество Исмагилова, первые три оперы которого написаны в номерной, а последующие три – в сквозной композиции, причём переход к новым композиционным решениям происходил в его творчестве исподволь, свидетельствуя о неуклонной внутренней эволюции автора. Если его первая опера «Салават Юлаев» обладает особенной архитектурной стройностью и строгой завершённостью всех музыкальных номеров, тяготея в народных сценах к сквозному принципу, то новая композиция крупного плана, интонационно и тонально объединяющая сольные номера, речитативы, ансамбли и хоры, и тем самым намечающая тенденцию к сквозной структуре, представлена в его третьей опере «Волны Агидели». Соотношение завершённости и сквозного действия в ней очень органично.

В следующей опере «Послы Урала» в первых трёх картинах ведущими являлись принципы сквозного развития, что проявилось в непрерывности музыкально-драматического развития, укрупнении масштабов композиции, когда единицей оперного действия стала сцена. Последние 4-я и 5-я картины «Послов Урала» имели чёткую номерную структуру, когда вновь был восстановлен сюитный принцип организации материала. Сочетание двух различных композиционных типов в данном случае объясняется наличием и исчерпанностью

драматического конфликта, лежащего в основе оперы (подробно об этом было сказано в главе про либретто). Заключительные картины этой оперы испытали заметное влияние современного кинематографа, проявившееся в стремительности действия, его многоплановости, резкой (кадровой) смене контрастных эпизодов, что предвосхитило аналогичные сцены в операх Низаметдинова. Последние оперы Исмагилова «Акмулла» и «Кахым-туря» однозначно подчинены законам сквозной композиции с последовательным подключением новых звеньев и неуклонным наращиванием драматического напряжения.

Необходимо признать, что неуклонное наращивание драматического напряжения симфоническими методами в башкирской опере происходило в ослабленной форме, упрощение коснулось и этого параметра музыкальной драматургии тоже, не позволив добрать до уровня того, что называют оперным симфонизмом – симфоническим типом драматургии, определяющим сущность оперной модели в XIX веке. Причина этого – в тех же особенностях пентатонного мелоса и национального мышления, ничуть не склонного к усиленной динамизации, о чём было сказано в связи с воплощением конфликта в опере. Поэтому в последних трёх операх Исмагилова довольно часты чересчур лаконичные, схематично выписанные фрагменты, требующие большего музыкального охвата и обобщения.

Примеров таких чересчур ужатых сцен в операх Исмагилова довольно много. Это убийство Суюндука отцом Кахир-беем в опере «Послы Урала», проходящее незаметно; принятие Договора о присоединении башкирских родов к Русскому государству и возвращение послов из Москвы, так же прошедшие очень спокойно; сцена в 1-й картине оперы «Акмулла», когда сестра главного героя Минлебика сообщает девушке Аксэске о его возвращении, после чего, не давая возможности осмыслить услышанное, на сцену тут же выходит Мифтахетдин и т.д. Более подробно об этих скомканных в результате сокращения литературных первоисточников сценах, было сказано в главе про либретто, где нарушения драматургического и композиционного порядка мы объяснили исчерпанностью музыкально-выразительных приёмов в творчестве Исмагилова и недостаточным

профессионализмом Дильмухаметова как оперного либреттиста. Однако, возможен и другой вариант трактовки таких сцен: может быть, Исмагилов очень близко подошёл к осмыслению композиционных принципов построения монтажной оперы, которые видел в свои зрелые годы.

Для опер Муртазина и Ахметова разомкнутость музыкальных номеров, сквозное развитие действия, как следствие – форма микроаризо – не характерны вовсе. Их оперы выдержаны в номерной структуре, с контрастным чередованием эпизодов и характерным для неё следованием арий, ансамблей и хоров, скреплённых речитативами. Желанием преодолеть такую малоэффективную номерную структуру с разрозненными музыкальными формами и обилием «заезженных» фольклорных цитат, не позволяющую полноценно воплотить такую эмоционально насыщенную трагедию любви и ревности как «Нэркэс» И. Х. Юмагулова, желанием динамизировать её музыкальную драматургию, объясняются изменения, внесённые в неё в процессе постановки Мурадом Ахметовым. Так как она ставилась на сцене после смерти самого автора, музыкальные изменения, необходимые в связи с новой интерпретацией трагедии, как и полная оркестровка, были осуществлены именно им, воспитанным на творческих принципах музыки XX века. Изменения, внесённые в партитуру «Нэркэс», оказались весьма существенными и действительно способствовали реализации принципов сквозного действия. Они коснулись досочинения четырёх больших фрагментов, доработки отдельных образов (Сын timersа, Распорядителя), композиционной перестройки 5-й картины, купировании некоторых длиннот. В результате отредактированная опера, в большой степени преодолев статику номерной композиции и этнографическую натуралистичность, присущую первоначальному варианту, стала более динамичной и цельной.

Таким образом, в 80-90-е годы композиторы-классики искали способы преодоления статичной, на их взгляд, номерной композиции, пути динамизации оперной жанровой модели, музыкально-выразительных приёмов и драматургической взаимосвязанности всех компонентов оперного сочинения.

Новый подход в организации музыкального материала проявился в творчестве С. Низаметдинова, что позволяет говорить о новом этапе развития башкирской оперы. Расширение тематики, усложнение соотношения основных компонентов оперного синтеза – музыки и действия, как и интенсивность развития музыкальных образов, потребовали применения различных композиционных принципов, чем и объясняется наличие в его операх всех существующих в творческой практике композиционных типов. Номерная структура выдержана в рок-опере «Звезда любви»; сквозная – в «Чёрных водах» и «В ночи лунного затмения»; монтажный тип композиции – в операх «Наки», «Геометрия жизни» и «Как я люблю тебя!?!», синтетическая – в «Memento». Современные факторы драматургического построения оперного произведения обусловлены такими его чертами как смешение хронологических параметров действия, усиление психологического подтекста, ускорение темпоритма спектакля, а это, в свою очередь, обновлением всех музыкально-выразительных средств.

Добиться органичного соотношения интересной музыкальной и драматургической организации – трудная задача, не всегда приводящая к успеху. Так, в первой опере Низаметдинова «Чёрные воды» новое вокальное качество, суть которого состояла в удачном соединении интонационности башкирского языка с современной стилистикой, не нашло адекватного драматургического воплощения по причине нарушения правил камерной оперы, по которым изначально писалось произведение. Изменение структуры оперы (с трёх картин на два акта) и включение в партитуру хора разорвало, как писали рецензенты, «драматургическую логику и нивелировало смысловую функцию кульминации», что «привело к смещению акцентов с психологического плана на поверхностный, внешне изобразительный». Постановщиков упрекали «в механическом перенесении сценических штампов «большой оперы» на камерную сцену» [273, с. 222; 244, вып. 2, с. 66]. В последней опере композитора «Как я люблю тебя!?!» наблюдалась обратная тенденция: яркая драматургия произведения оказалась сильнее музыкально-интонационной сферы и несколько затенила её, став главным организующим фактором.

Идеальное сочетание ярко индивидуального, выразительного музыкального языка с чёткими драматургическими принципами монтажности вкупе со сквозным развитием декларируется в опере «Memento», построение которой обнаруживает множество драматургических находок. Впоследствии композитор неоднократно повторял: «Всё идёт от «Memento». В нём мы нашли удачное воплощение».

Особенностью «Memento» является то, что в её драматургии можно выделить две сюжетные линии, первая из которых воплощена в картинах, а вторая – в параллельно развивающихся интермедиях между ними. Образуется своеобразный драматургический коллаж. Если каждая картина – это своего рода «короткометражный фильм», в центре которого – кто-либо из великих творцов прошлого, то в интермедиях – заимствованы фрагменты из аллегорической сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц», её персонажи Маленький принц и Лис (в опере – Здешний и Нездешний), диалоги которых идут под речевую фонограмму, чтобы подчеркнуть неземное, космическое действие сцен.

Единство такого пёстрого по сюжетному и музыкальному материалу сочинения достигается несколькими приёмами. Во-первых, повторяемый в финале каждой картины хор «Memento» выступает в роли рефрена, а сами картины, следовательно, в роли эпизодов из мировой истории. В результате вырисовывается форма рондо. В то же время, если учесть, что в каждой картине воплощён один и тот же конфликт (столкновение личности и общества) в различных вариантах (исторических условиях), опере присущи и черты вариационной формы [193, с. 40]. Правда, при этом, приходится игнорировать интермедии, зато оркестровые интерлюдии между картинами вновь являются объединяющим моментом. В-третьих, внутри картин традиционно присутствуют интонационные связи (лейттема продавцов и тема песни «Зире» во 2-й картине, тема суда, звучащая в первых двух картинах, лейттемы Микеланджело, Подмастерья и Натурщицы в 3-й), а в течение всей оперы действуют общие лейтмотивы (тема хора «Memento», тема Нездешнего). И, наконец, в конце каждой картины герои оперы (кроме Микеланджело) по гигантской

спиралевидной конструкции на сцене уходят в Вечность – огромное облако дыма в трещине, разверзшейся в небе (круговой панораме на заднике сцены). Спираль – это символическое воплощение жизненного пути героев и уход каждого из них в небытие говорит об общности их судеб (непонимании при жизни, прославлении после смерти), подводящей к главной концепции сочинения. Кроме того, в «Memento» противостояние личности и общества диктует свою музыкальную логику в каждой картине и это сказалось на расположении кульминаций в точке золотого сечения, развязок в конце картины, часто – прерванной кульминации. Средства, создающие напряжение, традиционны: постепенное крещендо до *fff*, туттийное звучание, большой регистровый диапазон.

Излюбленным композиционным приёмом в операх Низаметдинова становится принцип *ретроспекции* или переключения планов, относимых в опероведении к числу сложнейших приёмов драматургического развития и позволяющий через план воспоминаний по-новому осмыслить проблему художественного времени. Композитор делает это в двух формах, так, как принято в башкирской драматургии: посредством монолога-ретроспективы и сцены-ретроспективы. Он любит совмещать разные пространственно-временные координаты и, возможно, для незрячего композитора – это естественный способ мышления, своеобразный повод уйти от реальности. Подобный композиционный принцип построения в целом характерен для современной оперы, «где последовательность изложения событий может быть нарушена наплывами-воспоминаниями, которые эпизодически вторгаются оттеняющим контрастом или же появляются более или менее постоянно как второй, контрапунктирующий драматургический пласт» [215, с. 16], – пишет исследователь прибалтийской оперы В. Б. Линденберга. Такое драматургическое построение наметилось ещё в операх Ахметова «Современники» и Исмагилова «Кахым-туря». В первой опере воспоминания о беспросветной жизни народа в прошлом и преобразованиях, осуществлённых под руководством коммунистов (монолог-ретроспектива), составляют содержание арии Ивана Клёнова «Была здесь от снега земля седа»; во второй – авторы в сцене предсмертного бреда главного героя Кахыма используют

приём «наплыва», когда ему видятся образы родителей и любимой жены (сцена-ретроспектива). Композиция этой сцены была заложена в легенде народной песни «Кахым-туря», в которой говорится, что «перед смертью он призвал свою мать и рассказал ей в песне про свою жизнь» [39, с. 347].

Приём ретроспекции, определяемый многими исследователями как «диалог эпох», типичный для кинодраматургии, далее получает воплощение в операх Низаметдинова «Чёрные воды», «Звезда любви» и «Наки». В первой опере этот принцип органичен, так как всё повествование в ней строится как воспоминание фронтовика о войне, что предопределено структурой самого литературного первоисточника, где возврат к прошлым военным событиям давал возможность лучше прояснить сложившуюся жизненную ситуацию и найти в ней новые источники драматизма. Переключение действия то в плоскость военного, то в плоскость настоящего мирного времени осуществляется с помощью приёмов монтажной техники. Особенно впечатляюще это выглядит в Эпilogue оперы, когда благодаря музыкальному монтажу слушатель как бы отстраняется от пережитой героями трагедии и возвращается в реальность настоящего времени.

Если во второй опере «Звезда любви» приём ретроспекции условен, поскольку введён либреттистами, отчего выглядит как душевная болезнь главных героев, увлечённо беседующих в психиатрической клинике о своей прошлой жизни; то в «Наки», благодаря нескладно скроенному либретто, происходит постоянное нарушение временного континуума: работающая по сюжету «машина времени», постоянно переключая действие из одного плана в другой (из древности в современность и наоборот), «сбивает» его. Приходится признать, что здесь постановщики оперы не смогли добиться художественного единства действия [70, с. 191]. При удачном воплощении такие «вторжения» призваны создавать двухмерный план действия, очень характерный для современных зарубежных и отечественных опер, таких как «Джалиль» Н. Жиганова или «Отшельник» С. Цинцадзе. Следовательно, и в башкирской опере начинает действовать система образно-ассоциативных связей литературного текста, обобщающая происходящие события, выявляющая скрытые мысли и чувства

героини и, тем самым, помогая более полно воплотить конкретную эмоциональную ситуацию.

Частые смены контрастных картин и временных планов вызвали необходимость в объединяющем элементе – *репризности крупного плана*. Ею становятся пролог и эпилог, обрамляющие и уравнивающие общее драматургическое строение в операх «Memento», «Наки» и «Геометрия жизни». Если в операх классиков башкирской оперы наличие Эпилога объяснялось исключительно характером сюжетов, из которых необходимо было сделать идейный вывод («Траурный марш» в честь героев в опере «Буря» Муртазина; «Гимн солнцу», воплощающий победу коммунизма в опере «Современники» Ахметова), то в операх Низаметдинова Эпилог проявляет другую свою функцию – архитектурного скрепления многочисленных контрастных картин. Во всех случаях используется тип Эпилога – «отключения функций», когда мысль автора переносится из сферы действия в сферу размышления по поводу свершившегося действия или философского обобщения. И в Эпилоге оперы «Memento», и в «Наки», как и в ряде других финальных хоров композитора («Чёрные воды», «Звезда любви»), раскрывается общая нравственная идея всех его произведений – идея духовного возрождения. Связь с событиями и персонажами основного действия здесь весьма условна, хотя идейный вывод подобно операм на советскую тематику всё же делается. Так, в «Геометрии жизни» обрамляющий оперу хор «Чтобы боль утихла, чтобы дальше жить...» обобщает идею человеческой жизни.

В отличие от предшественников, Низаметдинов старается избегать и иллюстративности, связанной с дословным следованием литературному тексту. Это происходит традиционными для современной оперы способами: посредством монологов, переключающих действие из внешнего плана во внутренний; и с помощью обобщающих инструментальных фрагментов. Проникновение монологов в качестве портретной характеристики психолого-аналитического плана в оперу «Memento» служит художественной цели противопоставления героя-одиночки окружающей его среде. То же самое и по той же причине

наблюдается в операх «Акмулла» и «В ночь лунного затмения», где всему роду противостоят поэт Мифтахетдин Акмулла, влюблённые Акъегет и Зубаржат.

Характерным свойством драматургии опер Низаметдинова становится *двуплановость* действия, создаваемая различными способами: чаще монологами и диалогами, как например, в 3-й картине «Memento», в которой Микеланджело, наблюдает за любовной сценой Подмастерья и Натурщицы; в Романсе Лермонтова «И скучно, и грустно», звучащем одновременно с полонезом в 4-й картине этой же оперы (поэт и окружающее его светское общество); в 1-й картине оперы «В ночь лунного затмения» с самого начала любовная лирика Акъегета и Зубаржат противопоставлена образам Дервиша и народа – носителей законов шариата. В опере «Геометрия жизни» музыкальный материал также показан в двух ракурсах – динамически-драматическом и созерцательно-оценивающем, что свидетельствует о сочетании драматургических принципов, характерных для оперной композиции XX века – психолого-драматическом (соло и ансамбли) и эпико-ораториальном (хоры). Двуплановость, как драматургический приём, представленный вокальными и оркестровыми средствами, помогает соединить в одновременности действие внешнее и внутреннее, их органичный синтез позволяет показать развитие сюжета в более полном объёме. В операх композиторов-предшественников многоплановость возникала только в эпизодических случаях, благодаря вклинивающимся в хоры сольным номерам (хор каторжан, идущих через башкирскую кочёвку, или сцена ночного привала башкирских конников в опере «Салават Юлаев»; сцена свадьбы, байского застолья, побега заключённых в опере Муртазина «Буря»).

Зачастую в монологах, ансамблях, хорах и даже инструментальных фрагментах, объясняющих внутренние мотивы поведения и поступков героев, чувствуется авторская позиция: таковы детский хор «Memento»; монологи всех главных героев – Творцов из этой же оперы, как и хор «Не жалея вина!» из 3-й картины оперы «Геометрия жизни»; песня Юноши «Сегодня любой, на кого не гляну – торгаш, сутяжник иль пустослов» из оперы «Звезда любви», звучащей как голос автора о предназначении Художника в современном мире (пример № 115);

лейттема утраты ценностей из оперы «Наки», обобщающая предшествующую сцену встречи Янбики и Айтугана, когда герой впервые задумывается о спасении своей души. Всё это может служить некоторой компенсацией за отсутствующие в башкирских операх симфонические авторские размышления.

Как видно из сказанного, композиционный параметр оперной жанровой модели в башкирской опере также отражает принципы строения, внутреннюю организацию произведения. Этот уровень, как и в Европе, предполагает высокую степень обобщения, «крупный план», позволяющий увидеть наиболее существенные для целостной структуры моменты, абстрагируясь от деталей и частных. Он заимствуется полностью без каких-либо коррекций.

6.3. Лейтмотив и реминисценция как фактор музыкальной драматургии в башкирской опере

В башкирских операх наблюдается довольно большое количество всевозможных музыкальных повторов, как то репризы, тематические реминисценции, лейтмотивы, образующие многочисленные композиционные арки и скрепляющие, таким образом, музыкальный материал сочинений. В начальной главе мы писали о неоднократно звучащих по ходу повествования музыкальных темах, сложившихся в национальном эпосе. Принцип музыкальных повторов в связи с конкретными персонажами, чувствами или сценическими ситуациями вместе с этномелодрамами Бурангулова закрепился в Башкирском драматическом театре. Особенно отличались этим спектакли, созданные по песенным легендам. Так усвоенный на слух принцип музыкально-смысловых повторов постепенно подвёл к его применению в опере, технику которого первыми показали работавшие в Уфе русские композиторы. Материал башкирских опер вновь подтверждает, что все реминисценции и лейттемы, созданные в них по русским образцам, легко вписываются в существующие классификации. Их анализ, методологически опирающийся на теоретические

работы Б. В. Асафьева, М. Е. Тараканова, Н. С. Николаевой, М. Д. Сабининой, Г. Г. Кулешовой, Е. В. Эйкерт, составляет суть данного раздела.

Наиболее доступной для башкирских композиторов формой музыкального повтора явилась реминисценция как «воспоминание о некогда уже имевшем место событии, чувстве и т.п.» [324, с. 12]. Его отличие от репризы заключается в том, что «реминисценция – это не простое или, что чаще, итоговое воспроизведение ранее звучавшей музыки, а целенаправленное напоминание определённого фрагмента музыки, отягощённое неким особым смыслом в психологической ситуации воспоминания» [там же, с. 11]. Классическим образцом такой реминисценции, сохраняющей образно-эмоциональную сущность вспоминаемого момента, в башкирском оперном репертуаре является тема царевны Наркес из оперы «Акбузат». Она звучит после её гибели именно как воспоминание о ней в рассказе Танхылу «Хаубан-батыр победил Шульгена» (на словах «Хаубану очень помогла Наркес»). В той же ситуации психологического воспоминания используется тема Амины, о которой, находясь на войне, думает Салават [423, с. 204]. И в башкирской опере реминисценция утверждается как способ драматургического и психологического закрепления конкретного смысла. В опере «Ашкадар» таким смыслом становится Рассказ старухи Бэдэкэй из 1-й картины о виденном, якобы, хорошем сне про умирающую Сарби, который она намерена повторить в сцене народного праздника (3-я картина), и только появление жены кантонного начальника Гульзифы с сыном Вали прерывает её пустую болтовню.

Целый ряд *реминисценций-воспоминаний* наслаивается в оркестре на финальный хор в опере «Чёрные воды»: темы гротескного марша-нашествия, музыка противостояния из 1-й картины, вокализ Женщины – из 2-й. В результате заключительный хор воспринимается как светлая память о подвиге народа в прошедшей войне. Это наиболее простые виды реминисценций. В операх Низаметдинова реминисценции-воспоминания вообще могли бы быть использованы гораздо более активно, если учесть, что сами сюжеты его опер часто воспроизводили ситуацию, когда герои вспоминали произошедшее в

прошлом событие или друг друга («Чёрные воды», «Звезда любви», «Наки»). Однако в его творчестве такой тип реминисценции встретится ещё лишь однажды: в опере «Наки», когда в момент узнавания Янбикой и Айтуганом друг друга – в сцене, предшествующей лирическому дуэту из 3-й картины, звучит тема их любви.

Особой разновидностью репризных структур в башкирских операх являются *«повторные комплексы»* – *симметрические построения*, которые в целом играют большую роль в драматургической организации современной оперы. Подобные повторные комплексы связаны с характеристикой той или иной музыкальной эпохи, общественно-политической ситуации (хор комсомольцев из оперы «Хакмар» и хор молодёжи из оперы «Волны Агидели», звучащие дважды в разных картинах с разными словами как поступь новой эпохи и характеристика колхозного быта); воплощают духовное убожество (этим объясняется однообразный – сходный тематизм в двух песнях Кахкахи в I и III актах оперы «Акбузат»); снижают сценическую ситуацию (Куплеты Кутлубая «Эх, Самаргородок» из 2-й картины оперы «Буря», повторяющиеся в хоре белогвардейцев «Разрушай все ворота» из 7-й).

Однако чаще всего они вызваны схожестью ситуации, воспроизводящей какое-либо эмоциональное состояние: девичьи мечты в двух ариях Айхылу из оперы «Хакмар», расположенных в 1-й и 6-й картинах; разочарование в жизни и воспоминание о несбывшихся мечтах, выраженные в арии Яланбики «Душа моя печальна из 2-й картины оперы «Буря» и её же ариозо «Белые цветы моей молодости» из 4-й; чувство одиночества, бесконечной жизненной борьбы в выходной и предсмертной ариях Акмуллы; напротив, счастливое состояние души, воплощённое в куплетах Абдельхака из оперы «Волны Агидели», звучащие во II и IV актах. Желанием постановщиков углубить конфликт в опере «В ночь лунного затмения» объясняется повтор Баллады Танкабики из II акта в партии Дервиша в финальной сцене этого акта, когда он, напоминая ей о совершенном ею грехе, шантажирует её. Хор, присоединяющийся в кульминационном третьем куплете,

звучит как голос фатума. В данном случае этот приём привёл здесь к обратному эффекту, вызвав нарекания критиков в затянутости акта.

В башкирских операх заимствована и традиция *тематических арок типа обрамления*. Этот тип утвердительных реминисценций, проявляющийся между финальными сценами картин и действий, встречается чрезвычайно часто: в опере «Акбузат», где музыка с пастушескими наигрышами, рисуя водную поверхность озера Шульген, обрамляет III акт «Подводное царство», а маршевый хор башкирских воинов – IV; в опере «Айхылу» тема светлого будущего в партии Юлая (на народной песне «Кахым-туря») обрамляет I акт; а в опере «Буря» 3-я картина, происходящая в тюрьме, обрамлена хором русских женщин «Наши родные томятся за железными решётками» и хором заключённых «Пропали наши бедные головы», строящиеся на одном и том же музыкальном материале – революционном марше «Замучен тяжёлой неволей». Дополним список тематических арок 3-й картиной оперы «Салават Юлаев», обрамлённой темой террора; 1-й картиной оперы «Послы Урала», начинающейся и заканчивающейся хором-плачем народа; 4-й картиной оперы «Шаура», обрамлённой темой любви. Функционирование реминисценции между частями крупного произведения, явилось наиболее элементарным техническим приёмом для усвоения его национальными композиторами.

В случаях, когда в сочинении необходимо утвердить её главную идею, в башкирских операх складывается также распространённая в жанре национальной оперы традиция *«тематических арок широкого охвата»* (Е. Эйкерт) – между увертюрой (вступлением) и финалом оперы, в качестве обрамляющих тем выступают как реминисценции, так и лейтмотивы. Подобные примеры на теме «Салават» имеют место в операх «Карлугас» и «Салават Юлаев», «Акбузат» (заключительный хор «О, алмазный меч»), «Буря» (гимн красноармейцев), «Современники» (тема коммунизма), «Акмулла» (тема судьбы поэта), «Кахым-туря» (лейттема главного героя), «В ночь лунного затмения» (тема затмения и песня Ишмурзы о двух звёздочках). Все они – реминисценции-утверждения, характеризующиеся проведением первоначальной мысли на качественно ином,

обобщающем идейно-драматургическом и образно-психологическом уровне. Всех их объединяет общий активный характер, жизнеутверждающий пафос, провозглашающий победу народных масс. Единичный пример реминисценции-утверждения, основанного на контрастном – протяжном мелосе, выступающем в качестве лейттемы любви, содержится в финале оперы З.Исмагилова «Шаура». По образцу гениальных опер «Пиковая дама» П. Чайковского или «Отелло» Д. Верди, эта тема, олицетворяя крах разбившихся надежд, в обобщённом плане воспекает прекрасное вечное чувство.

Реминисценция нерепризного типа, как и в русской музыке, встречается в жанре лирической оперы. Это предфинальная сцена убийства Гульзифы в опере «Волны Агидели», когда между нею и Зайнуллой на новом эмоциональном витке вновь начинается очередное выяснение отношений, воспроизводящее уже имевшее место ранее ситуацию объяснения. Главное музыкальное развитие концентрируется в оркестре, ярко раскрывающем рост конфликтных взаимоотношений героев, традиции воплощения которых восходят к остродраматическим ситуациям в операх Д. Верди, Д. Пуччини, Ж. Бизе, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова и др.

В лейтмотивной характеристике образов башкирская опера, как и следовало ожидать, наследует русский «сквозной» принцип, заключающийся в постоянном развитии и обогащении характера персонажа. Его выработка в национальных операх началась с характеристики образов контрагента: в первой опере «Хакмар» – это единственный лейтмотив кулацкого сына Ахмета, строящийся на увеличенных трезвучиях, обыгрывании уменьшённого септаккорда и повторяющийся в таком «масковом» неизменном (Е. Эйкерт) виде. В следующих операх «Мэргэн» и «Карлугас» – по два лейтмотива, в «Ашкадаре» – три, а в «Акбузате» – четыре. Увеличение лейтмотивов в башкирских операх происходит постепенно, по мере их постановок. Наибольшее количество лейтмотивов в операх первого периода наблюдается во второй редакции оперы «Айхылу», что связано с активным симфоническим воплощением основного конфликта.

В классический период развития башкирской музыки количество лейтмотивов в операх стабилизируется: обычно их 4 – 5 («Буря», «Современники», «Салават Юлаев», «Шаура», «Волны Агидели», «Послы Урала»). В последних операх аксакалов их количество резко падает, что свидетельствует о восстановлении принципов этнографизма, с которого когда-то начиналась башкирская опера: в операх «Акмулла» и «Кахым-туря» Исмагилова – по два лейтмотива, в опере «Нэркэс» Ахметова – ни одного, что компенсируется усложнением общего вокального стиля.

Отношение к лейтмотивам Низаметдинова – очень свободное, творческое. Будучи по природе вокальным композитором, отводящим первостепенное значение работе со словом и речевой выразительности, он, тем не менее, достиг в своих операх большого оркестрового мастерства, автономного существования оркестровой партии. Количество лейттем в его операх – очень подвижное, не нормированное какими-либо правилами, от двух-трёх в «Чёрных водах», «Memento» и «Звезде любви» – до более 10-ти «В ночи лунного затмения». Последнее сочинение ознаменовало резкое усиление в башкирской опере принципов оперного симфонизма с последовательным проведением в музыке непрерывного развития ведущей идеи. По нашим подсчётам, в ней 12 лейтмотивов – максимальное для башкирской оперы, в то время как П. В. Павлова насчитала в ней 14 [245, с. 56], а С. М. Платонова – 20 лейттем [248, с. 159]. Активное симфоническое развитие в произведении обусловлены, прежде всего, наличием антагонистического начала в самом литературном первоисточнике Мустая Карима, вытекающими из него столкновениями противоборствующих сторон, борьбой добра и зла, проецирующейся в сюжетных линиях Акъегет и Зубаржат – аксакалы, Танкабика – Дервиш, Шафак – Дервиш. Симфонизации способствуют и такие, содержащиеся в сочинении Карима поэтические приёмы, как предвосхищения и предсказания – жанровые компоненты трагедии, развитие и развязка образов и самого сюжета. Наконец, неоднозначность, противоречивость некоторых образов (прежде всего, Танкабики и Диваны), их психологическая глубина также привели к количественному росту лейтмотивов.

Лейттемы этой оперы подразделяются на лейтмотивы – индивидуальные характеристики и лейтмотивы-символы. К первой группе относятся две общие темы Зубаржат и Акъегета, воплощающие их любовь и идею внутренней свободы (примеры №№ 63 и 107); три лейтмотива Танкабики, характеризующие её как любящую мать, властную хозяйку рода и грешницу (примеры №№ 108 – 110); гротескный лейтмотив Диваны-Юродивого (пример № 97) и, пронизанный интонациями плача, лейтмотив страдающей невестки Шафак (№ 111).

Трудный для интонирования интервал большой септимы, никогда ранее не использовавшийся в вокальных партиях башкирских опер, может быть назван лейтинтонацией Танкабики. Он многократно звучит в её партии как самостоятельная синтаксическая единица: в сцене с Ишмурзой («Ах, ты всё ещё тут?!»); в сцене встречи воинов («Эй, Мустафа! Где Юлмурза?»); перед объявлением аксакалами приговора велит Диване: «Поди-ка позови Шафак и Акъегета».

Дервиша – сосредоточие дьявольских сил в духе европейской оперы романтической эпохи – композитор традиционно характеризует инструментальным тематизмом и диссонирующей интерваликой (пример № 112). У аксакалов свой лейтмотив – с вдалбливаемой нотой «f», с её опеванием, скандированием триолей – и это звучит как неумолимый приговор (пример № 113)¹⁸⁵.

К лейтмотивам-символам оперы относятся тема лунного затмения (пример № 105) и «Песня о двух звёздочках» (№ 114). Их обоих объединяет единая сфера символически-обобщённого, внутренняя связь этих взаимоисключающих понятий (герои смогли, сохранив любовь, противостоять природным и жизненным катаклизмам). Лейттема затмения, обрамляющая произведение, основана на сонорном приёме – большое звуковое пятно (хроматическое движение по малым секундам и уменьшённым терциям, накладывающееся на тритоновый органнй пункт) постепенно охватывает всё пространство, словно воплощая образ луны до её затмения. Эта музыка, следуя за Акъегетом и Зубаржат, пронизывает все поворотные в смысловом отношении сцены оперы: в сцене благословения, когда

¹⁸⁵ П. Павлова и называет её «лейтмотивом приговора» [245, с. 35].

влюблённые, не согласные с решением аксакалов, гордо покидают место действия; в арии Шафак из III акта о её горькой судьбе; в её сцене с Дервишем, когда он грозит погасить луну. В данном контексте эта лейттема словно божья кара выполняет функцию, которую в классическом музыкальном искусстве выполняют бесчисленные темы рока.

Лирическая «Песня о двух звёздочках», сочинённая по сюжету поэтом Акмалем в честь наречения Зубаржат и Акъегета в их младенчестве, в опере звучит в записи мальчика Ишмурзы и так же обрамляет её. С подачи постановщиков, она теряет свою связь с этими героями и характеризует любовь как обобщённое понятие, основу всего мироздания (жизненное явление), а не как любовь конкретных личностей. Поэтому трудно согласиться с П. Павловой, считающей, что эта тема является четвёртым лейтмотивом Зубаржат и Акъегета [245, с. 30]. Эти проведения, скорее, связываются с образом Ишмурзы и выполняют символическую функцию, а сам Ишмурза, таким образом, становится «гласом ангельским» [244, вып. 2, с. 75], чистый голос которого противопоставляется апокалипсису происходящих событий – затмению в душах людей. Все интонационно-смысловые модификации основных лейтмотивов в опере осуществлены мастерски. Отмеченная многоликость лейтмотивов, их гибкое взаимодействие (по горизонтали, переходах друг в друга; и по вертикали – в контрапунктах) позволяют музыкально воплощать самый сложный глубинный подтекст, философскую обобщённость трагедии М. Карима.

Следовательно, можно сделать вывод о наличии совершенной лейтмотивной драматургии в опере «В ночь лунного затмения», как двигателе музыкально-драматического действия. Единственный образец оперы с максимально выстроенной симфонической концепцией стал возможен на русском языке. Композитор демонстрирует симфонизированное мышление и несомненное профессиональное мастерство, стремясь соответствовать лучшим образцам мировой оперы.

В целом же на образно-смысловом уровне типология лейтмотивов в башкирской опере может быть следующей:

I. Музыкальные портреты – лейтмотивы действующих лиц образуют наиболее многочисленную группу лейтмотивов, они есть в каждой башкирской опере. Портреты могут быть индивидуальными и коллективными. Это лейтмотивы Айхылу (на теме песни «Соловей») из одноимённой оперы (пример № 21); Салавата (шире – башкирского народа) на теме народной песни с таким же названием в варианте Исмагилова (пример № 11)¹⁸⁶ и Пугачёва в опере «Салават Юлаев»; Айбулата и Гульюзум («Буря»); общий лейтмотив Ильяса и Гульсум в опере «Современники»; лейтмотивы Гульзифы, Вадима, Гайнуллы, Абдельхака из «Волн Агидели»; Кахыма Мырдашева («Кахым-туря»); Танкабики, Диваны, Шафак и Дервиша («В ночь лунного затмения»); Нездешнего, Микеланджело в опере «Memento». В случае если характеристика образа даётся посредством народной песни, сложенной о герое, она воплощает восприятие этого героя своим народом (исторические персонажи); если лейтмотив – композиторский, тогда достигается большая правда в обрисовке черт характера (это касается современных сюжетов). В творчестве Исмагилова в качестве ведущих лейттем персонажей утвердился принцип использования их одноимённых народных мелодий – принцип, выдерживаемый композитором в течение всей творческой жизни («Салават», «Салимакай», «Шаура», «Юлтый», «Кахым-туря», «Кутузов», в музыкальной комедии «Свояченица» – «Наза»), что следует расценивать как упрощённое понимание сути лейтмотивного метода, внешнее применение лейтмотивных характеристик. Такой подход был характерен для начального этапа становления оперного жанра во всех МНКШ.

Коллективный лейтобраз народа, воссозданный в опере «Айхылу», единичен: лейттема колхозников на башкирской народной песне «Ударник» воплощала главную идею произведения – преимущества и победу колхозного строя над индивидуальным мышлением.

Силы контрдействия характеризовались с помощью неизменных лейттем-масок, среди которых есть образы, трактуемые однозначно, как символы зла,

¹⁸⁶ В арии Бухaira из этой же оперы использован другой вариант песни «Салават» – Р. Габитова, не приобретающий лейтмотивного значения (нотный пример № 12).

проигрывающие жизненную борьбу и не влияющие на судьбы главных героев; и образы, одерживающие победу и приводящие действие к трагической развязке. К первым относятся Ахмет (опера «Хакмар»), Тапкыр-хан («Мэргэн»), дракон Какхаха («Акбузат»), старуха Бэдэкэй («Ашкадар»), подхалим Бухаир («Салават Юлаев»), Сахи-хальфа («Шаура»), байские дети Кутлубай и Хаят («Буря»), Курамша и Абдрай («Современники»), кулаки в опере «Айхылу»; ко вторым – лейттемы недоброжелателей в опере «Ашкадар» (пример № 101), Яубики – в «Шауре» (пример № 92), тема рока из «Чёрных вод» (пример № 102), тема приговора аксакалов «В ночи лунного затмения» и тема суда над Сократом в 1-й картине оперы «Memento».

Во втором случае лейтмотивы сочетают в себе функцию характеристики действующих лиц и такого отвлечённого понятия как Судьба (Рок), являющегося жанровым компонентом трагедии. В трактовке этого образа башкирские композиторы исходят из трактовки, свойственной композиторам-романтикам: «Всемогущая и всеблагая Судьба всё чаще трактуется как безжалостный Рок, враждебный человеку и словно бы ставящей своей целью насильственно сломить волю смертного, не оставляя ему возможности выйти из этой борьбы победителем» [190, с. 43]. Ярким примером этого является лейтмотив Судьбы (по определению самого композитора, Рока) в опере «Акмулла», для музыкального выражения которого, Исмагилов нашёл новые средства, делающие эту идею узнаваемой. Это разнообразное акцентирование V ступени в трагическом h - mol 'е, с помощью фольклорной интонации «отталкивание» от неё, и с помощью утвердительного предъёма, также – триольного опевания и трёхкратного повторения начальной фразы на ff , упорно стремящейся вверх, но всё равно скатывающейся в низкий регистр, что рождает патетический образ, который можно трактовать и как волю к жизни, но, скорее, как неизбежность судьбы (пример № 103).

Вообще музыкальные темы обобщённых абстрактно-философских субстанций, благодаря трагическим обстоятельствам, воплощающим обречённость, предопределённость судьбы героя, занимают в башкирской опере

важное место. Это объясняется той значительной ролью, которую в системе жанров национальной драматургии играет жанр трагедии, ставший для национальной оперы существенным источником сюжетов. Это можно объяснить и 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. В опере эти темы подчёркнуто инструментальны, проводятся, как правило, в оркестре, очень лаконичны и этим противопоставлены широконапевным темам положительных героев.

В иных случаях лейтмотивам отрицательных персонажей (Ахмету в «Хакмаре», Курамше в «Современниках») придан змеино-извилистый, ползучий мелодический рисунок с обилием хроматических интонаций, в чём так же можно усмотреть воспроизведение модели русской классической оперы. Вопреки этим традициям иногда оркестровые лейтмотивы могут характеризовать и положительных героев, как в случаях с Аминой в опере «Салават Юлаев», Айбулатом и Вадимом – героями опер «Буря» и «Волны Агидели». В случаях, когда сценический персонаж безлик, не имеет своего мнения и голоса, он не имеет и своей музыкальной темы. Таковы Карабаш – кантонный начальник в опере «Шаура» (непосредственный исполнитель указаний Яубики), запутавшийся в жизни Зайнулла – главный герой оперы «Волны Агидели» Исмагилова.

II. Помимо лейттем рока, группу отвлечённых понятий образуют также противоположные ему по значению лейтмотивы чаяний народа из оперы «Буря» (пример № 104), светлого будущего из оперы «Айхылу», лейттемы времени (пример № 87), Наки и Голоса небес из оперы «Наки», хор «Memento». Они воплощают светлый идеал, мечту народа о всеобщем счастье и образуют образную оппозицию, как основу музыкальной драматургии.

III. В группу лейтмотивов различных явлений природы входят лейтмотив реки Ашкадар в одноимённой опере (пример № 86), лунного затмения в опере «В ночь лунного затмения» (пример № 105); сквозной лейтмотив родной земли в операх «Послы Урала» и «Кахым-туря» (пример № 49), звучащие идентично.

В опере «Ашкадар» из мелоса одноимённой протяжной песни выведен комплекс лирической образности, характеризующий любовные чувства главных героев, скорбные переживания Танхылу и образ реки, становящийся в произведении сначала символом любви, затем – трагедии. Хотя сама песня ни разу не звучит в опере целиком и в «чистом» виде, лейтмотив реки Ашкадар, вычленённый из неё, является тематическим остовом, на который интонационно опираются самые важные узловые пункты сюжета (лирический – семейный дуэт Танхылы и Юмагула «Ты – солнце души моей» в 4 картине; хор, оплакивающий Юмагула в 5-й; ансамбли, в которых речь идёт о Танхылу – квартет Ханифы, Бэдэкэй, Гульзифы и Вали; речитативная сцена Гульзифы и Вали в 3-й картине; заключительные ария и ариозо Танхылу в 5-й). Лейтмотив реки Ашкадар – единственный, получающий в опере сквозное музыкальное развитие, как симфонически-изобразительный фон, определяющий этапы сценического действия, целенаправленно подводит к звучанию арии Танхылу, обращённой к реке, и являющейся сутью всего повествования.

В творчестве Исмагилова складывается ведущий сквозной лейтобраз большинства его опер – это лейтмотив величавого Урала, основанный на одноимённой башкирской протяжной песне, во всех случаях выступающий в качестве символа Родины¹⁸⁷. Эта необходимость была продиктована историческим контекстом избираемых им сюжетов и той ролью, какую в жизни народа играет данная песня, считающаяся историческим гимном башкир. «Звучание «Урала» становится ярчайшим выражением голоса автора» [178, с. 425], – пишет Л. Ишмуратова, трактующая этот «наддейственный пласт» особенностью, присущей жанру народной музыкальной драмы в опере «Салават

¹⁸⁷ В опере «Салават Юлаев» эта тема звучит в финале, объединяясь в тройном контрапункте с темами финального хора и русской народной песни «Не шуми ты, мати, зелёная дубровушка», кроме того отдельно и сольно – в партии Сурамана (подробно об этом было сказано в разделе «Традиции народного пения...»); в опере «Послы Урала» в переинтонированном варианте становится основой второго раздела арии Аксэсна «Не плачь, Урал-гора», также в оркестре вклинивается во вторую арию Аксэсна «Посмотри! Вот твоя земля»; в 5-й картине «Акмуллы» предваряет ответ поэта казахскому баю Батучу: «Я – с Урала», а в опере «Кахым-туря» – ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала». Расстановка этого лейтмотива, как главной смысловой константы логически верна и художественно обоснована.

Юлаев». Во всех операх лейттема «Урал» звучит не полностью, а в виде отдельной фразы-попевки: в оркестре, как с плотными аккордовыми дублировками, так и в виде одноголосных наигрышей деревянных духовых, как напоминание о далёкой Родине в сюжетах, действие которых происходит на чужбине (пример № 106). Мелодико-ритмический контур этой темы каждый раз новый, композитор явно исходил из вариантно-импровизационного строения народной песни, в которой 2-я, 3-я и 4-я музыкальные фразы являются вариантами 1-й, а 5-я фраза становится замыкающей (пример № 9). Несмотря на многократный повтор одной и той же попевки, песня динамична, что обусловлено варьированием, техника же варьирования, динамика распевания двухстрочной строфы совершенна как в самой песне, так и в операх, и преследует целью нюансировку эпического образа.

IV. Среди лейтмотивов, воплощающих психологические состояния, по образцу европейских опер на первом месте стоят темы любви, имеющиеся в операх «Карлугас», «Ашкадар», «Шаура», «Волны Агидели», «Акмулла», «В ночь лунного затмения», «Звезда любви». Во всех случаях любовь воплощается с помощью протяжного или полупротяжного мелоса, полнозвучного звучания всего оркестра с солирующими струнными инструментами, устойчивыми гармониями. Нередко темы любви, чтобы показать процесс углубления чувств, развиваются секвенционным способом, приобретая порой механический характер. Особенно увлекался этим Исмагилов («Шаура», «Волны Агидели»), что, безусловно, связано с усвоением опыта тематической работы русских композиторов-классиков, прежде всего, Чайковского и Рахманинова. Среди других психологических состояний в национальных операх лейтмотивное значение получили тревога (оперы «Айхылу», «Звезда любви»); плач («Шаура»); покой («Чёрные воды»); детская беззаботность («В ночь лунного затмения»), лесь («Наки»). Они выступают как в качестве оркестровых, так и в качестве вокальных тем.

V. Распространены в башкирских операх и лейтмотивы, связанные с конкретными сюжетными ситуациями, среди которых лидирует ситуация борьбы отдельного героя или всего народа («Мэргэн», «Карлугас», «Акбузат», «Айхылу»,

«Современники»). Это вполне объяснимо, если вспомнить, как насаждались партийными органами сюжеты о социальной борьбе. В этом случае оперный герой является носителем основной идеи: кроме приведённых примеров, это Юлтый, характеризующийся одноимённым народным инструментальным наигрышем; Аксээн (его образ неотделим от песни «Урал») в опере «Послы Урала», олицетворяющие идею присоединения Башкортостана к Русскому государству. Часто главный герой наделяется двумя темами – обычно лирической и героической, лежащими в основе конфликтной драматургии (Мэргэн, Шатмурат, Хаубан-батыр, Юлай в опере «Айхылу», Айбулат, Акмулла), а сам герой возглавляет один из борющихся антагонистических лагерей. Логически с данной ситуацией связаны лейтмотивы победы («Акбузат») и террора («Салават Юлаев»).

Наконец, в башкирских операх сформировался сквозной обобщённый лейтобраз (лейтритм) башкирского джигита-конника, связанный с имитацией конского топота, звучащего в различных ритмах скачек (иноходи, рыси, галопа). В операх «Акбузат», «Салават Юлаев», «Шаура», «Кахым-туря», «Буря», «Нэркэс», «В ночь лунного затмения» он используется в качестве остигатного сопровождения. С одной стороны, это фольклорная особенность, воплотившаяся в ритмике многочисленных кыска-кюев, с другой, – претворение европейской традиции с его «рыцарскими» оперными образами (Мазепа, Князь в «Чародейке», Кончак, темы нашествия татар в «Сказании о граде Китеже», набега петровцев в «Хованщине» и т.д.). Таким образом, выявляется некая динамика в использовании такого универсального компонента оперы, как лейтмотив, обеспечивающий опере как музыкально-сценическому жанру, сквозное музыкальное развитие и выстроенную внутреннюю логику.

Подведём итоги сказанному. В таком чрезвычайно сложном многоуровневом художественном явлении, каким является опера, действует система структурных элементов, начальным звеном в которой являются сюжет и сценарная драматургия, объединённые единым стержнем – драматическим конфликтом, определяющим жанр произведения; характер образных сфер,

приёмы развития и единство отдельных фаз развивающейся целостности (экспозиции – кульминации – развязки). По Г. Г. Кулешовой, музыкально-драматический и структурный уровни оперного жанра.

В каждой национальной культуре соотношение этих структурных элементов различно, что сказывается на преобладании того или иного типа драматургии. В то же время, любая культура, воплощающая оперную модель и тем самым обязанная соответствовать закономерностям, выработанным в европейской практике, даже этот, казалось бы, незыблемый структурный уровень адаптирует к собственной традиции индивидуально. Как показал обзор, произведённый в данной главе, и в жанровой классификации башкирских опер, и в композиционных типах, организующих сценическое действие, и в применении лейтмотивной техники, воплощающей логику музыкально-драматургического развития, сказались особенности восточной ментальности, более склонной к медитациям и созерцаниям, нежели к драматической конфликтности.

В отношении жанров это проявилось в том, что наиболее совершенная музыкальная драматургия, как в отношении лейтмотивов, либретто, так и в отношении композиционных форм, была создана в *лирической* опере («Волны Агидели» Исмагилова). В ней внутренний психологический конфликт, в отличие от внешнего в опере-драме, подразумевает совсем иные законы построения сюжета – показ эмоциональных оттенков одного настроения, организующих динамическое нарастание психологической линии, как завершённый цикл действия, но не фабулу или интригу. Происходит это в малых ансамблях (дуэтах, терцетах), показывающих героев в непосредственном эмоциональном столкновении. Участие в качестве либреттиста выдающегося драматурга современности Мустая Карима, хорошо знавшего специфику лирического произведения, сыграло в этом решающую роль.

Такие свойства *эпической* музыкальной драматургии, отвечающие особенностям восточной культуры, как преобладание экспозиционного типа изложения, развитие действия путём контрастного чередования развёрнутых, но законченных сцен и номеров, косвенная передача событий, а также объединение

музыкального материала в эмоционально-образные комплексы без их детального симфонического развития должны были бы породить в национальном репертуаре большое количество эпических опер, однако этого не произошло. Написанные в ранний период становления жанра оперы «Мэргэн» Эйхенвальда и «Акбузат» Спадавецкиа и Заимова не стали художественными явлениями, очевидно, в силу незнания русскими композиторами национальных традиций, в силу сжатых постановочных сроков и, как следствие, благодаря формальному следованию русскому опыту, когда музыкальные образы и сценические ситуации попросту калькировались. Особенности эпической оперы на башкирской национальной почве были претворены в облегчённом варианте, с купированием некоторых идейных и текстовых моментов, характерных для самого жанра (типа нарратива, связанного с философским подтекстом произведения). Однако богатство и эпический колорит национального материала этих опер обеспечили им обоем огромный зрительский успех.

Комическая опера, казалось бы, также не требует особых симфонических средств и поэтому тоже могла бы занять своё достойное место в башкирском национальном репертуаре. Однако она требует понимания юмора как важного средства борьбы за идеи, владения всем арсеналом музыкальных средств, направленных на высмеивание персонажа и ситуации; во-вторых, в планы партийного руководства задача по созданию комической оперы просто не входила. Отсутствие в национальном репертуаре комической оперы компенсируется не только музыкальными комедиями, но и целой галереей характерно-комических образов, присутствующих почти в каждой башкирской опере и создающих этим самым значительный фонд комедийного в оперном жанре. Получается, что башкирским композиторам, хорошо владеющим этими музыкальными приёмами, просто не довелось поработать над созданием национальной комической оперы.

Больше всего в башкирском репертуаре *опер-драм*, что объясняется руководящей ролью партии, настойчиво требовавшей сюжеты о классовой борьбе. Её внутрижанровые разновидности составляют *социальная драма*,

образующая самую многочисленную подгруппу; *историко-героическая опера и трагедия*. Но и здесь сказались свойства, отмеченные выше: симфонизация, симфоническое развитие тематического материала в башкирских операх-драмах очень ограничены. Необходимое в этом случае интонационно-тематическое столкновение противостоящих тем можно наблюдать только в трёх операх: «Айхылу» Пейко, «Шаура» Исмагилова и «В ночи лунного затмения» Низаметдинова. Господство в музыкальной драматургии большинства башкирских опер приёма сопоставления различных интонационных сфер без их непосредственного соприкосновения подтверждает существующую в опероведении классификацию относительно интонационно-образного конфликта, согласно которой существуют варианты «есть и конфликт, и контраст» и «есть конфликт, но нет контраста». Из них для башкирских опер более характерен второй вариант. Налицо заметное упрощение оперной модели именно по линии её симфонизации, ослабления драматического напряжения, создаваемого оркестровой партией, что было объяснено ладовыми особенностями башкирской музыки.

Тенденция к жанровому и стилистическому миксту, как генеральному творческому принципу современного музыкального театра, ярко проявилась на рубеже веков в оперном творчестве Низаметдинова, обозначившем последний период развития оперы в башкирской культуре. Он синтезирует все основные жанры и стили, характерные для оперного искусства XX – XXI веков, прибавляя к ним возможности пластики и хореографии, а также драматического театра и массовой культуры. Композитор привлёк в оперу концертные и массово-бытовые жанры, и, используя интеграционные возможности внутри музыкального театра, добился этим самым существенного обновления национальной оперы.

В отношении композиционных типов, несмотря на присутствие их всех в башкирских операх, также можно усмотреть тенденцию к упрощённым решениям, поскольку в количественном отношении явно преобладает номерная композиция, чётко структурирующая традиционные компоненты оперного спектакля. Таковы все оперы раннего и некоторые – зрелого периодов. В операх

самого выдающегося оперного композитора Башкирии Исмагилова первые три оперы («Салават Юлаев», «Шаура», «Волны Агидели»), выдержанные в номерной структуре, воспринимаются как самые удачные и показательные во всех отношениях, последние три («Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»), созданные в сквозной композиции, – менее удачные, поскольку не воссоздают полноты описываемых характеров и картин, страдают излишней лаконичностью и мозаичностью построений.

В то же время сквозная композиция, начиная с самой первой оперы «Чёрные воды» и далее «В ночи лунного затмения», и при наличии законченных вокальных номеров, достойно представлена в операх Низаметдинова, демонстрируя динамичное мышление композитора. Монтажная и синтетическая композиции, также талантливо представленные в его операх «Как я люблю тебя!?!», «Memento», показывают блестящее владение современными средствами музыкальной выразительности на условно русском музыкальном материале, но одновременно и отход от национальной сюжетики и стилистики. Номерной принцип построения музыкальной драматургии выдержан в рок-опере «Звезда любви», соответствующий жанру эстрадной оперы. Присутствие всех существующих композиционных типов в операх Низаметдинова, объясняется расширением тематики, усложнением соотношения основных компонентов оперного синтеза, интенсивностью развития музыкальных образов.

Мысль о влиянии восточного типа мышления на такую составляющую музыкальной драматургии, как логика музыкально-тематического развития, подтверждает сфера лейтмотивов, среди которых присутствуют традиционные лейттемы, связанные с персонажами, различными психологическими состояниями, борьбой героя и народа, природными явлениями, но отсутствуют лейттемы, связанные с конкретными предметами-символами, воплощающими отвлечённые понятия типа меча, платка или приворотного зелья. Качественное преобразование лейтмотива, меняющее первоначальный образ кардинально, для башкирских опер также несвойственно, ибо это требует динамико-процессуального склада ума, как первого условия симфонизма, малосвойственного монодийному мышлению. Тем

более, не создана в национальном репертуаре и лейтмотивная система, подвергающая тематический материал беспрестанным мелодико-интонационным трансформациям. Отсутствуют в башкирских операх и реминисценции-отрицания, цитаты-реминисценции, переходы реминисценций в лейтмотив и наоборот, участие реминисценций в процессе симфонического развития.

Тематические комплексы в башкирских операх также выявлены очень слабо, что подтверждает вышесказанную мысль относительно концепции жанра. Здесь можно указать лишь на таковые в операх «Акбузат» (комплекс героики, связанный с борьбой Хаубан-батыра), «Айхылу» (темы борьбы и будней трудового народа), «Буря» (героический комплекс, характеризующий Айбулата) и «Звезда любви» (комплекс лирической образности). Следовательно, лейтмотивная драматургия по сравнению с европейскими образцами в башкирских операх также предстаёт в заметно облегчённом виде, что исключает возможность доведения инструментальной сферы до крайностей.

В целом, можно говорить о крепком освоении национальными композиторами всех рассмотренных структурных компонентов, адаптированных ими в башкирскую национальную культуру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период, избранный для исследования в данной работе, представляет собой относительно завершённый музыкально-исторический процесс, связанный с формированием национальной композиторской школы Башкортостана, художественным освоением новых европейских музыкальных жанров, в центре которых иерархически всегда находилась опера. Процесс этот ограничен 1925 годом, связанный с премьерой первой татаро-башкирской оперы «Сания», и 2013 годом, когда из жизни ушёл Салават Низаметдинов – последний оперный композитор республики, премьера оперы которого «Как я люблю тебя!?» состоялась через четыре месяца после его кончины. Созданные за этот отрезок времени 25 башкирских опер вписались в общий процесс возникновения национальных композиторских школ в СССР, школ неевропейского монодийного типа и наряду с Татарией, Казахстаном, республиками Средней Азии, образовали второй период в освоении оперного жанра.

В начальный *организационно-подготовительный период*, посвящённый осмыслению мотивации социального заказа на внедрение оперы и выполнению организационных мероприятий, инициаторами идеи выступили ответственные представители власти, но реализация замысла вызвала мгновенный отклик со стороны творческой интеллигенции и была воспринята как важная социальная, идеологическая и художественная задача. Личностью, возглавившей борьбу за создание башкирской национальной оперы, стал первый профессиональный певец республики, первый Народный артист БАССР Газиз Салихович Альмухаметов, давший мощный толчок развитию жанра. Эта борьба приняла драматический характер, ибо совпала по времени с периодом массовых репрессий, но, всё же, увенчалась успехом, поскольку в условиях послереволюционного самоопределения республик руководство видело в оперной идее возможность продемонстрировать стратегию активного культурного строительства, тесно сопряжённого с национально-государственным обустройством. Учитывая факт того, что Башкирия, в отличие от других республик, вошла в состав РСФСР на

договорной основе, власти пошли на то, чтобы организовать в автономной республике оперный театр, и это было исключительным случаем в практике советского культурного строительства. До середины 50-х годов – времени проведения башкирской Декады в Москве – вопрос оперы был для Башкирии вопросом политическим, усугублённым участием Альмухаметова в национальном движении за создание автономии.

Главный вывод диссертационного исследования заключается в следующем: несмотря на откровенно идеологическую мотивацию социального заказа на оперу и её «плановое» внедрение в национальную культуру предельно форсированным революционным способом, башкирская опера состоялась как феномен композиторского творчества. Результаты адаптации классического жанра в восточную музыкальную культуру, какой типологически является башкирская музыка, оказались очень внушительными, и не только в количественном плане.

Главной предпосылкой этого процесса нужно считать, издавна функционирующие в Оренбургской и Уфимской губерниях, русско-европейские академические, в том числе оперные традиции, заложенные непосредственными носителями европейской культуры – ссыльными поляками и пленными французами. Зарождение на волне джадидизма в крае национальной концертно-театральной жизни стало началом становления башкирского национального искусства. Важной предпосылкой также стало существование национального драматического театра, в музыкальных спектаклях которого оттачивались необходимые для развития оперного жанра основы композиторского и исполнительского профессионализма, формировалась зрительская среда, способная к восприятию нового музыкально-театрального жанра.

Существование оперы в тюркской (азербайджанской) музыке, первой воссоздавшей классическую оперную модель на примере монодийной культуры, стало ещё одним внешним творческим стимулом для башкирских и татарских музыкантов. Рождение первых национальных опер «Сания» и «Эшче», скомпонованных из народных песен, обозначило включение в контекст академической музыки восточной культуры иного типа, основанной на

ангемитонной пентатонике – музыкальном языке Урало-Поволжской пентатонной зоны. В целом единственно верной предпосылкой, определявшую собой стилистику музыкального языка, на которую были нацелены все способы национальной идентификации, стал богатейший башкирский музыкальный фольклор.

Именно возможностью вдохнуть башкирскую песенность в классические вокальные формы и привлекла опера Газиза Альмухаметова. В готовности национальных музыкантов иметь «свою» национальную оперу можно усмотреть ещё одну, на сей раз субъективную предпосылку для успешного внедрения европейской жанровой модели в башкирскую национальную культуру.

Многочисленные цитаты протяжных песенных оборотов из его исполнительского репертуара в первых национальных операх указали верный путь национальной идентификации жанра. Подлинной же основой оперного академизма озон-кюй становится в творчестве Загира Исмагилова. Классический оперный озон-кюй, как мы назвали созданные композитором, переосмысленные и унифицированные в мелодико-ритмическом отношении протяжные темы, его же «безоркестровые» протяжные вокальные эпизоды, как и приоритет высоких голосов – всё это стало проявлением национального менталитета башкирской музыки, её наиболее сильной, выигрышной стороной. На основе соответствующих фольклорных моделей (озон-кюй, халмак-кюй, кыска-кюй, а также хамак-кюй) в башкирской опере были созданы все необходимые мелодические и речитативные типы, как обязательные атрибуты оперной мелодики. Таким образом, сложившиеся в фольклоре высокоразвитые традиции сольно-виртуозного пения составили конкуренцию наработанным в области европейской оперы вокально-техническим приёмам.

На музыкальном уровне проявились и некоторые другие особенности, позволяющие говорить о национальной модификации жанра. Пути сопряжения европейской и восточной культур в опере оказались достаточно многообразными. Это и первоначально одnogолосное изложение темы в оркестровых фрагментах; и поиск тембрового эквивалента в виде курайных имитаций; унисонная фактура,

передающая характерную для восточных культур образ пространства; и мелодические связки-модуляции, заменяющие классические способы модулирования; многочисленные протяжные подголоски в оркестровой фактуре и духовные напевы, пусть и в мелодически искажённом варианте, но придающие башкирским операм отличительный мусульманский колорит. И, наконец, самобытное пентатонное многоголосие (А. Л. Маклыгин), сложившееся как особенность музыкального языка в пентатонических культурах и ставшее традиционным самостоятельным пластом в башкирской академической музыке, также подтверждает вышесказанную мысль относительно концепции жанра.

Высокий технический уровень владения оперой был продемонстрирован и в классических вокальных (сольных, ансамблевых формах, хорах) и инструментальных жанрах. Вовлечённые в национальный контекст, они создавались по гениальным образцам русской классической оперы. Заимствуя систему сольных вокальных форм в башкирскую оперу, композиторы учитывали, прежде всего, наличие аналогичных композиционных структур в собственном фольклоре. Таковыми оказались куплетная, простая двухчастная (кушма-кюй), простая трёхчастная, рондо, вариационная и монологическая формы. Господство куплетности в первоначальный – этнографический период формирования жанра явилось необходимостью, закономерным этапом в построении вертикали «от простого к сложному». Во главе усвоенной системы находятся арии различных типов и ариозо, ниже по иерархии располагаются Куплеты и песни различных жанров (колыбельные, плачи), а также монологи, ещё ниже – ариетта и романс. Эта иерархия выстроена по степени значимости каждой формы для национальной музыки.

Понятие «национальный», приложенное к башкирской опере, приобрело всеобъемлющее значение. Благодаря разнообразным способам, отражающим сущностные параметры образа башкирского народа, в музыке был найден всеобщий национальный образ во всех академических жанрах.

В опере первостепенным условием стало воплощение поэтики народного творчества: либретто, написанном на национальном литературном языке и

утверждающем тем самым его вербальную интонационность; национальную тематику и сюжетику, воплощающих типичный национальный характер в различных исторических и бытовых обстоятельствах.

Другим важнейшим признаком понятия «национальная опера» стала опора на родную песенность, фольклорные традиции, через которые осуществляется утверждение национальной музыкальной стилистики и интонационности музыкального языка. Если решение стилистики оперы было предоставлено самим творцам как специфически профессиональный фактор, то тематика и сюжетику оперных сочинений всегда находились под строгим контролем партийных органов. Здесь вступал в силу идеолого-государственный критерий (Н. Г. Шахназарова) оценки произведений искусства – основной в советский период и порождённый социалистической системой, когда искусство было подчинено политической идее.

Стадиально-типологическое развитие оперы в республиках второго периода становления выявило как общие, так и отличительные особенности, определяющие её национальную природу. Становление оперы на основе эпических сюжетов стало характерной особенностью всех МНКШ, развитие же её на основе народных песенных легенд – это особенность исключительно башкирской культуры, когда легенды (истории возникновения) протяжных песен решительно повлияли на формирование всей национальной драматургии и оперной либреттистики в частности. Помимо сюжетики, песенные легенды определили также сценарный план оперы – расстановку и соотношение действующих лиц, систему образов, выведенных либреттистами из песенных типажей и приспособленных под типологию русской классической оперы.

Отличия в тематике избираемых для оперных произведений сюжетов, были видны сразу: в Казахстане и Якутии в силу фольклорных традиций на первое место выдвинулись эпические сюжеты, в республиках Средней Азии актуализировались сюжеты о романтической любви, а также об освобождённой женщине Востока. В Урало-Поволжье приоритетными стали темы, связанные с колонизацией края, особенно тема Пугачёвского восстания в виду его

интернационального характера. Именно поэтому в башкирском искусстве на передовые позиции выдвинулся многократно воплощаемый образ главного башкирского батыра, предводителя этой борьбы Салавата Юлаева, определившего героическую концепцию всего национального искусства.

Социальные приоритеты в профессиональном творчестве ведущих оперных композиторов, определяемые культурной политикой государства, сказались как на тематике, так и на жанровой картине. Судя по типологическим признакам, отвечающим особенностям пентатонической восточной культуры и не требующим активного развития музыкального конфликта, казалось, больше всего в башкирском репертуаре должно было бы быть эпических и лирических опер. Однако на практике больше всего оказалось *опер-драм*, что объясняется руководящей ролью партии, настоятельно требовавшей сюжеты о классовой борьбе. Её внутрижанровые разновидности составили *социальная драма*, образующая самую многочисленную подгруппу; *историко-героическая опера* и *трагедия*.

Определяющим в адаптации всех компонентов оперной модели в башкирской культуре, в придании ей черт национального своеобразия стал ладовый фактор. Свойства, изначально обусловленные пентатонным мышлением национальных авторов, сказались в ограниченном применении симфонизации, симфонического развития тематического материала. Необходимое в этом случае интонационно-тематическое столкновение противостоящих тем, хоть и встречается на всех этапах исторической эволюции жанра (в операх «Айхылу» Н. Пейко, «Шаура» З. Исмагилова и «В ночь лунного затмения» С. Низаметдинова), не становится главным средством в композиторском творчестве. В работе было доказано заметное упрощение оперной модели именно по линии ослабления драматического напряжения, что проявилось в ограниченном применении сонатной формы, отсутствии конфликтной музыкальной драматургии с интонационным столкновением тем.

Этими же особенностями объясняется корректировка других сторон музыкальной драматургии национальной оперы и, прежде всего, логики

музыкально-тематического развития. Это подтверждает сфера лейтмотивов, среди которых присутствуют все традиционные лейттемы европейской оперы, однако отсутствует лейтмотивная система, подвергающая исходный тематический материал постоянным мелодико-интонационным трансформациям.

Константными в башкирской опере остались сюжетный и структурный уровни оперы, координирующие сценическую драму и музыку, и нашедшие воплощение в построении различных разделов оперного произведения. Усвоенными по классическим образцам русских и европейских опер оказались также контекст и драматургические функции вокальных форм. Здесь башкирская опера повторила путь, пройденный европейской (русской) оперой по части овладения различными типами либретто и композиционных решений.

Итак, национальная опера – это музыкальное произведение, основанное на синтезе музыки, слова и сценического действия, посредством которого благодаря певческим традициям происходит идентификация той или иной музыкальной культуры. Это опера, написанная на национальном литературном языке, воплощающая поэтику и стилистику народного творчества. Башкирская музыка, сформировавшаяся на границе Европы и Азии, наделяет оперную модель особенностями восточной культуры. По сравнению с европейской оперой башкирская более смягчена, однородна.

Творчество самих оперных композиторов предстаёт в исследовании в виде сменяющих друг друга поколений. Альмухаметов, Габяши, Виноградов и Валеев – основоположники жанра; Эйхенвальд, Пейко, Спадавекия и Чемберджи – основоположники второго круга; Исмагилов, Ахметов и Муртазин – классики, утвердившие классическую модель национальной оперы; Низаметдинов, демонстрирующий по отношению к предшественникам сознательную альтернативность, – создатель современной оперы – антипода национальной. Можно говорить о стадиях зарождения, развития и угасания; утверждения национальной идеи в опере, её развитии и отрицании. В современном мире национальная опера 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, она представляет собой одну из возможных форм вхождения национального музыкального искусства в общемировой контекст.

История башкирской оперы на этом не заканчивается. Организация в 2020 году при Башкирском государственном театре оперы и балета Лаборатории современной башкирской оперы, ставящей своей главной задачей создание и постановку новых башкирских опер, даёт надежду на её дальнейшее функционирование в национальной культуре, выдвижение новых творческих фигур, способных определять новые стилевые и жанровые направления, их активизацию в академических музыкальных жанрах. Возможной, вернее неизбежной перспективой развития башкирской оперы в XXI веке видится нам её возрождение на основе национальной литературной традиции, воплощённой одновременно современным и национальным музыкальным языком.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

БАССР – Башкирская автономная советская социалистическая республика;

БГАТД – Башкирский государственный академический театр драмы им. М. Гафури;

БГТОиБ – Башкирский государственный театр оперы и балета;

БНЦ УрО РАН – Башкирский научный центр Уральского отделения Российской академии наук;

БЭ – Башкирская энциклопедия (издательство);

ИИЯЛ – Институт истории, языка и литературы;

МНКШ – молодые национальные композиторские школы (М. Н. Дрожжина);

НАРБ – Национальный архив Республики Башкортостан;

НА УНЦ РАН – Научный архив Уфимского научного центра Российской академии наук;

РНММ – Российский национальный музей музыки;

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства;

РУМЦ МК РБ – Республиканский научно-методический центр Министерства культуры Республики Башкортостан (издательство);

УДИ БАССР – Управление по делам искусств при Совете Министров БАССР.

Ссылка на научную литературу и изданные клавиры опер даётся в квадратных скобках, на рукописные нотные примеры – в круглых скобках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдуллин, А. Х.* Татарская народная песня: тематика, жанры и некоторые особенности народного исполнительства : автореф. дис. ... канд. иск. : № 821 / Абдуллин Азгар Ханифович. – Л., 1971. – 25 с.
2. *Абезгауз, И. В.* Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора / И. В. Абезгауз. – М. : Сов. композитор, 1987. – 232 с.
3. *Абукова, Ф. А.* Становление туркменской оперы / Ф. А. Абукова // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре : сборник статей. – Л. : Музыка, 1987. – С. 102–117.
4. *Абукова, Ф. А.* Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации. Исследование / Ф. А. Абукова. – М. : Честь, 1994. – 270 с.
5. *Абулгазина, Г. К.* Казахская эпическая опера 70-х годов : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Абулгазина Гульнара Казимовна. – М., 1990. – 16 с.
6. *Авдалян, К. А.* Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века: автореф. дис. ... канд. иск.: 24.00.01 / Авдалян Карине Акоповна. – М., 2011. – 29 с.
7. *Адылходжаева, Д. А.* Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Адылходжаева Дилора Ахмедовна. – М., 1989. – 25 с.
8. *Алексеев, Э. Е.* Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1986. – 240 с.
9. *Алкин, М. С.* Башкирская народно-певческая культура: традиции и современная практика: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Алкин Мажит Самигуллинович. – Магнитогорск, 2011. – 22 с.
10. Анализ вокальных произведений : учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.

11. *Андроников, И. Л.* Лермонтов / И. Л. Андронников. – М. : Сов. писатель, 1951. – 318 с.
12. *Аникин, В. П.* Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. Пособие для учителя / В. П. Аникин. – М. : Учпедгиз, 1957. – 240 с.
13. *Аралбаева-Ишмуратова, Л. К.* Стихи Акмуллы в одноимённой опере З. Исмагилова / Л. К. Аралбаева-Ишмуратова // Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании. Материалы IV Международной научно-практич. конференции. 11 декабря 2009 г. – Уфа : изд-во БГПУ, 2009. – С. 19–24.
14. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
15. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1975. – 286 с.
16. *Арсланова, А. М.* Музыкальная комедия в творчестве композиторов Башкирии / А. М. Арсланова. Дипл. работа / УГИИ; рук. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 1996. – 237 с.
17. *Асафьев, Б. В.* Об опере. Изд. 2-е / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1985. – 344 с.
18. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка. Изд. 2-е / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
19. *Асфандияров, А. З.* Башкирия после вхождения в состав России (вторая половина XVI – первая половина XIX в.) / А. З. Асфандияров. – Уфа : Китап, 2006. – 504 с. : илл.
20. *Атанова, Л. П.* Жизнь как песня (Г. Альмухаметов) / Л. П. Атанова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1973. – 35 с.
21. *Атанова, Л. П.* Масалим Валеев / Л. П. Атанова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1970. – 27 с.

22. *Атанова, Л. П.* Музыка в башкирских играх / Л. П. Атанова // Обычаи и культурно-бытовые традиции башкир. – Уфа : ИИЯЛ БФ СССР, 1980. – С. 117–128.
23. *Атанова, Л. П.* Мухаметша Бурангулов и башкирская опера / Л. П. Атанова // Сказительское и литературное искусство Мухаметши Бурангулова. – Уфа : БНЦ УрО РАН, 1992. – С. 81–87.
24. *Атанова, Л. П.* О башкирских эпических напевах / Л. П. Атанова // Башкирский народный эпос. – М. : Изд-во вост. лит-ры, 1977. – С. 105–106.
25. *Атанова, Л. П.* Старинные обрядовые напевы у башкир // Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник / Л. П. Атанова. – Уфа : изд-во БГУ, 1984. – С. 68–76.
26. *Атанова, Л. П.* Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора / Л. П. Атанова. – Уфа : Йэшлек, 1992. – 189 с.
27. *Атанова, Л. П.* Халик Заимов / Л. П. Атанова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1967. – 15 с.
28. *Ахмадиева, Р. Р.* Бану Валеева / Р. Р. Ахмадиева. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1974. – 46 с.
29. *Ахметова, Г. Х.* Маэстро родного Урала (Х. Ахметов) / Г. Х. Ахметова. – Уфа : Китап. 2010. – 96 с.
30. *Ахметова, М. М.* Эстетические взгляды казахского народа на искусство исполнения песен / М. М. Ахметова // Известия Академии Наук Казахской ССР. – 1979. – № 1. – С. 50–53.
31. *Ахметжанова, Н. В.* О формах взаимодействия пентатоники и диатоники в традиционной инструментальной музыке башкир / Н. В. Ахметжанова // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Материалы межреспубликанской науч. конф. (1 – 2 ноября 1995 г). Казань : КГК, 1995. – С. 125–133.
32. *Баева, А. А.* Поэтика жанра: Современная русская опера / А. А. Баева. – М. : МГК им. Чайковского, 1999. – 187 с.

33. *Баишев, Ф. Н.* Общественно-политические и нравственно-этические взгляды Ризы Фахретдинова / Ф. Н. Баишев. – Уфа : Китап, 1996. – 176 с.
34. *Баймухаметова, Г. А.* Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории // Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов / Г. А. Баймухаметова. — М. : Институт Наследия, 2020. – С. 836–889.
35. *Барсова, И. А.* Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века / И. А. Барсова. – СПб. : Композитор, 2007. – 240 с.
36. *Басок, М. А.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Басок Максим Андреевич. – М., 1983. – 196 с.
37. Башкирские народные песни, песни-предания / Автор-сост. Ф. А. Надршина. – Уфа : Китап, 1997. – 288 с. На башк., русс., англ. яз.
38. Башкирское народное творчество. Т. 8. Песни / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. С. А. Галин. – Уфа : Китап, 1995. – 400 с.
39. *Баязитова, Г. Р.* Узляу как феномен музыкально-исполнительского искусства башкир. Исследование / Г. Р. Баязитова. – Уфа : Вагант, 2009. – 72 с.
40. *Бражник, Л. В.* Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья : дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Бражник Лариса Владимировна. – Казань, 2003. – 340 с.
41. *Бражник, Л. В.* Национальный музыкальный стиль в операх Назиба Жиганова (На примере ладотональных принципов развития мелодики и гармонии) / Л. В. Бражник // Назиб Жиганов. Контексты творчества. – Казань : КГК, 2001. – С. 40–55.
42. *Брянцева, В. Н.* Французская комическая опера XVIII века / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1985. – 306 с.
43. В марте 1919-го. Башкирская автономия от Учредительного курултая до соглашения с советской властью. Документальные материалы / Сост. Б. Х. Юлдашбаев, А. Б. Юнусова, Ю. М. Абсалямов. – Уфа: Китап, 2019. – 288 с.: ил.

44. *Валеев, Д. Ж.* Нравственная культура башкирского народа: прошлое и настоящее / Д. Ж. Валеев. – Уфа: Китап, 2010. – 216 с.
45. *Ванслов, В. В.* Опера и её сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – М. : ВТО, 1963. – 254 с.
46. *Васина-Гроссман, В. А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. I / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972. – 149 с.; ч. II-III, – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
47. *Вахитов, А. Х.* Башкирский советский роман / А. Х. Вахитов. – М. : Наука, 1978. – 160 с.
48. *Вахитова, А. М.* Песня на заре (А. Габдрахманов) / А. М. Вахитова. – Уфа : Китап, 2012. – 224 с.
49. *Вересаев, В. В.* Пушкин в жизни: в 2 кн. / В. В. Вересаев. – СПб. : Лениздат, 1995. – Кн. 2. – 278 с.
50. *Вильданов, А. Х., Кунафин, Г. С.* Башкирские просветители-демократы XIX века / А. Х. Вильданов, Г. С. Кунафин. – М. : Наука, 1981. – 256 с.
51. *Виноградов, В. С.* Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР: сб. статей / В. С. Виноградов. – М. : Сов. композитор, 1961. – 301 с.
52. *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке / Е. С. Власова. – М. : Классика-XXI, 2010. – 456 с.
53. *Волков-Кривуша, С. В.* Русский театр драмы в Уфе. Исторический очерк / С. В. Волков-Кривуша. – Уфа : Башгиз, 1959. – 67 с.
54. *Волынский, Э. И.* Герои советской оперы и проблема эпического в музыке / Э. И. Волынский // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 8. – Л. : Музыка, 1968. – С. 153–185.
55. *Волькенштейн, В. М.* Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1960. – 335 с.
56. Газиз Альмухаметов и Султан Габяши в Казани. Материалы и документы. (Сост. Ю. Н. Исанбет). – Уфа : Каданс, 1995. – 175 с. На русском и татар. яз.

57. Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / Авт.-сост. М. А. Идрисова. – Уфа : Китап, 2008. – 208 с. На русском и башк. яз.

58. Галимуллина, Р. Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Галимуллина Резида Талгатовна. – Магнитогорск, 2002. – 25 с.

59. Галина, Г. С. Ансамблевые формы в башкирской национальной опере. Сб. материалов междунар. НПК «Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана (к 125-летию со дня рождения)» (16 дек. 2020 г.). / Г. С. Галина. – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. С. 40–47.

60. Галина, Г. С. Башкирская народная музыка : учебное пособие / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2013. – 120 с.

61. Галина, Г. С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия) : монография / Г. С. Галина. – Уфа : ИРО РБ, 2010. – 224 с. [Электронный ресурс].

62. 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].

63. Галина, Г. С. Башкирская оперная либреттистика : драмы И. И. Дильмухаметова как объект интерпретации. (20 сентября 2011 г.) // Материалы междунар. научно-практич. конференции «Актуальные проблемы литературоведения, искусствознания и фольклористики на современном этапе» / Г. С. Галина. – Алматы : ИЛИ им. М. О. Ауэзова, 2011. – С. 456–465.

64. Галина, Г. С. Башкирские байты и мунажаты : тематика, поэтика, мелодика. Монография / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2006. – 186 с.

65. *Галина, Г. С.* Башкирский балет : пособие по культуре Башкортостана (Становление башкирского балетного искусства. Жизнь и творчество Наримана Сабитова. Основоположники башкирского балета. Продолжатели традиций башкирского балета) / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2002. – 50 с.; [Культура Башкортостана. Учебник для 8 класса общеобразовательных школ РБ (соавторство). – Уфа: Китап, 2003. – С. 114–169].

66. *Галина, Г. С.* Башкирское оперное либретто : монография / Г. С. Галина. – Уфа : ИРО РБ, 2014. – 104 с.

67. *Галина, Г. С.* «Башкортостан». Краткая энциклопедия (гл. редактор Р. З. Шакуров) / Г. С. Галина. – Уфа : БЭ, 1996. – 13 статей. – С.с. 135, 211 – 212, 306, 414 – 415, 513–514, 623–624, 627–628.

68. *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.

69. *Галина, Г. С.* В ожидании «Нэркэс» / Г. С. Галина // Рампа. – 1994. – № 10–12. – С. 8.

70. *Галина, Г. С.* В поисках новой оперы («Наки» С. Низаметдинова) / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2010. – № 6. – С. 190–197.

71. *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.

72. *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.

73. *Галина, Г. С.* Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавекии и Х. Заимова / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2015. – № 8. – С. 199–206.

74. 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 междунар. научно-практич. конференции, посвящённой 25-летию создания кафедры традиц. муз. исполнительства УГАИ им. З. Исмагилова (27 ноября 2014 г.) / Г. С. Галина. – Уфа, 2015. – С. 42–46.]

75. 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.

76. 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.

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

78. Галина, Г. С. Загир Исмагилов : монография / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1997. – 212 с.

79. Галина, Г. С. Загир Исмагилов – создатель башкирской национальной классической оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2017. – № 1. – С. 197–206.

80. 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, 2003. – С. 151–181].

81. Галина, Г. С. Имитация курая как музыкально-драматургический приём башкирских опер // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 11–14. [// Материалы заочной Всероссийской научной конф. «Духовная культура народов России» / Г.

С. Галина. – Уфа : Гилем, 2011. – С. 343–347; или // Материалы межрегиональной научно-практич. конференции «Взаимодействие культур в образовательной среде» (4 марта 2011 г.). – Уфа : ИРО РБ, 2011. – С. 28–31.]

82. *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.

83. *Галина, Г. С.* Интерпретация башкирского эпоса в ранних национальных операх «Мэргэн» и «Акбузат» // Материалы междунар. научно-практич. конференции «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира» (10-11 июня 2011, г. Сибай) / Г. С. Галина. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2011. – С. 55–59.

84. *Галина, Г. С.* Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов : монография (соавторство) / Г. С. Галина. – Алматы : Әдебиет Әлемі, 2017. – 196 с.

85. *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.

86. *Галина, Г. С.* К проблеме изучения оперного творчества башкирских композиторов. Материалы региональной заочной научно-практич. конференции «История и культура народов Урало-Поволжья в контексте мировой цивилизации (30 октября 2008 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2009. – С. 38–43.

87. *Галина, Г. С.* К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета: страницы истории / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 2. – С. 189–200.

88. *Галина, Г. С.* Культура Башкортостана (соавторство) : учебник для 9 класса общеобразовательных школ РБ (Творчество башкирских композиторов. Исполнители башкирских народных песен) / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 2004. – С. 151 – 181.

89. *Галина, Г. С.* Культура Башкортостана (соавторство) : учебник для 10 класса общеобразовательных школ РБ (Башкирское танцевальное искусство. Современная музыкальная культура. Хоровое искусство Башкортостана.

Башкирская эстрада. Музыкальная жизнь Башкортостана) / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, – 2005. – С. 73 – 110.

90. *Галина, Г. С.* Мажит Гафури – основоположник башкирской оперной либреттики // *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.]*

91. *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 Мажита Гафури в Уфе): Материалы Всероссийской НПК с междунар. участием (21-22 марта 2018 г.)* / Г. С. Галина. – Уфа : Самрау-медиа, 2018. – С. 63–69.

92. *Галина, Г. С.* Мистическая драма «Наки» // *Материалы республиканской НПК «Актуальные вопросы преподавания школьных предметов культурологического цикла» (19 марта 2010 г.)* / Г. С. Галина. – Уфа : БИРО, 2010. – С. 154–159.

93. *Галина, Г. С.* Мустай Карим – либреттист // *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.)* / Г. С. Галина. – Уфа, т. 2. – 2013. – С. 177–183.

94. *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.*

95. *Галина, Г. С.* О воплощении комического в башкирской национальной опере / Г.С. Галина // *Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 1. – С. 81–88.*

96. Галина, Г. С. О колоратурном пении в башкирской опере // Материалы Всероссийской НПК «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.

97. Галина, Г. С. О национальной сущности оперы // Сб. материалов междунар. НПК «Национальная опера в контексте музыкально-исторического процесса» в рамках проекта «Лаборатория современной башкирской оперы» (13 апреля 2021 г.) / Г. С. Галина. – Уфа, 2021. – С. 30–35.

98. Галина, Г. С. О формообразующих принципах стиля узун-кюй в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Музыковедение. – 2011. – № 9. – С. 30–37.

99. Галина, Г. С. Образ курая как эмблема национального в башкирской профессиональной музыке / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2017. – № 10. – С. 192–203.

100. Галина, Г. С. Образ Мифтахетдина Акмуллы и его воплощение в башкирской национальной опере // Гуманистическое наследие башкирских просветителей: актуальные вопросы и перспективы развития: материалы межрегиональной НПК / Г. С. Галина. – Уфа : ИПК БГПУ, 2016. – С. 30–36.

101. Галина, Г. С. Обретение оперного театра (деятельность Г. Альмухаметова) / Г. С. Галина // Музыка и время. – 2010. – № 4. – С. 27–31.

102. Галина, Г. С. Озон-кюй как жанрово-стилевой источник сольного виртуозного пения в башкирской национальной опере [Электронный ресурс] / Г. С. Галина // Сб. материалов междунар. научно-практич. конференции «Искусство. Наука. Технологии в образовательном пространстве: проблемы и перспективы» (7 апреля 2021 г.). – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2021. – С. 176–184. – Режим доступа : <https://reader.lanbook.com/book/185550#1> (дата обращения: 07. 04. 2021).

103. 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 ; или // Ватандаш. – 2015. – № 2. – С. 193–202.

104. *Галина Г. С.* Опера З. 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.

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

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

107. *Галина, Г. С.* Оперное творчество Салавата Низаметдинова в контексте национальной культуры / Г. С. Галина // Проблемы востоковедения. – 2017. – № 3. – С. 52–56.

108. *Галина, Г. С.* Особенности претворения поэзии Мифтахетдина Акмуллы в башкирской опере // Материалы IV международной НПК «Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании» (11 декабря 2009 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : БГПУ, 2009. – С. 56–59.

109. *Галина, Г. С.* Поэтика башкирских народных песен – в основе башкирских оперных либретто / Г. С. Галина // Искусство и образование. – 2008. – № 9. – С. 225–232.

110. *Галина, Г. С.* Принципы оперной драматургии З. Исмагилова / Г. С. Галина // Искусство и образование. – 2009. – № 7. – С. 317–323.

111. *Галина, Г. С.* Рождение национальной оперы («Хакмар») / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 6. – С. 180–190.

112. *Галина, Г. С.* Роль городской культуры в формировании башкирского национального искусства дореволюционного периода / Г. С. Галина // Иконы. – 2020. – № 1. – С. 46–56.

113. *Галина, Г. С.* Роль драматического театра в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2016. – № 7. – С. 199–206.

114. *Галина, Г. С.* Роль древнейших фольклорных жанров в формировании башкирской оперы / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 81–83.

115. *Галина, Г. С.* Роль музыкальной драмы в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 74–78.

116. *Галина, Г. С.* Роль музыкальной комедии в становлении башкирской оперы / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2016. – № 8. – С. 197–206.

117. *Галина, Г. С.* Роль сольных эпизодов как презентации традиций народного пения в башкирской национальной опере // Материалы междунар. НПК «Перекрёсток культур: межкультурный диалог и сотрудничество на евразийском пространстве» (28 мая 2016 г.) / Г. С. Галина. – Уфа : Скиф, 2017. – С. 115–118.

118. *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.

119. *Галина, Г. С.* Салават Юлаев. Энциклопедия (сост. И. М. Гвоздикова) / Г. С. Галина (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.

120. *Галина, Г. С.* Стиль ариозного пения в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 3. – С. 44–52.

121. *Галина, Г. С.* Тамара Худайберина. Творческий портрет / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1996. – 80 с.

122. *Галина, Г. С.* Танцевальный дивертисмент как средство музыкальной драматургии в башкирских операх / Г. С. Галина // Материалы VII междунар. НПК «Проблемы формирования и реализации потенциала личности в современной России (25 марта 2010 г.). – Уфа : ВЭГУ, 2010. – С. 22–25.

123. *Галина, Г. С.* Типология художественных образов в башкирской национальной опере / Г. С. Галина // Вестник Адыгейского университета. – 2019. – № 4. – С. 165–172.

124. *Галина, Г. С.* Традиции книжного пения в опере З. Исмагилова «Акмулла» / Г. С. Галина // Вестник ЧелГУ. – 2009. – № 13 (151). Вып. 31. – С. 165–170.

125. *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.

126. *Галина, Г. С.* Хусаин Ахметов. Жизнь. Творчество. Время. Монография / Г. С. Галина. – Уфа : Китап, 1994. – 128 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].

127. *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 к 95-летию Народного поэта РБ М. Карима / Г. С. Галина. – Уфа : изд-во БГПУ, 2014. – С. 65–69.

128. *Галина, Г. С.* Эпическая опера «Мэргэн» М. Бурангулова – А. Эйхенвальда / Г. С. Галина // Ватандаш. – 2014. – № 11. – С. 196–206.

129. *Галицкая, С. П., Плахова, А. Ю.* Монодия: проблемы теории / С. П. Галицкая, А. Ю. Плахова. – М. : Academia, 2013. – 237 с.

130. *Гарипова, Н. Ф.* Башкирская фортепианная музыка / Н. Ф. Гарипова. – Уфа : Гилем, 2008. – 384 с.

131. *Гейлиг, М. Ф.* Форма в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов / М. Ф. Гейлиг. – М. : Музыка, 1968. – 116 с.

132. *Гиршман, Я. М.* Опера, балет, музыкальная комедия // Музыкальная культура Советской Татарии (под ред. Г. И. Литинского) / Я. М. Гиршман. – М. : Музгиз, 1959. – С. 74–121.

133. *Гиршман, Я. М.* Некоторые современные черты пентатонического музыкального языка (на примере творчества композиторов национальных

республик Поволжья и Урала) // Советская музыка на современном этапе / Я. М. Гиршман. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 204–237.

134. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр XIX века (1836 – 1856) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – 464 с.

135. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр XIX века (1873 – 1889) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1973. – 328 с.

136. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков (1890 – 1904) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1974. – 263 с.

137. *Гозенпуд, А. А.* Русский оперный театр между двух революций (1905 – 1917) / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1975. – 367 с.

138. *Головинский, Г. Л.* Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

139. *Гончаренко, С. С.* О поэтике оперы: учебное пособие / С. С. Гончаренко. – Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 2010. – 260 с.

140. Государственные языки: история и современность (сб. документов и материалов). Т. 3. Реализация государственных языков в области культуры и искусства (отв. ред. Ю. Х. Юлдашбаев). – Уфа : ГУП РБ УПК, 2011. – 320 с.

141. *Григорьева, Г. В.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.

142. *Давыдова, Э. М.* Башкирская опера // Музыка композиторов Башкирской АССР и округа Галле (ГДР): Сб. статей / Э. М. Давыдова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1990. – С. 37–42.

143. *Давыдова, Э. М.* Загир Исмагилов // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3 / Э. М. Давыдова. – М. : Сов. композитор, 1984. – С. 39–59.

144. *Давыдова, Э. М.* Я песней возвращусь (Г. Альмухаметов). – Уфа : РУМЦ, 2009. – 79 с.

145. *Данилова, И. В.* Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Данилова Ирина Витальевна. – М., 2003. – 211 с., приложение.

146. *Данько, Л. Г.* Комическая опера в XX веке: Очерки. – 2-изд. доп. / Л. Г. Данько. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 176 с.

147. *Джумакова, У. Р.* Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: автореферат дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Джумакова Умитжан Рахметулловна. – М., 2003. – 40 с.

148. *Долгих, Е. Н. И.* Пейко и Башкирия. Дипл. работа / УГИИ; рук. – Е. К. Карпова / Е. Долгих. – Уфа, 1989. – 71 с.

149. *Доливо, А. Л.* Речитативы в вокальном искусстве // Вопросы вокально-исполнительского искусства. Вып. 3 / А. Л. Доливо. – М. : Музгиз, 1962. – С. 179–213.

150. *Дрожжина, М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : автореферат дис. ... доктора иск. : 17.00.02 / Дрожжина Марина Николаевна. – Новосибирск, 2005. – 50 с.

151. *Друскин, М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1952. – 343 с.

152. *Друскин, М. С.* Интернациональные традиции в русской революционной песне // Русская музыка на рубеже XX века / М. С. Друскин. – М.–Л. : Музыка, 1966. – С. 47–64.

153. *Друскин, М. С.* Речитатив в русской классической опере // Исследования. Воспоминания / М. С. Друскин. – Л. – М. : Сов. композитор, 1977. – С. 96–169.

154. *Дулат-Алеев, В. Р.* Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев. – Казань : КГК, 1999. – 244 с.

155. *Еловская, Н. А.* Истоки и основные этапы развития башкирской симфонической музыки / Н. А. Еловская // Научно-методические записки. Вып. 1. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1973. – С. 56–65.

156. *Еникеев, З. И.* Башкиры – родоначальники федеративного устройства России / З. И. Еникеев // Ватандаш. – 2019. – № 3. – С. 4–23.

157. *Еолян, И. Р.* Традиционная музыка арабского Востока / И. Р. Еолян. – М. : Музыка, 1990. – 239 с.

158. *Зарипова, М. А.* История забытой татарской оперы: опера «Степь» Антона Эйхенвальда / М. А. Зарипова // Казань. – 2005. – № 6. – С. 84–89.

159. *Зарифов, А. Ш.* Оперное творчество Назиба Жиганова в аспекте средств выражения национальной специфики : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зарифов Артемий Шамилович. – М., 2005. – 26 с.

160. *Зелинский, Р. Ф.* Башкирская народная инструментальная музыка (проблемы формирования традиционного стиля) : автореферат дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Зелинский Роман Фёдорович. – СПб., 2006. – 35 с.

161. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. И. Земцовский. – М. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 173 с.

162. *Зиновьева, Т. С.* Опера Х. Ахметова «Современники» / Т. С. Зиновьева. – Уфа: УГАИ, 2002. – 66 с.

163. *Идрисова, Л. А.* Вокальное творчество башкирских композиторов 1920-1940-х годов в контексте становления профессионализма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Идрисова Лилия Аббаровна. – Магнитогорск, 2014. – 238 с.

164. *Идрисова, М. А.* Когда поют берёзы (М. Валеев) / М. А. Идрисова // Ватандаш. – 2009. – № 10. – С. 195–200.

165. *Идрисова, М. А.* О некоторых аспектах профессионализма в башкирской музыкальной культуре // «Урал-батыр» и духовное наследие народов мира». Материалы II Международной научно-практич. конференции, посвящённой Году укрепления межнационального согласия в Республике Башкортостан. Сибай. (10-11 июня 2011 г.) / М. А. Идрисова. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2011. – С. 64–71.

166. *Идрисова, М. А.* Фольклорист Иван Салтыков. Штрихи к портрету //Люди, события, время и тенденции в современной образовательной сфере Российской Федерации: Сб. научных и учебно-методич. ст. / Под ред. М. А. Бикмеева / М. А. Идрисова – Уфа : ИРО РБ, 2014. – С. 76–82.

167. *Имамутдинова, З. А.* Культура башкир. Устная музыкальная традиция (чтение Корана, фольклор) / З. А. Имамутдинова. – М. : ГИИ, 2000. – 211 с.
168. Искусство и цивилизационная идентичность / [отв. ред. Н. А. Хренов]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – М. : Наука, 2007. – 603 с.
169. *Исламгулова, Р. Х.* «Салават Юлаев»: Путеводитель по опере / Р. Х. Исламгулова. – Уфа : УГИИ, 2001. – 78 с.
170. *Исмагилов, З. Г.* Твори, выдумывай, пробуй / З. Г. Исмагилов // Сов. музыка. – 1964. – № 12. – С. 19–20.
171. История башкирского народа в 7 томах (гл. ред. М. М. Кульшарипов). Т. 1. – М. : Наука, 2009. – 403 с.
172. История башкирской советской литературы в 2 частях. Очерки (под ред. Л. Г. Барага и др.). Ч. 2 (1941 – 1964). – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1966. – 420 с.
173. История башкирской советской литературы / отв. ред. Л. И. Залесская и Г. Б. Хусаинов. – М.: Наука, 1977. – 527 с.
174. История музыки народов СССР / под ред. Келдыша Ю. В. : в 7 томах. – М. : Сов. композитор, 1970. – Т. 1. – 435 с.; Т. 2, 1970. – 521 с.; Т. 3, 1972. – 543 с.
175. История русской музыки : в 10 томах. – М. : Музыка, Т. 2, 1984. – 335 с.; Т. 3, 1985. – 424 с.; т. 5, 1988. – 519 с.
176. *Исхакова-Вамба, Р. А.* Ангемитоника как музыкальная система / Р. А. Исхакова-Вамба. – М. : Сов. композитор, 1990. – 96 с.
177. *Ишемгулов, Н. У.* Образование Башкирской республики / Н. У. Ишемгулов. – Уфа : Китап, 2018. – 172 с.
178. *Ишмуратова, Л. К.* Традиции народной музыкальной драмы в опере З. Г. Исмагилова «Салават Юлаев» / Л. К. Ишмуратова // Идея свободы в жизни и творчестве Салавата Юлаева. Материалы Всероссийской научно-практич. конф., посвящённой 250-летию со дня рождения Салавата Юлаева (3 июня 2004 г.). – Уфа : Гилем, 2004. – С. 422–433.
179. *Ихтисамов, Х. С.* К вопросу о формообразующей роли ритма башкирской протяжной песни озон-кюй / Х. С. Ихтисамов // Научно-методич. записки. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1973. – Вып. 1. – С. 31–55.

180. *Камаев, Ф. Х.* Дружба народов («Послы Урала» З. Исмагилова) / Ф. Х. Камаев // Музыка России. – М. : Сов. композитор, 1986. – Вып. 6. – С. 61–71.

181. *Камаев, Ф. Х.* Фонетический строй башкирской музыкально-поэтической речи (к постановке вопроса) // Сборник научных статей по муз. тюркологии. К 75-летию со дня рождения / Ф. Х. Камаев. – Уфа : Бренбук, 2019. – С. 38–44.

182. *Карим, М.* Трагедии / М. Карим. – М. : Сов. писатель, 1983. – 302 с.

183. *Карпова, Е. К.* Об изучении музыкального прошлого Башкирии: исторический обзор / Е.К. Карпова // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 4. – С. 151–158.

184. *Карпова, Е. К.* Оренбургские страницы биографии М. М. Валеева / Е. К. Карпова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана. Материалы региональной научно-практич. конференции. – Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2006. – С. 46–49.

185. *Карпова, Е. К.* Становление традиций городской музыкальной жизни в Башкирии (XVIII-начало XIX века) // Народная традиционная культура: проблемы и перспективы. Сб. ст. научно-практич. конференции к 75-летию Ф. Х. Камаева / Е. К. Карпова. – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2019. – С. 96–101.

186. *Карпова, Е. К., Рахимкулова, М. Ф.* Восточная музыкальная школа в Оренбурге. Страницы истории / Е. К. Карпова, М. Ф. Рахимкулова // Оренбуржье музыкальное. – 2002. – № 4 (8). – С. 11–15.

187. *Кильмухаметов, Т. А.* Поэтика башкирской драматургии / Т. А. Кильмухаметов. – Уфа : Китап, 2-е изд., 2008. – 488 с.

188. *Киреев, А. Н.* Фольклорные записи И. В. Салтыкова // Материалы и исследования по фольклору Башкирии и Урала. Вып. 1 / А. Н. Киреев. – Уфа : БГУ, 1974. – С. 252–282.

189. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.

190. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч. 3 : Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.
191. *Коваленко, Г. А.* История художественной культуры Башкортостана (20 – 30-е годы XX века) / Г. А. Коваленко. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2001. – 179 с.
192. *Козовчинская, Е. А.* Дихотомия авторского начала в опере С. Низаметдинова «Memento» / Е. А. Козовчинская // Вестник Башкирского университета. – 2012. – № 1. – С. 91–94.
193. *Козовчинская, Е. А.* «Memento» С. А. Низаметдинова: Путеводитель по опере / Е. А. Козовчинская. – Уфа : УГАИ, 2004. – 116 с.
194. *Комарницкая, О. В.* Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере / О. В. Комарницкая // Русская опера XIX века. Сб. трудов. Вып. 122. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – С. 5–27.
195. *Комарницкая, О. В.* О жанровой классификации оперы / О. В. Комарницкая // Музыковедение. – 2008. – № 5. – С. 10–16.
196. Композиторы Башкирии / сост. Л. П. Атанова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1982. – 128 с.
197. *Кондратьев, М. Г.* Об общих компонентах музыкально-поэтических систем Поволжья и Приуралья / М. Г. Кондратьев // Музыкальная наука Среднего Поволжья. Итоги и перспективы. Мат-лы юбилейной научной конф. 20 июня 1996 г. – Казань: КГК, 1999. – С. 59–64.
198. *Кондратьев, М. Г.* Чувашская музыка. От мифологических времён до становления современного профессионализма / М. Г. Кондратьев. – М. : ООО ПЕР СЭ, 2007. – 288 с.
199. *Коробова, А. Г.* Теория жанра в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. – М. : МНЦ «Московская консерватория», 2007. – 173 с.
200. *Крунтяева, Т. С.* Итальянская комическая опера 18 века / Т. С. Крунтяева. – Л. : Музыка, 1981. – 168 с.

201. *Кузембаева, С. А.* Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы / С. А. Кузембаева. – Алматы : ИЛИ им. М. Ауэзова, 2006. – 380 с.
202. *Кулешова, Г. Г.* Драматургия оперы / Г. Г. Кулешова. – Минск: Наука и техника, 1979. – 232 с.
203. *Кулешова, Г. Г.* Композиция оперы. Науч. ред. М. П. Загайкевич / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.
204. *Кульшарипов, М. М.* Башкирское национальное движение (1917 – 1921) / М. М. Кульшарипов. – Уфа : Китап, 2000. – 368 с.
205. *Курмашева, Г. А.* Башкирская студия при Московской консерватории им. П. И. Чайковского / Г. А. Курмашева // Башкирская энциклопедия. Т. 1. – Уфа : БЭ, 2005. – С. 356.
206. *Кушнарёв, Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки / Х. С. Кушнарёв. – Л. : Музгиз, 1958. – 626 с.
207. *Лаврентьева, И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. – М. : Музыка , 1978. – 79 с.
208. *Ланге, В. К.* Из истории музыкальной жизни дореволюционной Уфы / В. К. Ланге // Вопросы музыковедения / Ред. Беляков В. Ф. – Уфа: Башк. кн. изд-во. Вып. 3, 1977. – С. 56–69.
209. *Латыпова, Л. Р.* «Акмулла»: новая версия / Л. Р. Латыпова // Рампа. – 2006. – № 8-9. – С. 4–5.
210. *Латыпова, Л. Р.* Вокруг лунного диска / Л. Р. Латыпова // Рампа. – 1996. — № 5-6. – С. 2–3.
211. *Латыпова, Л. Р.* Последняя серенада певца любви / Л. Р. Латыпова // Рампа. – 2014. – № 1. – С. 14–15.
212. *Лебединский, Л. Н.* Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд. / Л. Н. Лебединский. – М. : Музыка, 1965. – 245 с.
213. *Лебединский, Л. Н.* Искусство талантливого народа / Л. Н. Лебединский // Сов. музыка. – 1955. – № 8. – С. 9–19.

214. *Лебединский, Л. Н.* Композиторы Башкирии / Л. Н. Лебединский. – М. : Музфонд СССР, 1955. – 37 с.
215. *Линденберга, В. Б.* В поисках современности. Оперное творчество композиторов Советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии. Исследование / В. Б. Линденберга. – Л. : Сов. композитор, 1988. – 120 с.
216. *Луговая, М. Ф.* Романтический скептик (Р. Галеев) / М. Ф. Луговая // Рампа. – 2014. – № 6. – С. 24–25.
217. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1 : Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Гос. ин-т иск. – РАМ им. Гнесиных, 1998. – 438 с., нот.
218. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика – XXI, 2004. – 768 с.
219. «Любезные вы мои...» / сост. А. З. Асфандияров. – Уфа : Китап, 1992. – 240 с.
220. Магафур Хисматуллин. Жизнь и творчество / авт.-сост. Ф. Б. Бициева. – Уфа : Китап, 2008. – 168 с.
221. *Маклыгин, А. Л.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма / А. Л. Маклыгин. – Казань : КГК, 2000. – 311 с.
222. *Махней, С. И.* Реконструкция национального стиля в балете А. Чугаева и Х. Заимова «Черноликие» / С. И. Махней // Традиционная и профессиональная музыкальная культура РБ. Мат-лы Всероссийской научно-практич. конф. с межд. участием. Уфа (29 окт. 2015 г.). – Уфа : УГИИ им. З. Исмагилова, 2015. – С. 77–82.
223. *Махней, С. И.* Русские композиторы и Башкирия: К проблеме взаимодействия двух культур / С. И. Махней. – Уфа : Гилем, 2008. – 168 с.
224. *Месягутов, Ш. А.* От курая до оперы (Загир Исмагилов) / Ш. А. Месягутов. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1967. – 52 с.
225. *Мирзоева, Ш. О.* Основные направления и этапы становления таджикской оперы / Ш. О. Мирзоева // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1 (8). – С. 214–217.

226. *Мирходжаева, С. Х.* Речитатив в узбекской опере: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мирходжаева Саадатхон Хуруллаевна. – Ташкент, 1990. – 18 с.
227. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 262 с.
228. Музыкальный энциклопедический словарь (гл. ред. Келдыш Г. В.). – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.
229. *Мусагулова, Г. Ж.* Национальное своеобразие речитаций в казахской опере / Г. Ж. Мусагулова. – Алматы : ИЛИ им. М. Ауэзова, 2008. – 156 с.
230. *Муртазина, М. Г.* Башкирская народная песня «озон-кюй» в процессе академического обучения: противник или союзник? // Вопросы вокального образования. М. – Казань : РАМ им. Гнесиных. КГК им. Н. Жиганова, 2010. – 228 с.
231. *Муртазина, М. Г.* О специфике работы с башкирскими вокальными кадрами / М. Г. Муртазина // Вопросы искусствоведения. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1983. – С. 62–67.
232. *Муртазина, М. Г.* О фонетике башкирского языка в пении / М. Г. Муртазина // Вопросы вокального образования. – Чебоксары : Чувашия, 1993. – 71 с.
233. *Нагаева, Л. И.* Башкирская народная хореография / Л. И. Нагаева. – Уфа : Китап, 1995. – 142 с.
234. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
235. *Налётова, И. Н.* Опера как целое: системный подход / И. Н. Налётова. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – Кн. I. Методология. – 185 с.
236. *Нестьева, М. И.* Советская опера 70-80-х годов (на примере некоторых образцов многоактной оперы) / М. И. Нестьева // Музыкальный театр. События. Проблемы / ред.-сост. М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1990. – С. 12–48.

237. *Неясова, И. Ю.* Герои русской исторической оперы XIX века (к проблеме типологии оперного жанра) / И. Ю. Неясова // Вестник МаГК. – 2000. – № 1. – С. 2–6.
238. *Николаева, Н. Н.* Эпос олонхо и якутская опера / Н. Н. Николаева. – Якутск : Якут. кн. изд-во, 1993. – 187 с.
239. *Носорева, Л. В.* Музыка в жизни и творчестве С. Т. Аксакова // Аксаковские чтения (1996 – 1997). – Уфа : Мемориальный Дом-музей С. Т. Аксакова, 1997. – С. 102–114.
240. *Оголевец, А. С.* Некоторые вопросы оперной эстетики / А. С. Оголевец // Вопросы музыкознания. Вып. II. – М. : Музгиз, 1956. – С. 31–79.
241. *Оголевец, А. С.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. С. Оголевец. – М. : Госмузгиз, 1960. – 121 с.
242. *Омарова, А. К.* Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30 – 60-е годы) : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Омарова Аклима Каирденовна. – Алматы, 1994. – 23 с.
243. *Омарова, А. К.* Традиции состязательного искусства и казахская опера / А. К. Омарова. – Алматы : Онер, 2010. – 182 с.
244. Очерки по истории башкирской музыки. – Уфа : УГИИ, 2001. – Вып. 1. – 132 с.; Вып. 2, 2006. – 151 с.
245. *Павлова, П. В.* Опера С. А. Низаметдинова «В ночь лунного затмения»: к проблеме симфонизации : дипл. работа / П. В. Павлова ; УГАИ им. З. Исмагилова; рук. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 2006. – 71 с.
246. *Пеккер, Я. Б.* Узбекская опера / Я. Б. Пеккер. – М. : Сов. композитор, 1984. – 284 с., нот.
247. *Пивоварова, И. Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Пивоварова Инна Лаврентьевна. – Магнитогорск, 2002. – 22 с.
248. *Платонова, С. М.* Опера С. Низаметдинова «В ночь лунного затмения» (проблема сквозной драматургии) / С. М. Платонова // Народы России:

возрождение и взаимодействие культур : тезисы междунаучно-практической конференции (28 июня). – Уфа : УГИИ, 1996. – С. 157–160.

249. *Поляновский, Г. А.* Опера «Карлугас» / Г. А. Поляновский // Он же. 70 лет в мире музыки. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 309–314.

250. *Протопопов, В. В.* Вариации в русской классической опере / В. В. Протопопов. – М.: Музгиз. 1957. – 123 с.

251. *Рахимов, Р. Г.* Башкирские инструментальные ансамбли устной традиции. Этноорганология / Р. Г. Рахимов. – Уфа : Изд-во БГПУ, 2008. – 144 с.

252. *Рахимов, Р. Г.* Фактура башкирской инструментальной монодии / Р. Г. Рахимов. – Уфа : Узорица, 2001. – 128 с.

253. Репертуар Башкирского государственного академического театра драмы им. Мажита Гафури. 1919 – 2009 / сост. – А. Балгазина, М. Валитова. – Уфа : Китап, 2009. – 88 с.

254. *Роменская, Т. А.* История музыкальной культуры Сибири от походов Ермака до крестьянской реформы 1861 года / Т. А. Роменская. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1992. – 412 с.

255. *Руссо, Ж. Ж.* Письмо о французской музыке / Ж. Ж. Руссо // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.

256. *Ручьевская, Е. А.* Руслан Глинки, Тристан Вагнера и Снегурочка Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор. 2004. – 396 с.

257. *Рыбаков, С. Г.* Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. 2-е изд. / С. Г. Рыбаков. – Уфа : Китап, 2012. – 264 с.: ил.

258. *Ряузов, С. Н.* Новая башкирская опера «Современники» // Сов. музыка. – 1971. – № 8. – С. 66–69.

259. *С. Т.* Славный юбилей (к 75-летию А. А. Эйхенвальда) // Сов. музыка. – 1950. – № 7. – С. 80.

260. *Сабинина, М. Д.* Заметки об опере / М. Д. Сабинина // Советская музыка на современном этапе. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 70–100.

261. *Сабина, М. Д.* Опера-оратория и моноопера / М. Д. Сабина // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 19–63.
262. *Сабина, М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабина. – М. : Композитор, 2003. – 327 с.
263. *Савинцев, П. И.* Новая башкирская опера «Айхылу» Н. Пейко / П. И. Савинцев // Сов. музыка. – 1954. – № 3. – С. 90–97.
264. *Савчук, В. В.* Приговор колыбельной // Тема смерти в духовном опыте человечества. Мат-лы первой междунар. конференции. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 1993. – С. 38–44.
265. *Сагитова, А. С.* Мировоззренческие истоки башкирского театра / А. С. Сагитова // Башкирский государственный академический театр драмы им. Мажита Гафури – 100 лет. Очерки истории и современности. – Уфа : Китап, 2019. – С. 10–17.
266. *Саитов, С. С.* Театр о Салавате Юлаеве / С. С. Саитов // «Салават Юлаев». Энциклопедия / сост. И. М. Гвоздиков. – Уфа : БЭ. 2004. – С. 355–357.
267. *Сайфуллина, Г. Р.* Музыка священного слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре / Г. Р. Сайфуллина. – Казань : Татполиграф, 1999. – 230 с.
268. Салават-батыр навечно в памяти народной. Сб. документов и материалов / сост. Гвоздиков И. М. и др. – Уфа : Китап, 2004. – 408 с.
269. *Сальманова, Л. К.* К вопросу о башкирском музыкально-поэтическом искусстве в годы Великой Отечественной войны / Л. К. Сальманова // Феномен евразийства в материальной и духовной культуре, этнологии и антропологии башкирского народа. Мат-лы Всероссийской научно-практич. конференции, проводимой в рамках разработки 7-томного издания «История башкирского народа». Уфа-Сибай, 27-29 мая 2009 г. – Уфа : ИИЯЛ УНЦ РАН, 2009. – С. 227–229.

270. Сафаргулова, Ф. И. Творчество современных композиторов Башкортостана и традиции национальной культуры : учебное пособие / Ф. И. Сафаргулова. – Уфа : РЦНТ, 2012. – 100 с.

271. Синенко, С. Г. Уфа старая и новая. Популярная иллюстрированная энциклопедия / С. Г. Синенко. – Уфа : Башкортостан, 2007. – 272 с.

272. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Учебное пособие. 4-е изд. / С. С. Скребков – М. : Планета муз. 2021. – 448 с.

273. Скурко, Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность / Е. Р. Скурко. – Уфа : Гилем, 2005. – 316 с.

274. Скурко, Е. Р. Новое слово в музыкальной культуре: Обсуждаем оперу С. Низамутдинова «В ночь лунного затмения» / Е. Р. Скурко // Муз. академия. – 1998. – № 3–4. Кн. 1. – С. 83–88.

275. Скурко, Е. Р. По мотивам народной легенды / Е. Р. Скурко // Музыка России. – М. : Сов. композитор, 1982. – Вып. 4. – С. 189–198.

276. Сохор, А. Н. Песня в опере / А. Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. – М. ; Л. : Музыка. 1964. – Вып. 3. – С. 66–99.

277. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.

278. Степанова, Н. Ю. Опера «Наки» Салавата Низаметдинова. Путеводитель : дипл. работа / Н. Ю. Степанова ; УГАИ им. З. Исмагилова; рук. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 2012. – 181 с.

279. 100 опер (ред.-сост. и автор вступит. ст. М. С. Друскин). 8-е изд. – Л. : Музыка, 1987. – 486 с.

280. Сулейманов, А. М. Башкирские народные бытовые сказки / А. М. Сулейманов. – М. : Наука, 1994. – 224 с.

281. Сулейманов, А. М. Образ курая в башкирском фольклоре / А. М. Сулейманов // Традиционное музыкальное искусство: история, современность и перспективы. – Уфа : УГИИ, 2002. – С. 19–23.

282. *Сулейманов, Р. С.* Жемчужины народного творчества Урала / Р. С. Сулейманов. – Уфа : Китап, 1995. – 248 с.

283. Султан Габяши: Материалы и исследования. (Вступит. ст., составление, публикация, комментарии и приложение – канд. иск. Г. Б. Губайдуллиной). – Казань : Фикер, 2000. – 240 с.

284. *Султангареева, Р. А.* Жизнь человека в обряде / Р. А. Султангареева. – Уфа : Гилем, 2006. – 344 с.

285. *Султангареева, Р. А.* Танцевальный фольклор башкир / Р. А. Султангареева. – Уфа : Гилем, 2013. – 128 с.

286. *Тараканов, М. Е.* Стиль симфоний Прокофьева / М. Е. Тараканов. – М. : Музыка, 1968. – 432 с.

287. *Тараканов, М. Е.* Сюжетные лейтмотивы в опере : попытка классификации / М. Е. Тараканов. – М. : ГИТИС, 2002. – 54 с.

288. Театральная культура // Башкортостан. Краткая энциклопедия / гл. редактор Р. З. Шакур. – Уфа : БЭ, 1996. – С. 73.

289. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы: Поэтика : учебное пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.

290. *Угрюмова, Т. С.* Башкирская опера / Т. С. Угрюмова. – Уфа : РУМЦ МК РБ, 1997. – 65 с.

291. *Угрюмова, Т. С.* Вопросы драматургии оперы З. Г. Исмагилова «Волны Агидели» // Вопросы истории музыкального искусства Башкирии / Т. С. Угрюмова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 71. – С. 7–22.

292. *Угрюмова, Т. С.* Камерная опера С. Низамутдинова «Чёрные воды» // Исторический опыт развития духовной культуры Башкортостана: тенденции, современность, перспективы / Т. С. Угрюмова. – Уфа : Академия наук РБ, 1992. – С. 193–196.

293. *Угрюмова, Т. С.* Лейтмотивная драматургия в опере «Волны Агидели» З. Г. Исмагилова // Вопросы истории башкирской музыкальной культуры / Т. С. Угрюмова. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1990. – С. 79–96.

294. *Угрюмова, Т. С.* Опера «Memento» Салавата Низаметдинова / Т. С. Угрюмова // Бельские просторы. – 2009. – № 9. – С. 174–178.

295. *Угрюмова, Т. С.* Предпосылки башкирской оперы в дореволюционной музыкальной культуре // Искусство Башкортостана : исполнительские школы, наука, образование / Т. С. Угрюмова. – Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2005. – С. 5–20.

296. *Угрюмова, Т. С.* Салават Низаметдинов – оперный композитор современной эпохи / Т. С. Угрюмова // Художник и эпоха. – Уфа : УГИИ, 2009. – С. 70–83.

297. *Усманова, Л. Я.* Башкирская оперная либреттистика : дипл. работа / Л. Я. Усманова ; УГАИ им. З. Исмагилова ; рук. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 2005. – 147 с.

298. *Файзулаева, М. П.* Новая татарская опера («Кара за любовь» Б. Мулюкова) / М. П. Файзулаева // Музыка России. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 224–235.

299. *Файзулаева, М. П.* Первые татарские оперы «Сания» и «Эшче» / М. П. Файзулаева // Музыкальная культура народов Поволжья. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1978. – С. 29–37.

300. *Фарзутдинова, Л. С.* Драматургия М. Бурангулова и становление башкирского сценического искусства / Л. С. Фарзутдинова // Сказительское и литературное творчество Мухаметши Бурангулова. – Уфа: УНЦ РАН, 1992. – С. 70–80.

301. *Фарзутдинова, Л. С.* Фольклорные традиции в становлении башкирского театра / Л. С. Фарзутдинова // Очерки культуры народов Башкортостана. – Уфа : Китап, 1994. – С.100–110.

302. *Фарзутдинова, Л. С.* Фольклорные традиции в становлении башкирского театра : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Фарзутдинова Ляйля Салаховна. – СПб., 1992. – 22 с.

303. *Фоменков, М. П.* Очерки исторического развития хорового искусства Башкортостана / М. П. Фоменков. – Уфа : Китап, 2001. – 192 с.

304. *Хавторин, Б. П.* История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII-XX века) / Б. П. Хавторин. – Оренбург : Южный Урал, 2004. – 632 с.
305. *Хавторин, Б. П.* Музыкальная культура Оренбурга XIX столетия / Б. П. Хавторин. – Оренбург : Южный Урал, 1999. – 438 с.
306. *Харисов, А. И.* Литературное наследие башкирского народа / А. И. Харисов. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1973. – 310 с.
307. *Хасанова, Р. К.* К вопросу об истоках уйгурского музыкального театра / Р. К. Хасанова // Известия Академии Наук Казахской ССР. – 1984. – № 4. – С. 42–47.
308. *Хисамеева, Г. С.* «Звезда любви» С. Низаметдинова : путеводитель по опере : дипл. работа / Г. С. Хисамеева ; УГАИ им. З. Исмагилова ; рук. В. А. Симонова. – Уфа, 2005. – 215 с.
309. *Холопов, Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1967. – 479 с.
310. *Холопова, В. Н.* Музыкальные эмоции. Учебное пособие / В. Н. Холопова. – М. : ООО Мульти-принт, 2010. – 348 с.
311. *Хохловкина, А. А.* Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. А. Хохловкина. – М. : Музыка, 1962. – 368 с., ил.
312. *Цукер, А. М.* И рок, и симфония... / А. М. Цукер. – М. : Композитор, 1993. – 304 с.
313. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник / В. А. Цуккерман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 239 с., нот.
314. *Цуккерман, В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 2. – 464 с.
315. *Черкашина, М. Р.* Историческая опера эпохи романтизма / М. Р. Черкашина. – Киев : Музична Україна, 1986. – 151 с., ил.
316. *Шакур, Р. З.* Звезда поэзии. Мифтахетдин Акмулла / Р. З. Шакур. – 2-е изд. – Уфа : Китап, 1996. – 184 с.
317. *Шафигов, Г. Г.* Прыжок в неведомое / Г. Г. Шафигов // Избранное. – Уфа : Китап, 2011. – Том II: романы, повести, рассказы. – 544 с.

318. *Шахназарова, Н. Г.* История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс / Н. Г. Шахназарова // Муз. академия. – 1992. – № 4. – С. 71–74.
319. *Шахназарова, Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.
320. *Шахназарова, Н. Г.* Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы / Н. Г. Шахназарова. – М. : Индрик, 2001. – 128 с.
321. *Шахназарова, Н. Г.* Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения) : Очерки / Н. Г. Шахназарова. – М. : Комкнига, 2007. – 224 с.
322. *Шумская, Н. А.* Александр Ключарёв / Н. А. Шумская. – М. : Сов. композитор, 1962. – 155 с.
323. *Шумская, Н. А.* Музыкальная культура Башкирской АССР / Н. А. Шумская // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. – М. : Музгиз, 1957. – С. 61–104.
324. *Эйкерт, Е. В.* Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Эйкерт Елена Валентиновна / Магнитогорск, 1999. – 21 с.
325. *Эрре, Т. А.* Опера Среднего Поволжья. Закономерности формирования жанра / Т. А. Эрре. – Чебоксары : Чувашия, 1990. – 123 с.
326. *Юлдашбаев, Б. Х.* История формирования башкирской нации. (Дооктябрьский период) / Б. Х. Юлдашбаев. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1972. – 336 с.
327. *Юнусова, В. Н.* Ислам. Музыкальная культура и современное образование в России / В. Н. Юнусова. – М. : Хронограф, 1997. – 152 с.
328. *Янов-Яновская, Н. С.* Одна культура – две традиции / Н. С. Янов-Яновская // Муз. академия. – 1999. – № 3. – С. 21–27.
329. *Яруллина, Г. А.* «Загир Гарипович просил меня поставить «Салавата» / Г. А. Яруллина // Аксаковский дом. – 2016. – декабрь (спецвыпуск). – С. 3–5.

330. *Ярустовский, Б. М.* Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. М. Ярустовский. – М. : Музгиз, 1952. – 374 с.

331. *Ярустовский, Б. М.* Оперная драматургия Чайковского / Б. М. Ярустовский. – М. – Л. : Музгиз, 1947. – 241 с.

ЛИТЕРАТУРА НА БАШКИРСКОМ ЯЗЫКЕ

332. Башкирское народное творчество. Том. XV. Мунаджаты / сост., авт. вступ. ст. и коммент. Р. А. Султангареева. – Уфа : Китап, 2018. – 296 с.

333. *Бикбай, Б.* Либретто оперы «Салават Юлаев» / Б. Бикбай // Литературный Башкортостан. – 1951. – № 8. – С. 3–24.

334. *Бикбай, Б.* Драмы «Карлугас» и «Салават», либретто оперы «Современники» / Б. Бикбай // Избранные сочинения в 5 томах. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1972. – Т. 4. – С. 5–154; с. 275–312 .

335. *Бикбай, Б.* Мысли о современнике (к 60-летию С. М. Мифтахова) / Б. Бикбай // Агидель – 1967. – № 2. – С. 74.

336. *Бикбай, Б.* Поэма «Шаура» / Б. Бикбай // Избранные сочинения : в 5 т. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1969. – Т. 1. – С. 246–301.

337. *Бурангулов, М. А.* Завещание сээсна / М. А. Бурангулов. – Уфа : Китап, 1995. – 352 с.

338. *Бурангулов, М. А.* Таштугай (пьесы) / М. А. Бурангулов. – Уфа : Китап, 1994. – 496 с.

339. *Валеев, К. А.* Мои песни – мои дороги / К. А. Валеев. – Уфа : Китап, 1998. – 344 с.

340. Воспоминания о Баязите Бикбае / сост. и автор комментариев М. Г. Хамидуллина. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1978. – 160 с.

341. *Гайнетдинов, Ю. И.* Озон-кюй и певцы / Ю. И. Гайнетдинов. – Уфа : Альфа-Реклама, 2019. – 380 с.

342. *Галин, С. А.* Устно-поэтическое творчество башкирского народа. / С. А. Галин. – 2-е изд. – Уфа : Китап, 2009. – 472 с.
343. *Галина, Г. С.* Опера «Салават Юлаев» – гордость сцены / Г. С. Галина // Тамаша. – 1997. – № 1. – С. 13–23.
344. *Гафури, М.* Эпсе. Либретто оперы / М. Гафури. – Уфа : Башгиз, 1935. – 73 с.
345. *Дильмухаметов, И. И.* Воспоминания, пьесы / И. И. Дильмухаметов. – Уфа : Китап, 2008. – 280 с.
346. *Дияров, К. М.* Мелодии седого Урала / К. М. Дияров. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1988. – 150 с.
347. *Ибрагимов, Х. К.* Башмачки: Пьесы / Х. К. Ибрагимов. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1990. – 256 с.
348. *Идрисова, М. А.* Певец Рамазан / М. А. Идрисова // Ватандаш. – 2003. – № 10. – С. 152–158.
349. *Карим, М.* В ночь лунного затмения / М. Карим // Сочинения : в 5 т. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1972. – Т. 3. – С. 348–430.
350. *Карим, М.* Жизнь, драматургия, театр / М. Карим // Сочинения : в 5 т. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1973. – Т. 5. – С. 228–267.
351. *Карим, М.* Либретто оперы «Гульзифа» / М. Карим // Сочинения : в 5 т. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1971. – Т. 2. – С. 218–285.
352. *Кудаш, С.* Незабываемые минуты / С. Кудаш // Избранные сочинения : в 2 т. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1989. – Т. 2 – С. 180–471.
353. *Махмутов, Х. Ш.* Мажит Гафури и театр / Х. Ш. Махмутов // Материалы конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения М. Гафури. – Казань : ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1981. – С. 101–112. На тат. яз.
354. *Наджми, Н.* Свет падает сверху / Н. Наджми. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1972. – 170 с.
355. *Сулейманов, Г. З., Рахимов, К. Ю.* Уроки песни и музыки / Г. З. Сулейманов, К. Ю. Рахимов. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1967. – 306 с.

356. *Файзуллина, М. Г.* Незабываемый человек / М. Г. Файзуллина // Современники о Гафури. Воспоминания. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1961. – С. 163–171.
357. *Хабибуллин, Р. Г.* Я – аккомпаниатор! / Р. Г. Хабибуллин // Тамаша. – 2006. – № 5. – С. 17–29.
358. *Хамидуллина, М. Г.* Творчество Баязита Бикбая / М. Г. Хамидуллина. – Уфа : Башк. кн. изд-во, 1987. – 190 с.
359. *Хуснияров, С. Д.* Не забыть нам эти годы. Воспоминания / С. Д. Хуснияров. – Уфа : Китап, 1996. – 112 с.
360. *Шакур, Р. З.* Страна поющих журавлей / Р. З. Шакур. – Уфа : Китап, 1996. – 416 с.
361. *Шарафетдинова, Л. Р.* Образ дервиша в башкирской литературе и его духовные горизонты / Л. Р. Шарафетдинова // Ватандаш – 2006. – № 11. – С. 146–163.
362. *Юзеев, Н. Г.* Современная татарская поэтика / Н. Г. Юзеев. – Казань : Тат. кн. изд-во, 1973. – 351 с. На тат. яз.

ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

363. *Beaussant, Ph.* Lully ou le Musicien du Soleil / Ph. Beaussant. – Paris : Gallimard Editions, 1992. – 893 p.

364. *Branscombe, P.* Schubert and the melodrama / P. Branscombe // Schubert-Studies. Problem of Style and chronology. – New York : Cambridge University Press, 1982. – P. 105–141.

365. *Conti, A.* Lettere da Venezia a Madame la comtesse de Caylus, 1727 – 1729 / A. Conti ; a cura di S. Mamy. Linea Veneta (17). – Firenze : Leo S. Olschki ed., 2003. – 275 p.

366. *Dahlhaus, C.* Ludwig van Beethoven und seine Zeit / C. Dahlhaus C. // Laaber, 1987. – 320 s.

367. *Erpf, H.* Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik / H. Erpf. – Leipzig, 1927. – 235 S.

368. *Frolova-Walker, M.* Russian Music and Nasionalism: from Glinka to Stalin / M. Frolova-Walker – London : Yale University Press, 2007. – 402 p.

369. *Frolova-Walker, M.* Stalin's Music Prize : Soviet Culture and Politics / M. Frolova-Walker. – London : Yale University Press, 2016. – 369 p.

370. *Galina, G. S.* The Image of Kuray as a National Emblem in Bashkir Professional Music / G. S. Galina // Compatriot. – 2017. – № 10. – P. 204–205.

371. *Galina, G. S.* When the dreams come true... / G. S. Galina // Жемчужина Урала (Вокальное искусство Флюры Кильдияровой). – Уфа : Китап, 2005. – С. 64 – 68.

372. *Golovatenko, V.* / V. Golovatenko // Theorie und Geschichte der monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Band 3. Wien, 2002/ Brno, 2011. // Теория и история монодии. Доклады международной конференции.– Вена. 2002. – Брно, 2011. – Том 3. – С. 91–116.

373. *Howard, P.* Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research / P. Howard. – New York, 1987. – 178 p.

374. *Kanduth, E.* Silvio Stampiglia, poeta cesario / E. Kanduth // L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio / a cura di M. T. Muraro. – Firenze: Leo S. Olschki ed., 1990. – 428 p.
375. *Kimbell, D.* Italian Opera / D. Kimbell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. – 684 p.
376. *Leonard, R. A.* A history of Russian music / R. A. Leonard. – London, 1977. – 395 p.
377. *Lowenberg, A.* Annals of Opera. 1597–1940. / A. Lowenberg. – London, 1978. – Vol. 1–2. – 902 p.
378. *Panofsky, E.* Meaning in the visual arts [1955] / E. Panofsky. – London, 1982. – 364 p.
379. Pentatonic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. 14. P. 353 – 354.
380. Pipers Enzyklopadie des Musiktheaters / hrsg. von C. Dahlhaus und S. Dohring. Bd. 1-5: Werke. Munchen ; Zurich: Piper, 1987 – 1991. – 796 s.
381. *Ringger, K.* Die italienische Oper als Gegenstand von Parodie und Satire / K. Ringger // Zwischen Opera buffa und Mekodramma. Italienische im 18 und 19. Jahrhundert / hrsg. von J. Maehder und J. Stenzl. – Frankfurt am Main: Peter Lang. – 1994.
382. *Scheibler, A., Evdokimova J.* Georg Friedrich Handel. Oratorien Fuhrer / A. Scheibler, J. Evdokimova. – Koln, 1993. – 591 p.
383. *Skurko, E. R.* Ismagilov Z. G. / E. R. Skurko // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London. : MacMillan Publishers Limited. 1999. – P. 243.
384. *Smith, P. J.* The Tenth Muse. Historical Study of the Opera Libretto / P. J. Smith. – New York, 1970. – 417 p.
385. The New Grove Dictionary of music and musicians: [In 29 vol.] / ed. by Stanley Sadie. – London, 2001.
386. *White, E. W.* A History of English Opera / E. W. White. – London : Faber and Faber, 1983. – 472 p.

Газетные статьи (на русском языке)

387. *Амири, Г.* Как Галима пришла на сцену / Г. Амири // Вечерняя Уфа. – 1970. – 1 августа.
388. *Атанова, Л. П.* Гафури и музыкальный театр / Л. П. Атанова // Вечерняя Уфа. – 1970. – 1 августа.
389. *Атанова, Л. П.* Творческий экзамен (рецензия на оперу «Айхылу») / Л. П. Атанова // Советская Башкирия. – 1953. – 14 ноября.
390. *Брилль, Е. А.* К постановке оперы Н. Пейко «Айхылу» / Е. А. Брилль // Красная Башкирия – 1953. – 30 ноября.
391. *Воронцов, М.* Злободневные вопросы башкирского искусства / М. Воронцов // Красная Башкирия. – 1938. – 8 октября.
392. *Воронцов, М.* Праздник башкирского искусства / М. Воронцов // Красная Башкирия – 1938. – 17 декабря.
393. *Галимова, Г. Л.* Рождение новой оперы / Г. Л. Галимова // Известия Башкортостана. – 1996. – 13 апреля.
394. *Галимова, Г. Л.* «Тогда я не был готов» (интервью с С. Низамутдиновым накануне премьеры оперы «В ночь лунного затмения») / Г. Л. Галимова // Вечерняя Уфа. – 1996. – 27 марта.
395. Год оперный (интервью с дирижёром И. М. Альтерманом) // Советская Башкирия. – 1966. – 11 июня.
396. *Жиленко, Н. А.* О чём мечтает главный режиссёр / Н. А. Жиленко // Вечерняя Уфа. – 2009. – 7 октября.
397. *Зайдентрегер, М. А., Баширов, М. З.* «Мэргэн» / М. А. Зайдентрегер // Красная Башкирия. – 1941. – 9 января.
398. Информация о постановке оперы «Карлугас» Н. Чемберджи. // Красная Башкирия – 1941. – 20 сентября.
399. *Коваль, М. В.* На верном пути (рецензия на оперу «Салават Юлаев») / М. В. Коваль // Известия. – 1955. – 4 июня.

400. *Кузнецова, Е.* «Карлугас» / Е. Кузнецова // Красная Башкирия. – 1941. – 28 сентября.
401. *Латыпова, Л. Р.* Отцы и дети оперы «Нэркэс» / Л. Р. Латыпова // Музыкальное обозрение. 1995. – Январь.
402. *Мусаверов, М.* Поют герои «Иргиза» / М. Мусаверов // Ленинец. – 1969. – 1 мая.
403. *Орлова, Л.* «Айхылу» / Л. Орлова // Красная Башкирия. – 1943. – 14 декабря.
404. *Покровский, Б. А.* «Салават Юлаев» / Б. А. Покровский // Правда. – 1955. – 2 июня.
405. Премьера новой башкирской оперы («Буря») // Советская Башкирия. – 1969. – 27 апреля.
406. *Пярых, Л. М.* «Волны Агидели» / Л. М. Пярых // Советская Башкирия. – 1972. – 24 марта.
407. *Сабилова, А. Р.* Этот спорный Галеев, или Сладко-горький коктейль из четырёх слезинок / А. Р. Сабилова // Вечерняя Уфа. – 2004. – 25 мая.
408. *Симонова, В. А.* За кулисами премьеры («В ночь лунного затмения») / В. А. Симонова // Вечерняя Уфа. – 1996. – 13 апреля.
409. *Симонова, В. А.* «Не мы, Шафак, даруем судьбы людям» / В. А. Симонова // Вечерняя Уфа. – 1996. – 25 апреля.
410. *Скурко, Е. Р.* Размышления после премьеры // Вечерняя Уфа. – 1989. – 13 апреля.
411. *Судаков, П.* О башкирской опере / П. Судаков // Красная Башкирия. – 1938. – 9 июля.
412. *Фере, В. Г., Шумская, Н.А.* Опера о народном герое (рецензия на оперу «Салават Юлаев» / В. Г. Фере, Н. А. Шумская // Советская культура. – 1955. – 31 мая.
413. *Хайруллин, Р. Х.* Опера «Азат» / Р. Х. Хайруллин // Красная Башкирия. – 1949. – 13 ноября.

414. *Хантимиров, Р. З.* «Memento!» означает «Помни!» / Р. З. Хантимиров // Истоки. – 2007. – 28 февраля.

415. *Хантимиров, Р. З.* От лунного затмения – к солнечному прозрению... / Р. З. Хантимиров // Истоки. – 1998. – Апрель, № 8 (174).

416. *Хисматуллин, М. Х.* «Башкирская опера – суверенное явление национальной культуры» / М. Х. Хисматуллин // Аншлаг, 1991, 21 января.

417. *Шафииков, Г. Г.* Потрясение, оставшееся на всю жизнь / Г. Г. Шафииков // Известия Башкортостана. – 1997. – 9 января.

Газетные статьи (на башкирском языке)

418. *Ахметов, Х. Ф.* «Айхылу» (рецензия на оперу) / Х. Ф. Ахметов // Совет Башкортостаны. – 1953 – 15 ноября.

419. *Бикбай, Б. Г.* Первая опера / Б. Г. Бикбай // Башкортостан. – 1937. – 13 ноября.

420. *Спектор, Н. А.* Почвенность – глубина мысли («В ночь лунного затмения») / Н. А. Спектор // Башкортостан. – 1997. – 12 августа.

Нотография

421. *Ахметов, Х. Ф.* «Современники». Клавир оперы / Х. Ф. Ахметов. – М. : Сов. композитор, 1979. – 249 с. На русс. яз.

422. *Ахметов, Х. Ф.* «Наркэс». Клавир оперы / Х. Ф. Ахметов. – М. : Сов. композитор, 1989. – 240 с. На русс. яз.

423. *Исмагилов, З. Г.* «Салават Юлаев». Клавир оперы / З. Г. Исмагилов // Сочинения. 1 том. – Уфа : Китап, 2005. – 264 с. На башк. яз.

424. *Исмагилов, З. Г.* «Акмулла». Клавир оперы / З. Г. Исмагилов // Сочинения. 2 том. – Уфа : Китап, 2006. – 200 с. На башк. яз.

425. *Исмагилов, З. Г.* «Послы Урала». Клавир оперы // Сочинения. 3 том / З. Г. Исмагилов. – Уфа : Китап, 2007. – 216 с. На башк. яз.

426. *Исмагилов, З. Г.* «Шаура». Клавир оперы / З. Г. Исмагилов. – М. : Сов. композитор, 1990. – 223 с. На русском яз.
427. *Исмагилов, З. Г.* «Шаура». Клавир оперы / З. Г. Исмагилов // Сочинения. 4 том. – Уфа : Китап, 2008. – 244 с. На башк. яз.
428. *Исмагилов, З. Г.* «Кахым-туря». Клавир оперы / З. Г. Исмагилов // Сочинения. 5 том. – Уфа : Китап, 2009. – 176 с. На башк. яз.
429. *Исмагилов, З. Г.* «Волны Агидели». Клавир оперы. – М. : Сов. композитор, 1983. – 183 с. На русс. яз.
430. *Исмагилов, З. Г.* «Волны Агидели». Клавир оперы // Сочинения. 6 том / З. Г. Исмагилов. – Уфа : Китап, 2010. – 316 с. На башк. яз.
431. *Исмагилов, З. Г.* «Кодаса» («Свояченица»). Клавир музыкальной комедии / З. Г. Исмагилов // Сочинения. 7 том. – Уфа : Китап, 2012. – 336 с. На башк. яз.
432. *Коваль, М. В.* «Емельян Пугачёв». Клавир оперы / М. В. Коваль. – М. : Музфонд СССР, 1955. – 591 с.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

1. Заклинание дождя (речитация).
2. Зов.
3. Причитание невечты (сенляу).
4. Речитация Алпамыши из эпоса «Алпамыша и Барсынхылу».
5. Эпический напев «Тагир и Зухра».
6. «Мунажат пятницы».
7. Рекрутская песня.
8. Башкирская народная песня «Семь девушек».
9. Башкирская народная песня «Урал».
10. Башкирская народная песня «Колой-кантон».
11. Башкирская народная песня «Салават» (запись З. Г. Исмагилова).
12. Башкирская народная песня «Салават» (вариант Р. Л. Габитова).
13. Дуэт Фатимы и Гульемеш (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).
14. Песня Жарыкбая (музыкальная комедия И. А. Абдуллина «Эх, уфимские девчата!» Музыка Ш. З. Кульбарисова).
15. Ария Серлебая (М. М. Валеев. «Хакмар»).
16. Ариозо Юлая (М. М. Валеев и Н. И. Пейко. «Айхылу»).
17. Ария Мэргэна (А. А. Эйхенвальд «Мэргэн»).
18. Ария Танхылу (А. Э. Спадавеккиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
19. Песня Мэргэна-Ишми (А. А. Эйхенвальд. «Мэргэн»).
20. Ария Танхылу (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
21. Ария Айхылу (Н. И. Пейко. «Айхылу»).
22. Дуэт Байбики и Шауры (М. М. Валеев. «Шаура»).
23. Ария Акмурзы (З. Г. Исмагилов. «Шаура»).
24. Ария Яланбики (Р. А. Муртазин. «Буря»).
25. Тема Айбулата (из той же оперы).
26. Тема Гульюзум (из той же оперы).
27. Ария Айхылу из I акта (М. М. Валеев. «Хакмар»).

28. Ария Айхылу из II акта (М. М. Валеев. «Хакмар»).
29. Ария Бибинур (Х. Ф. Ахметов. «Современники»).
30. Ария Бибинур (Х. Ф. Ахметова «Современники», средняя часть).
31. Ариозо Карлугас (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).
32. Каватина Старшины (из той же оперы).
33. Дуэт Наркэс и Тимерхана (Х. Ф. Ахметов. «Наркэс»).
34. Ариозо Юлая (З. Г. Исмагилов. «Салават Юлаев»).
35. Ариозо Гульюзум (Р. А. Муртазин. «Буря»).
36. Ария Ниязгула (из той же оперы).
37. Ариозо Женщины (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
38. Тема Наки (С. А. Низаметдинов. «Наки»).
39. Тема Халиля (из той же оперы).
40. Песня Юлая (М. М. Валеев. «Хакмар»).
41. Ария Вали (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
42. Песня Шульгена (А. Э. Спадавекиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
43. Куплеты Кутлубая (Р. А. Муртазин. «Буря»).
44. Такмак Фахри (Н. И. Пейко. «Айхылу»).
45. Ариозо Хылыукай (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).
46. Выход Юмагула (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
47. Вступление ко II акту «Ночь на озере Шульген (А. Э. Спадавекиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
48. Вступление к арии Салавата (М. В. Коваль. «Емельян Пугачёв»).
49. Лейтмотив родной земли (З. Г. Исмагилов. «Послы Урала»).
50. Адажио (А. Э. Спадавекиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
51. Песня Курмыя (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).
52. Иентерлюдия (С. А. Низаметдинов. «Наки»).
53. Куплеты свахи Мугли (М. М. Валеев. «Хакмар»).
54. Рассказ Бэдэкэй (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
55. Ариозо муллы (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).
56. Молитва Дервиша (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).

57. Рассказа Дервиша (из той же оперы).
58. Речитатив Акмурзы (З. Г. Исмагилов. «Шаура»).
59. Хор «Белая берёза» (М. М. Валеев. «Хакмар»).
60. Рахимов К. Ю. Обработка башкирской народной песни «Соловей» для голоса и симфонического оркестра.
61. Ариозо Буранбая (З. Г. Исмагилов. «Кахым-туря»).
62. Ария Маян (А. А. Эйхенвальд. «Мэргэн»).
63. Дуэт Зубаржат и Акъегета (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
64. Танец Ишмурзы (из той же оперы).
65. Интермеццо (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).
66. Тема Бэдэкэй (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
67. Речитатив Толомбая (из этой же оперы).
68. Речитатив Урал-батыра (А. Э. Спадавекиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
69. Диалог Рассказчика и Женщины (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
70. Речитатив Женщины (из той же оперы).
71. Колыбельная Яланбики (Р. А. Муртазин. «Буря»).
72. Колыбельная Лейлы (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).
73. Финальный хор (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
74. Вокализ Женщины (из той же оперы).
75. Романс Лермонтова (С. А. Низаметдинов. «Memento»).
76. Баллада Рассказчика (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
77. Дуэт Танкабики и Шафак (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
78. Поздравительный хор гостей (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).
79. Хор комсомольцев (М. М. Валеев. «Хакмар»).
80. Хор «Кавалерийский конь» (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
81. Финальный хор (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).
82. Тема призыва к борьбе (Н. К. Чемберджи. «Карлугас»).

83. Тема борьбы Хаубан-батыра (А. Э. Спадавеккиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
84. Заключительный хор (из той же оперы).
85. Тема Наркес (из той же оперы).
86. Тема реки Ашкадар (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
87. Тема времени (С. А. Низаметдинов. «Наки»).
88. Траурный марш (Р. А. Муртазин. «Буря»).
89. Рассказ-пассакалия (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
90. Вступление к 1 картине (из той же оперы).
91. Тема возвращение воинов (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
92. Тема Яубики (З. Г. Исмагилов. «Шаура»).
93. Тема Кахкахи (А. Э. Спадавеккиа и Х. Ш. Заимов. «Акбузат»).
94. Хор «В этом мире под водой» (из той же оперы).
95. Тема Бухаира (З. Г. Исмагилов. «Салават Юлаев»).
96. Тема Сахи (З. Г. Исмагилов. «Шаура»).
97. Тема Диваны (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
98. Тема Самрегош (С. А. Низаметдинов. «Наки»).
99. Тема любви (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).
100. Тема зла (из той же оперы).
101. Тема недоброжелателей (А. А. Эйхенвальд. «Ашкадар»).
102. Тема рока (С. А. Низаметдинов. «Чёрные воды»).
103. Тема судьбы поэта (З. Г. Исмагилов. «Акмулла»).
104. Тема чаяний народа (Р. А. Муртазин. «Буря»).
105. Тема лунного затмения (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
106. Лейтмотив Урала (З. Г. Исмагилов. «Послы Урала»).
107. Тема любви (С. А. Низаметдинов. «В ночь лунного затмения»).
108. 1-я тема Танкабики – матери (из той же оперы).
109. 2-я тема Танкабики – хозяйки кочевья (из той же оперы).

110. 3-я тема Танкабики – грешницы (из той же оперы).
111. Тема Шафак (из той же оперы).
112. Тема Дервиша (из той же оперы).
113. Тема приговора (из той же оперы).
114. Песня «Две звёздочки» (из той же оперы).
115. Песня Юноши (С. А. Низаметдинов. «Звезда любви»).