

ИНСТИТУТ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН

Г.С. Галина

**БАШКИРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА
КАК ДОКУМЕНТ ЭПОХИ
(СЮЖЕТЫ, ОБРАЗЫ, ДРАМАТУРГИЯ)**

Монография

**Издательство ИРО РБ
Уфа 2010**

УДК 792
ББК 85.313(2)
Г15

*Рекомендовано РИС ИРО РБ.
Протокол № 5 от 3 декабря 2010 г.*

Галина Г.С. Башкирская национальная опера как документ эпохи (сюжеты, образы, драматургия): Монография. – Уфа, ИРО РБ, 2010. – 224 с.

Научный редактор:

Л.Н. Шаймухаметова, доктор искусствоведения, профессор.

В книге содержится обзор башкирских национальных опер с краткой характеристикой их содержания и драматургии. Автор сообщает сведения о дате премьеры и постановочном коллективе, истории создания, излагает краткое содержание опер и музыкальную характеристику композиции по актам. Оперное искусство республики рассматривается в культурном контексте времени и меняющихся общественных условий.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, преподавателям музыки, истории и культуры Башкортостана, а также всем, кто интересуется проблемами национального искусства.

Рецензенты:

С.А. Кузембаева, доктор искусствоведения, профессор;

Р.С. Сулейманов, доктор искусствоведения.

ISBN 978-5-7159-0660-1

© Галина Г.С., 2010.
© ИРО РБ, 2010.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	4
ГЛАВА I	
БАШКИРСКАЯ ОПЕРА 30-40-х ГОДОВ. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА.....	6
«Хакмар» М. Валеева. Обретение национальной оперы.....	6
«Карлугас» Н. Чемберджи. Историко-бытовая опера.....	16
Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат» А. Спадавекия и Х. Заимова.....	25
Эпическая опера «Мэргэн» А. Эйхенвальда.....	37
Этнографическая опера «Ашкадар» А. Эйхенвальда.....	42
Современная тема в опере «Айхылу» Н. Пейко.....	51
ГЛАВА II	
РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ.....	59
Оперы Р. Муртазина.....	59
Тема революции в операх «Азат» и «Дауыл».....	59
Оперы Х. Ахметова.....	69
«Современники» – о современности.....	69
Лирико-психологическая драма «Нэркэс».....	76
Оперы З. Исмагилова.....	82
«Салават Юлаев» – первая классическая башкирская опера.....	82
Любовь и плач Шауры.....	89
Лирическая драма «Волны Агидели».....	96
Тема интернационализма в опере «Послы Урала».....	102
Традиции книжного пения в опере «Акмулла».....	111
Народная музыкальная драма «Кахым-туря».....	118
ГЛАВА III	
В ПОИСКАХ НОВИЗНЫ.....	123
Оперы С. Низаметдинова.....	123
Камерная опера «Чёрные воды».....	123
Трагедия «В ночь лунного затмения».....	129
«Memento» значит «Помни».....	137
Мистическая драма «Наки».....	147
Заключение.....	152
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....	154
ЛИТЕРАТУРА.....	217
НОТОГРАФИЯ.....	219
РУКОПИСИ ОПЕРНЫХ КЛАВИРОВ.....	219
УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН.....	221

От Автора

Опера как особый вид музыкально-драматического искусства, в котором основой развития действия является музыка, имеет более чем четырёхстолетнюю историю. Возникнув в Италии на рубеже XVI-XVII веков, она быстро распространилась по всей Европе, постепенно сформировавшись и в России, и в других странах в национальную разновидность жанра. В Советской стране опера с самого начала была признана основой культурного строительства, показательным жанром национальной композиторской школы. В Башкортостане её развитие, как и в других национальных республиках СССР, основывалось на претворении традиций народной музыки и творческого усвоения опыта мировой, в первую очередь, русской классики.

Личностью, возглавившей движение за создание башкирской национальной оперы, стал Г. Альмухаметов, давший мощный толчок развитию жанра. Хотя сам он ни до открытия Башкирского оперного театра в 1938 году, ни до первых оперных премьер не дожил, основные положения его работы «В борьбе за создание башкирской советской музыки», в которой он много места уделяет проблемам музыкального театра, были восприняты руководителями республики как руководство к действию. Работа по формированию национального оперного репертуара неизменно проходила под руководством Управления по делам искусств БАССР (впоследствии – Министерства культуры), вопросы развития оперного творчества постоянно обсуждались на бюро Башкирского обкома КПСС. К сочинению опер привлекались как местные, так и приглашённые русские композиторы, все ведущие башкирские литераторы. Несмотря на идеологизированную трактовку оперных сюжетов, башкирские национальные оперы отразили важнейшие моменты исторической биографии башкирского народа, поэтику фольклорных сюжетов, любовные коллизии и реалии современной жизни. Композиторы стремились к правдивому, художественно убедительному воплощению жизни, к раскрытию богатства душевного мира героев, и очень часто им это удавалось. Нередко музыкальная сторона оперных сочинений, преодолевая недостатки и несовершенства либретто, оказывалась выше содержательной стороны, оперные мелодии, отделившись от самих произведений, оставались жить в памяти народа.

В Башкирии опера всегда была в центре внимания республиканских властей и музыкальной общественности. Часто она становилась объектом горячих дискуссий, что отражало общую ситуацию в стране. Так было в 1942 году в ходе фестиваля башкирского оперного искусства; особенному критическому разному подвергся национальный оперный репертуар после известного Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года. Круглые столы о путях развития оперного искусства в республике и ныне сопровождают фестивали оперного искусства «Шляпинские вечера» в Уфе и т.д.

Наша республика занимает первое место в СНГ по количеству ставящихся национальных опер и балетов и, таким образом, на сегодняшний день башкирский оперный репертуар насчитывает 23 поставленных на сцене оперных произведения и около десяти не поставленных опер различных авторов. Каждая из них является порождением своего времени, отражая возрастающий уровень оперной культуры в республике. В целом башкирская опера предоставляет уникальный материал для музыковедческого анализа и богатый, имеющий самоценное художественное значение, музыкальный материал для исполнителей-вокалистов и слушателей. Кроме того, она представляет собой художественно-документальный источник изучения особенностей сюжетов, образов, драматургии, запечатлевших главные события советского и постсоветского времени, социальные конфликты и особенности национального менталитета. В то же время до сих пор в республике нет ни одной книги, в которой материал национальных опер был бы охвачен полностью.

Настоящее издание ставит целью обзор башкирских оперных произведений с краткой характеристикой содержания и драматургии каждой поставленной оперы¹. При этом в книге применяется следующая схема описания: сведения о дате премьеры и постановочном коллективе, история создания, краткое содержание, музыкальная характеристика композиции оперы по актам. Автором были проанализированы все доступные рукописные и изданные клавиры башкирских опер, существующая теоретическая литература, архивные документы. Все произведения рассмотрены в хронологическом порядке по мере их постановки в Башкирском государственном театре оперы и балета (БГТОиБ), что позволило нарисовать общую картину развития жанра. При пересказе краткого содержания опер, заимствованных в основном из театральных программ, а также рукописных нот, сохранены стилистика изложения текста и точка зрения авторов в оценке описываемых событий, ибо они являются своеобразным документальным материалом, отражающим реалии и жизненные цели советского общества в различные периоды истории.

В конце издания даётся список рекомендуемой литературы, а также опубликованных клавиров и либретто башкирских опер. В нотное приложение, имеющее самоценное значение, вошли некоторые фрагменты из неопубликованных оперных сочинений, при этом в операх 30-40-х годов все литературные тексты с латинского шрифта переведены на кириллицу². В случае, если опера издана, – в тексте по ходу изложения даётся ссылка на соответствующие страницы клавира с целью иллюстрации описания.

Автор надеется, что в таком виде книга будет способствовать повышению знаний о национальной опере, создаст установку в оценке её как документа эпохи.

¹ Недоступными оказались клавиры опер «За Родину» Ф.Е. Козицкого и Х.К. Ибрагимова (1943), «Безусый волшебник» Н.Г. Сабитова (1968) и «Звезда любви» С.А. Низаметдинова (2001), поэтому сведения о них отсутствуют в данной книге.

² В 1924-1939 годы башкирский язык использовал латинскую графику, в течение трёх лет (1939-1943) она была заменена кириллицей.

ГЛАВА I

Башкирская опера 30-40-х годов. Становление жанра

Традицию освоения оперного жанра и основу оперного репертуара в Башкортостане заложили русские композиторы, приехавшие в Уфу в 30-е годы по приглашению республиканского правительства и работавшие с местными национальными композиторами. Сейчас их называют проводниками европейской академической традиции. Все созданные ими оперы были написаны по заказу Управления по делам искусств при Совнарком БАССР, так как социальная поддержка со стороны государства и органов управления искусством играла в данном вопросе решающую роль. Как и по всей стране, в Башкортостане практиковалась система государственных заказов. Созданные в это время башкирские оперы определили три основные жанровые модели: *социально-бытовую (лирико-бытовую) драму, народно-героическую и сказочно-эпическую оперу.*

В сочинениях этого периода налицо все признаки так называемого «этнографического» этапа: обильное цитирование фольклорных мелодий, использование простейших композиционных форм (преимущественно куплетной), небольшой состав ансамблей и хоров. Деятельность Масалима Валеева, работавшего над оперой в окружении приезжих русских музыкантов, стоит несколько особняком, так как эту работу он начал ещё задолго до их прибытия.

«Хакмар» М. Валеева. Обретение национальной оперы

Опера в 4-х актах, 8 картинах на либретто С. Мифтахова. Премьера состоялась 8 февраля 1940 г. Дирижёр – П.М. Славинский, режиссёр – Б.Г. Имашев, художник – М. Беспалова, хормейстеры – О.М. Райцин, Н.А. Болотов, балетмейстер – Ф.А. Гаскаров.

Во второй редакции она приобрела новое название и иную композицию: опера «Айхылу» М. Валеева и Н. Пейко в 4-х актах, 6 картинах на либретто С. Мифтахова и М. Хая. Премьера состоялась 11 декабря 1943 г. Дирижёр – Х.В. Фазлуллин, режиссёр – Б.Г. Имашев, художник – М.Н. Арсланов, хормейстер – Н.А. Болотов, балетмейстер – Н.Г. Зайцев.

Создание оперы «Хакмар» – это пример переработки сюжетного и музыкального материала одноимённой музыкальной драмы С. Мифтахова, которая была поставлена на сцене Башкирского драматического театра осенью 1932 года. Выполняя социальный заказ, драматург создал наглядную модель народного благоденствия, подчинив фольклорные клише идеологическим мифам и вкусам своего времени. Авторы оперы стремились создать широкую панораму жизни башкирского народа в послереволюционный период, показать утверждение нового советского мировоззрения. Именно в этой политической идее, открыто провозглашающей со сцены советскую идеологию, и состоит одна из причин выдвижения оперы «Хакмар» как первой в национальном репертуаре.

Работая над либретто, С. Мифтахов создал инсценировку собственной драмы, сохранив основную сюжетную линию и частично – первоначальный

текст. В новой версии сюжета устранены некоторые второстепенные персонажи – Асия, девушка, безответно любящая Юлая; председатель сельсовета Давлетша; жена Фахри – Шарафела, сокращён весь 4-й акт со сценами собрания, конфликта с Ахметом и многое другое. Основу конфликта в опере, как и в пьесе, представляют два враждебных друг другу лагеря: с одной стороны, коммунист Юлай, вернувшийся из армии и взявшийся за организацию в родной деревне колхоза, а также его возлюбленная – комсомолка Айхылу, деревенские бедняки Колой, Гульбика, Идиат, с другой стороны, – враги: кулак Алакай, его сын Ахмет, подкулачник-середняк Фахри. В образах Серлебая (отца Айхылу), Юмагула и Абсалима раскрывается психология крестьян-середняков, показывается постепенное рождение советского сознания: от колебаний и мучительных раздумий – до полного принятия новых социальных отношений и форм жизни. Сюжет и его развитие направлены на утверждение идеалов социализма, идею создания колхозного строя, что отвечает официальным установкам времени. При этом автору удаётся сохранить привлекательность и неординарность проявления характеров, придав им человеческую правдивость, красоту чувств и доброту. Обе основные драматургические линии – социальная и любовно-лирическая – являются равноправными; они развиваются параллельно в непрерывном взаимодействии друг с другом. Жанр оперы можно определить как социальную лирико-бытовую драму.

Краткое содержание оперы³

1 акт. 1-я картина. Двор крестьянина-середняка Серлебая. Его дочь Айхылу прибирается во дворе. Входит мачеха Айхылу – Ульмасбика и зло упрекает её. По улице проходит молодёжь: комсомольцы, возвращающиеся с субботника, распевают песни о Ленине, Родине, комсомоле. Прибегает Гульбика – подруга Айхылу и приглашает её на вечеринку.

Появляется сваха Мугли. Она присматривается к девушке, хвалит за аккуратность и намекает на цель своего прихода. Айхылу охватывает тревога, которой она делится с Гульбикой. Та подтверждает, что слышала о намерении байского сына Ахмета свататься к Айхылу и передаёт ей письмо от брата Юлая, который любит Айхылу.

Из дома выходят Серлебай, его жена Ульмасбика и Мугли. Ульмасбика усердно настаивает на выдаче Айхылу замуж, но Серлебай не даёт окончательного ответа. Оставшись одна, Айхылу нежно вспоминает о любимом, разъярённая Ульмасбика старается всячески подколоить падчерицу.

По улице проходит хромой Фахри – подкулачник и злой сплетник. Он распространяет ложные наговоры на организованные в соседних аулах колхозы. Серлебай остаётся в недоумении.

2-я картина. Берег реки Хакмар. Айхылу приходит за водой и встречает Фахри, который заискивает перед ней. Девушка грустно напевает песню «Соловей». На мосту появляется Юлай, возвращающийся из Красной армии с Дальнего Востока. Радостно встречается он с любимой девушкой. В тот момент, когда он спускается к реке умыться, появляется Ахмет. Он тоже ищет свидания с девушкой, говорит о своём желании жениться на ней, но Айхылу отвергает его, говоря о своей любви к Юлаю. Молодые люди смеются над ним и уходят, на что Ахмет угрожает мстью.

³ Изложено в литературной редакции 1940 года.

3-я картина. Молодёжь во главе с комсомольцами собирается на берегу Хакмара. Юноши состязаются в стрельбе из ружей. Все радостно встречают пришедшего Юлая. По просьбе товарищей он рассказывает о жизни в стране, советует объединиться и организовать колхоз, строить новую счастливую жизнь. Все приветствуют его предложение.

II акт. 4-я картина. Прошло время. Организован колхоз во главе с Юлаем, который день и ночь занят работой. Айхылу поджидает его среди ночи в переулке. Юлай удивлён этому, но бесконечно рад и счастлив её искреннему признанию. Фахри, подслушавший их разговор и давно искавший повода для сплетни, спешит распространить по деревне «новость».

5-я картина. На улице у забора сидят Фахри и кулак Алакай. Они давно таят злобу на колхоз. Не удаётся им попытка втянуть в своё чёрное дело бедняка – старика Колоя. Алакай уговаривает Фахри резать скот, прятать колхозное имущество.

Издалека доносится песня молодёжи, собирающейся в клуб. Алакай уходит. Приходит пьяный и озлобленный Ахмет, горящий жадой мести. Фахри его подзадоривает.

6-я картина. Айхылу одна в доме. Вспоминая прошедшее лето, она поёт нежную лирическую песню о реке Хакмар. Вместе с Гульбикой они уходят в клуб на собрание. Приходит Мугли, и передав Ульмасбике грязную сплетню об Айхылу и Юлае, советует скорее выдать её замуж за Ахмета.

Серлебай сообщает о своём решении вступить в колхоз, но жена его зло высмеивает. Возмущённый, оскорблённый и подстрекаемый Ульмасбикой, он жестоко избивает дочь и даёт согласие на её брак с Ахметом.

Оставшись одна, Айхылу в отчаянии пишет записку и уходит из дома.

III акт. 7-я картина. Пожарище. Огнём уничтожены колхозные амбары, имущество, хлеба, скот. Юлай, Идиат, Колой, Азнабай и другие в глубоком горе осматривают пожарище. Вбегает Гульбика и сообщает, что Айхылу утопилась: на берегу реки нашли её платье. Все потрясены. Слышен шум голосов – это часть колхозников под влиянием Алакай и Фахри подняли «бунт»: они ищут Юлая и Идиата, угрожая им расправой. Серлебай охвачен глубоким горем. Все сочувствуют ему.

Входит Юлай с сообщением, что тело Айхылу не найдено. Фахри и Алакай обвиняют Юлая в поджоге, убийстве, требуют ключи от амбаров, раздают хлеб и скот. Колой заступается за Юлая. Приезжает следователь из района. Он ищет Ахмета, но Алакай и Фахри его выгораживают. Люди начинают понимать, кто действительно виноват в беде. Идиат призывает всех стойко держаться и сохранить верность идее колхозной жизни.

IV акт. 8-я картина. Сенокос. Обеденный перерыв. Слышен гул – это соседний колхоз послал трактора на помощь. Все радостно приветствуют трактористов, среди которых Айхылу. Серлебай приходит с решением вступить в колхоз, видит родную дочь и со слезами на глазах просит прощения. Бесконечно счастлив и Юлай. По просьбе народа девушка рассказывает, как она стала трактористкой. Колхозники поздравляют Юлая и Айхылу, желают им долгих лет счастливой жизни.

Общая характеристика содержания и драматургии

Сущность перехода от музыкальной драмы к опере состоит в организации музыкальных средств на качественно новом уровне – уровне оперной драматургии. Эта цель композитору в полной мере не удалась. В опере «Хакмар» он подчинил музыку драме, иллюстрируя, и порой достаточно точно, музыкой те или иные драматические ситуации. Да и трудно было в первой опере ожидать оригинальной музыкально-драматургической формы, ведь даже в первых классических отечественных операх того периода наблюдались такие недостатки,

как отсутствие симфоничности драматургии, психологической объёмности образов, разнообразия форм, бедность ансамблевой техники и невыразительность речитатива⁴.

Наибольшим достижением оперы Валеева явилась удачная характеристика её персонажей-современников с адекватным для каждого образа набором музыкально-выразительных средств. Здесь композитору помог его зрелый индивидуальный музыкальный стиль, уже выработанный к моменту постановки оперы «Хакмар». Это вокальный стиль, основанный на лирической песенности (особенно татарских «деревенских напевах»), очень напевный и вполне доступный для начинающих оперных меломанов. Стилистической основой первой оперы и стал стиль полупротяжной лирической песни, утвердившийся к тому времени в вокальном и хоровом творчестве М. Валеева. Для характеристики же новой социальной и общественной жизни композитор привнёс в оперу «Хакмар» стиль советской массовой песни, переинтонированный в соответствии с особенностями национального музыкального мышления. В этом смысле «Хакмар» вписывалась в общую панораму развития оперного творчества в стране, поскольку «опера, так или иначе, должна была впитать, усвоить и переработать живой интонационный фонд современности, пройдя «через» песню. Следовательно, появление «песенной оперы» в советском музыкальном искусстве опиралось на вполне объективные творческие предпосылки»⁵. Отсюда общность многих драматургических приёмов первой башкирской оперы и первых «песенных» русских опер, а также национальных опер в других республиках.

В оркестровом **вступлении** к опере впервые звучит тема хора комсомольцев, утверждающая главную идею произведения.

Первая картина экспонирует образы главных героев и содержит завязку любовного конфликта. С самого начала в музыке предпринята попытка индивидуализации музыкальной характеристики комсомольцев (хор) и Серлебая с Ульмасбикой (речитативы). Хор «Раскрыл своё окошко» (d-moll), первоначально звучащий в устах молодёжи, проходящей по улице, символизирует поступь новой жизни, которую принесла с собой победа революции (пример №12). Теме присущи черты, свойственные творческому почерку Валеева в целом: напевность и мелодическая широта. Если бы не пунктирный ритм и чёткое аккордовое сопровождение, она выглядела бы как лирическая халмак-күй.

Серлебай показан как степенный человек, любящий отец. Его неторопливая, сдержанная «музыкальная речь», основанная на мажорной пентатонике, простых и устойчивых гармониях, противопоставляется злобному «ворчанию» сварливой жены, её быстрой скороговорке.

Первое появление на сцене свахи Мугли сопровождается небольшой оркестровая интермедия, в которой звучит её тема, состоящая из двух элементов.

⁴ Подобные особенности, свойственные национальным операм республик бывшего Советского Союза, отмечались во множестве работ музыковедов. См., например: История музыки народов СССР. Т. II. М., 1970, с. 34.

⁵ См. об этом: История музыки народов СССР. Т. II. М., 1970, с. 36.

Первый элемент – это вкрадчивые интонации «шагов» в оркестре, дважды сопоставляемые с резким звучанием унисона на форте и фортиссимо. Второй элемент темы отличается нарочито грозным характером (тираты оркестра, пунктир), что вносит комический эффект в характеристику облика старухи своим несоответствием (пример №9). Облик Мугли ярко воплощён в «Куплетах свахи» (Fis-dur), в основе которых лежит старинный духовный напев (пример №17). Непропорциональность музыкальных фраз, обусловленная гетерометричностью стиха (6+4), и как следствие – переменность метра (3/4 и 2/4) и обрывающиеся концовки музыкальных фраз свидетельствуют о претворении музыкальных особенностей старинных мунажатов; квинтовые и септимовые скачки на синкопированной второй доле и то, что напев начинается с неустойчивой II ступени, – об утрировании его мелодических особенностей. Так воплощается ковыляющая походка старушки, её характерная набожная речь, заканчивающаяся комическими «плевками от сглазу».

Наиболее многоплановую песенную характеристику получает в опере главная героиня Айхылу. Это единственный многогранный образ в опере, не лишённый, однако, черт плакатности: кроткая, мечтательная девушка, преодолев все страдания и невзгоды, превращается в сильную, уверенную, нашедшую своё счастье в труде и в любви советскую колхозницу. Айхылу – героиня своего времени – это башкирская девушка, воспитанная советской эпохой, правда, становление этого характера не показано ни в действии, ни в музыке. Её самое первое ариозо-размышление («Тревожными тайнами полны её слова») в гармоническом Ре-мажоре написано в традициях русского классического романса с трёхчастным строением и характерным арпеджированным сопровождением в средней части (пример №1). Айхылу взволнована появлением в их доме свахи Мугли, её томят недобрые предчувствия, всё ариозо пронизано мучительными вопросами («Какие трудности ждут меня?»). Тема сочетает распевные фразы с декламационными, национально обезличенными, очевидно, из-за нехарактерного для башкирской музыки лада. Несмотря на очевидную сложность психологической ситуации, музыка достаточно статична и содержит в себе минимальное развитие: движение чувств героини не показано.

Образ подружки Айхылу Гульбики строится на призывных бытовых интонациях игровых, плясовых песен (пример №10). Её коротенькое ариозо-рассказ о письме брата Юлая носит спокойный лирический характер в стиле халмак-кюй. Светлый, спокойный характер имеет и дуэт Айхылу с Гульбикой.

Завершает 1-ю картину ария-рассказ Фахри танцевального характера «Слышал ли ты, Серлебай», в которой он передаёт соседу ложные слухи о беззакониях, творящихся в соседнем колхозе. Мелодическая привлекательность присуща только начальному шеститакту. Далее тема, благодаря неустойчивости гармонического языка, подвергается сильному искажению, что призвано раскрыть его ложь. В данной сцене воплощаются колебания Серлебая-середняка: сначала решительный, в конце разговора он становится растерянным. Если суровая речь Серлебая сначала прерывает болтовню Фахри, то далее композитор

музыкальными средствами показывает, как Фахри своей клеветой вселяет в его сознание сомнения в справедливости нового строя: Серлебай как бы подхватывает и продолжает речь Фахри, в оркестровом сопровождении звучит остиная фигура из отзвучавшей до этого арии.

Во второй картине получает развитие любовная линия. Здесь же происходит завязка социального конфликта. Песенно-танцевальное вступление ко 2-й картине содержит интонации последующей песни Фахри. В художественной реконструкции стиля озон-кюй звучит ария Айхылу «Ты не пой, соловушек» (cis-moll), раскрывающая лирические стороны образа Айхылу – её мечтательность, любовную тоску (пример №4). Композитор использует отдельные, наиболее яркие мелодические и ритмические особенности башкирской протяжной песни, сочетая их с чертами русского классического романса: стремление к импровизационности – со строгой периодичностью, пентатонные мелодии – с функциональной гармонией и мажоро-минорной ладовой системой (включая гармонический и мелодический разновидности минора). Перенос элементарный склад гармонизации и фактуры обычного бытового романса в оперу, Валиев не использовал их как материал для создания развёрнутой и насыщенной внутренними контрастами сольной или ансамблевой сцены, а лишь показал её внешнее строение.

Появившийся Фахри в весёлой песенке «И ведра, хай, красивы, и девушка очень красива» (Es-dur) восхищается красотой Айхылу (пример №8). Этот номер, вносящий определённое разнообразие, оправдан именно в партии Фахри, являющегося характерным персонажем.

Образ возвращающегося из армии Юлая экспонируется в энергичной песне «Берега Хакмара, хай, живописны» (f-moll), в основе которой – напев башкирской народной песни «Ирэндек». Бодрое размашистое интонации вокальной партии, ровная пульсация мелкими длительностями в сопровождении, имитирующая ритм скачки, создают образ удалого джигита – будущего вожака колхозной молодёжи (пример №5). Далее в небольшом ариозо светлого лирического характера (C-dur) он изливает свои нежные чувства к любимой.

Ариозо написано в двухчастной форме. В первой части нетрудно узнать черты озон-кюй: опора на пентатонику, широко распевная лирическая мелодия льётся свободно, создавая ощущение импровизационности. Вторая часть ариозо контрастирует первой: вокальная партия приобретает декламационный характер. На словах: «Кто обидел тебя? Отчего слёзы на чёрных очах?» – происходит обострение интонаций, дважды появляется тритон. Более подвижным, импульсивным становится оркестровое сопровождение, характеризующееся «рванным» ритмом, неустойчивой гармонией. Этот раздел разомкнут, он непосредственно переходит в речитативный диалог Айхылу и Юлая.

Радость влюблённых омрачается появлением соперника – Ахмета. Его характеризует оркестр: с помощью увеличенных и уменьшенных гармоний (лейт-гармония), нисходящего хроматического хода, придающих целому ряду сцен зловещий колорит. Здесь же впервые звучит лейтмотив Ахмета – единственный

в опере (пример №11). Он основан на интонационном, ритмическом и динамическом сопоставлении увеличенного трезвучия и нисходящего движения по звукам уменьшённого септаккорда.

Третья картина представляет собой народно-жанровую сцену (народ празднует возвращение героя), сочетающуюся с отдельными сольными номерами. Вступление к 3-й картине создаёт атмосферу жанрово-бытовой сцены на стрельбище: её начальный мотив прозвучит затем в партии Азнакая, восходящий ход по звукам мелодического минора – в «Плясовой». Начинает её сцена ворчливого Колоя, осуждающего молодёжь за безделье. Далее звучат песенные хоры светлого лирического характера, выражающие любовь народа к родному краю (хороводы «Белая берёза» (пример №13) и «Прекрасная долина»). Приход Юлая на стрельбище озвучен фанфарой в оркестре, и это дополняет его характеристику как воина. Центральное место в ней занимает неторопливый, мужественный Рассказ Юлая (пример №6) о подвигах солдат, каждый куплет которого «прославляется» хоровыми репликами, выражающими сопереживание народа. Вокальная партия строится на сочетании черт озон-кюя и декламационности. Скупое оркестровое сопровождение, основанное на тоническом органном пункте и на повторении однообразной ритмической фигуры, усиливает суровый колорит музыки. Замыкает картину патриотическая песня Колоя с хором.

На **четвёртую картину** приходится кульминация II акта лирической драмы. Вступление к ней интонационно предвосхищает следующую затем арию Айхылу. В любовном дуэте двухголосие предельно простое: голоса то расходятся в терцию или сексту, то сливаются в унисонном звучании. Здесь композитор использует приём имитации: начало дуэта написано в форме канона – Юлай вторит Айхылу. С момента, когда свидетелем их отношений становится Фахри, развитие любовного конфликта переносится из лирической сферы в драматическую. Именно отсюда тянутся нити к концу 5-й картины, где происходит предельное обострение обоих конфликтов: Фахри надсмехается над Ахметом, подзадоривая его, и тем самым подстрекая на преступление: разгорячённый Ахмет клянётся мстить Юлаю и за Айхылу, и за колхоз.

Пятая картина посвящена развитию конфликтных образов. Центральной в характеристике Колоя является его протяжная ария – сосредоточенные раздумья, воспоминания о тяжёлом труде батрака в молодые годы (d-moll). Ария представляет собой ещё один пример соединения (всё больше механического) национального и европейского: широко распевная вокальная мелодия сопровождается характерным вальсовым аккомпанементом (неуместным в данном случае) и аккордами классической гармонии. Лишь в самом конце арии модуляция в параллельный мажор посредством плагального оборота (s-II-T) придаёт ей национальный колорит. «Просветление» в конце арии не случайно – здесь Колой выражает свои надежды: «колхоз даст счастье». Проведение лейтмотива Ахмета в той же тональности (d-moll) без каких-либо изменений воплощает образ в неизменном, статичном виде. В зловещей сцене заговора Алакая и Фахри

во второй раз звучит хор комсомольцев. Противопоставленный музыкально миру зла и вражды (на хор наслаиваются реплики кулаков), он создаёт сильный образно-смысловой и интонационный контраст.

Ария Айхылу в начале **шестой картины** «По берегам Хакмара луга-луга» (Es-dur) представляет собой образец кушма-кюй, сочетающего медленный протяжный запев и быстрый короткий припев (пример №2). Вокальные сочинения, истоки которых (в немногочисленных народных песнях типа кушма-кюй) воплощают две контрастные эмоции – раздумье и веселье, распевность и декламационность (припев состоит из коротких попевок с характерным «притопывающим» ритмом, что типично для коротких напевов). Этой сольной композиции автор постарался придать черты академической оперной арии, введя в неё виртуозную гаммообразную вокализацию, репетиционную технику, трели. Это формальное пока сочетание, тем не менее, ознаменовало поиски башкирских композиторов в области оперной мелодики, приемлемого сочетания национальных и европейских приёмов вокального изложения.

Напевный, мелодичный характер носит начальное си-минорное ариозо Серлебая «Дела в колхозе пойдут на лад» (он предлагает жене вступить в колхоз). Посредством стиля халмак-кюй композитор удачно воплотил такие качества характера героя, как спокойная уверенность, житейская предусмотрительность, удовлетворённость от проделанной работы.

Резким контрастом звучит партия Ульмасбики. Она лишена песенности и состоит из дробных отрывистых фраз, прерывающихся паузами; для неё характерны однообразные повторения одних и тех же звуков. Уже в самом начале в её вокальной партии обрисовывается уменьшённое трезвучие – лейтинтонация и лейтгармония контрсил. Постепенно, по мере того, как Ульмасбике удаётся убедить Серлебая в порочности его дочери, в интонации Серлебая пробирается так же зловеще звучащее уменьшённое трезвучие.

Завершает 6-ю картину фа-минорная ария Айхылу (пример №3). Выражая горькие раздумья оскорблённой девушки, она должна была бы стать драматической кульминацией развития её характера. Этого не произошло, очевидно, из-за неверно выбранного жанра арии: она сочинена в стиле халмак-кюй – умеренном, ровном по ритмике и спокойном по характеру мелодического развёртывания. Если в крайних разделах трёхчастной формы убедительно воплощено отчаяние (краткие, прерываемые паузами, фразы «Куда пойти?», «Кому сказать?»), то в среднем разделе, начинающемся со слов «Спрячут от солнца, как бедный цветок», эмоционально более открытым, выражена взволнованность (триольное сопровождение), но не драматизм.

Седьмая картина, III акт – драматическая кульминация оперы. Здесь звучит протяжная ария Серлебая «Большое горе, друзья, постигло меня», в которой он переживает гибель дочери (пример №7). Эта ария написана в скорбном фа-миноре – своеобразной лейттональности оперы, служащей воплощению глубокого горя, методом переинтонирования в трёхдольный метр башкирской народной песни «Колой-кантон». В ней композитор смог найти верный мело-

дический строй музыки, воплощающий трагедию отца, потерявшего близкого человека, но не смог найти адекватные ему приёмы гармонизации и фактурного изложения. Если подруги Айхылу, воспринявшие гибель Айхылу как личное горе, выражают свое сочувствие Серлебаю отдельными хоровыми репликами (пример №14), то Колой – полупротяжной по характеру арией (с-moll).

Хоровые речитативы, прославляющие эту народно-массовую сцену, выполняют важную роль в активизации действия. Своеобразной лейтинтонацией является здесь малосекундовый «стон-плач». На нём строятся реплики, в которых народ выражает сочувствие потерявшему всё своё добро Абсаламу. Постепенно речитативы народа всё более драматизируются. Выделяются слова «Ты поджёл колхоз», когда разгорячённый народ наступает на Юлая.

Светлого лирического характера вступление к **IV акту** (e-moll) эмоционально вводит в обстановку сельского пейзажа. Цитируемая башкирская протяжная песня «Абдрахман» в партии солирующего гобоя, имитирующего курай, на фоне *vibrato* скрипок, прозрачная оркестровка заложили в башкирской опере традицию звуковой живописи, воплощения картин башкирской природы (пример №16).

Последний акт – это радостный финал-апофеоз оперы. Открывает его ария Айхылу, в которой крайние части сложной трёхчастной формы основаны на теме первой арии героини из I акта. Эта интонационная арка несёт не только композиционную, но и смысловую функцию: девушка предаётся воспоминаниям о тяжёлом прошлом. Контрастная средняя часть арии имеет значение нового и одновременно завершающего этапа в раскрытии её образа: в ней повествуется о счастливой жизни в колхозе. Ликующий тон создают здесь «пасторальный» хор «Солнце светит над страной», краткий хор «Ай да Айхылу», посвящённый воспеванию смелости главной героини, «Плясовая», основанная на теме татарской народной игровой песни «Чума урдэк, чума каз» (пример №15), а также Песня Юлая с хором и заключительный хор «Пришли светлые дни». По стилистическим особенностям они близки кыска-кюям и сочетают в себе напевность с чёткими танцевальными ритмоинтонациями.

Несмотря на отсутствие лейтмотивов и настоящего симфонического конфликта, в опере «Хакмар» предпринята попытка построения музыкального материала на основе дифференциации музыкальных средств на песенные и декламационные: наиболее «антагонистичны» здесь хор комсомольцев и тема Ахмета – концентрация выражения отрицательного начала. Есть и редкие примеры реминисценций: первая и последняя арии Айхылу тематически однородны, что объясняется сходством ситуаций, в которых оказывается героиня.

Недостаточное мастерство и неопытность не позволили Валееву усилить звукоизобразительные моменты, активно развивать основной тематический материал и подняться до уровня симфонических обобщений и единого драматургического развития. Однако многие композиционно-технические слабости его партитуры, объяснявшиеся недостаточной профессиональной подготовленностью, в известной степени компенсировались его театральным чутьём и сце-

ничностью либретто. В результате в опере «Хакмар» намечены черты классической профессиональной оперной драматургии, и в этом заключается её историческая ценность.

Новая, вторая редакция оперы, доработанная М. Валеевым совместно с московским композитором Николаем Пейко к предполагающейся Декаде башкирского искусства в Москве (1942), была направлена на создание более совершенной музыкально-драматургической формы, концентрацию социального конфликта с неременным столкновением сторон (в первой редакции его не было), воплощённым в более развитой симфонической форме. В новом варианте либретто, написанном С. Мифтаховым и М. Хаем, в целях обострения социального конфликта изменённым оказался финал: Айхылу погибала, спасая своего любимого от вражеской пули. По сравнению с первой редакцией оперы «Хакмар», в её второй редакции в характере Айхылу больше акцентирована связь общественного с личной судьбой главной героини. Новая трактовка её образа объясняется идеологией советского времени, требовавшей от произведений искусства гражданского пафоса и воспитательной направленности. Оперу переименовали в «Айхылу».

Этот вариант оперы обладает своими особенностями. Помимо более стройной композиции (хотя не все сцены и музыкальные характеристики в ней в равной мере рельефны), в новой редакции усилены черты собственно музыкальной оперной драматургии. Участие Пейко в совместной работе не ограничилось написанием нового финала, как можно было бы предположить. Он ввёл в оперу более развитые оперные формы – как сольные, так и ансамблевые. Введение в оперу формы монолога (в партии Айхылу) и трио (Алакая, Фахри и Ахмета, поджидающих Юлая) способствовало более глубокой психологической разработке характеров. Включение контрапунктирующих хоровых фрагментов (такмак Фахри, хор молодёжи) в драматургически важные моменты развития сюжета говорит о выдвигании контраста как важном приёме музыкальной драматургии. Меняются функции хора: из иллюстративно-жанровой – на комментирующую и контрастирующую. Несомненным достоинством второй редакции является и её полная переоркестровка. Главным же недостатком произведения стало отсутствие цельного, ярко выраженного национального стиля. Опера эклектична и пестра по музыкально-интонационному составу. Если в её мелодике сильно заметен татарский акцент, то в гармонии – русский.

В литературе эту редакцию оперы принято рассматривать как подготовительный этап к самостоятельной версии оперы «Айхылу» Н. Пейко, что вполне правомерно. Следовательно, на этом история доработок первой национальной башкирской оперы не закончилась. К этому сочинению авторы снова вернутся на рубеже 40-50-х годов, заострив в ней современную тему.

«Карлугас» Н. Чемберджи. Историко-бытовая опера

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, хормейстер – Н.А. Болотов, балетмейстер – Ф.А. Гаскаров.

Во 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.

Опера «Карлугас» написана по одноимённой драме Б. Бикбая, считающейся ныне классикой башкирской национальной драматургии. Мысль написать на этот сюжет оперу возникла сразу, так как обсуждение новой драмы совпало с подготовкой к открытию Башкирского оперного театра и необходимостью создания для него национального репертуара. В опере сохранены главная идея драмы – показ консолидации противоборствующих сил, включающихся в крестьянскую войну. При этом драматург привнёс в либретто ряд изменений: если в драме показана жизнь башкирского народа в канун Пугачёвского восстания, то в опере – во время него. Желая усилить героическое звучание темы, режиссёр-постановщик оперы Б. Имашев ввёл в оперу образ Салавата Юлаева (и сам исполнял эту роль), что позволяло заканчивать произведение ликующим хором народа, прославляющим народного батыра. Такие персонажи, как русский помещик Садовский (хоть и упоминаемый в реплике старшины), подруга главной героини Зарифа и бедняк Абсатый не вошли в оперу, а имена некоторых персонажей были изменены: отец Карлугас Рыскул в опере фигурирует как Ырыскул, мать Кюнхылу – как Хылыукай, а писарь Туктамышев – просто как писарь.

Краткое содержание оперы⁶

I акт. 1-я картина. Действие происходит в 1773 году. В башкирском селении тревожно. В лесу, где девушки собирают ягоды, появляется старшина и объявляет, что лес продан русскому помещику Садовскому. В честь этого события он заставляет всех петь и танцевать. В момент, когда он запрещает деревенскому люду входить в лес, появляются вооружённые повстанцы во главе с Шатмуратом и смело обвиняют старшину в стяжательстве и алчности. «Царь Пётр III обещал свободу, лес этот не ваш, вот его хозяин!» – заявляет Шатмурат. Старшина со своими яранами, оказавшись в меньшинстве, уходит. Народ благословляет воинов на справедливую борьбу.

II акт. 2-я картина. Шатмурат встречается со своей любимой девушкой – дочерью рыбака Карлугас. Девушка в беде: старшина силой принуждает её дать согласие на брак с ним, а в случае отказа грозит мстью всей семье. Шатмурат утешает любимую, обещает ей свою защиту. Влюблённых незаметно выслеживает племянник старшины Вагап.

3-я картина. Возле хижины Ырыскула – отца Карлугас – бедняки думают, как бороться с произволом старшины: если Мурзагул во всём сомневается, то старик Курмый уверен в необходимости активной борьбы. Мать Карлугас – Хылыукай стыдит мужчин за нерешительность. Появившийся Шатмурат радостно сообщает всем о батыре по имени Салават –

⁶ Изложено на основе рукописного клавира (1941), хранящегося в библиотеке Башкирского государственного театра оперы и балета.

сыне Юлая. Но враги не сдаются. По доносу муллы вновь появляется старшина со своими яранами. Шатмурату удаётся бежать от погони. Разъярённый тем, что Шатмурату удалось скрыться, старшина, перевернув всё вверх дном в доме Ырыскула, уводит его с собой в качестве заложника.

III акт. 4-я картина. Карлугас среди девушек на природе. Она глубоко страдает, но несмотря на угрозы, не соглашается подчиниться старшине. Появляется подосланный им предатель Вагап с лживым сообщением о гибели Шатмурата: как доказательство он протягивает девушке кинжал любимого. Карлугас безутешна. Без Шатмурата жизнь не представляет для неё никакого интереса и, желая спасти отца, она решается пожертвовать собой: отвечает согласием на требование старшины выйти за него замуж четвертой женой.

5-я картина. Сцена старика Курмыя и третьей жены старшины – молодой Сэсэн, которую он прогнал из дома за сочувствие к Карлугас. Курмый посылает её в лес к повстанцам за помощью. В поисках убежища к Курмыю прибегает Карлугас. Он рассказывает ей историю о красивой девушке, которую насильно взял в жёны Мамбет-бай и держал взаперти, сильно ревнуя. История закончилась пожаром в доме бая, девушку же через много лет встретили с её парнем в казахских степях. Услышанное вселяет в душу Карлугас сильное волнение.

За ней приходят тётушки (Фатима и Гульемеш) и подруги, чтобы готовить к свадьбе. Хылыукай пытается утешить дочь, внушая мысль о неотвратимости женской судьбы.

Прибывшая к повстанцам Сэсэн просит их быстрее прийти на помощь. Шатмурат, узнав о согласии Карлугас выйти замуж за старшину, испытывает разочарование и ревность. Ситуацию усугубляет Вагап, пытающийся убедить всех в лживости женщин.

IV акт. 6-я картина. пышная свадьба в доме старшины. Друг друга сменяют танцоры, певцы, кураисты. Оставшись после пира наедине с ненавистным старшиной, Карлугас поражает его кинжалом. Прибывший Шатмурат со своими боевыми друзьями освобождает её⁷. Народ славит Салавата, вступившего со своим войском в село.

Общая характеристика содержания и драматургии

Действующие лица оперы распадаются на две антагонистические группы персонажей. Олицетворением образа врага в опере является старшина Якуп, безжалостный эксплуататор и злодей. Против него борется весь народ. К этому же лагерю примыкают его писарь, эпизодически появляющийся в первом акте; предатель Вагап, подосланный в стан беглецов и приспешник старшины – мулла, главная задача которых – выследить и донести. Отрицательные персонажи мало индивидуализированы. По этой причине в музыке оперы не возникает конфликтности, что нужно расценивать как недостаток в жанре историко-бытовой оперы.

Вторая группа образов оперы воплощает представителей иной социальной сферы: бедняки Ырыскул и Хылыукай, их дочь Карлугас, её возлюбленный, предводитель повстанцев Шатмурат. Среди народа встречаются как убеждённые сторонники активной борьбы (Курмый), так и сомневающиеся (Мурзагул). Если «враги» очерчены с помощью диссонансов и хроматизмов, то представители народа воплощены посредством песенного (насколько это удалось иноязычному композитору) мелодического начала, при этом интонационная кон-

⁷ В рукописном клавире оперы имеется зачёркнутая ремарка композитора о том, что после убийства старшины Карлугас убивает и себя. А прибывшие Шатмурат, Ырыскул и повстанцы «застывали в немом отчаянии». Видимо, предполагалась возможность и такой трагической развязки.

кретность рельефнее всего выявлена в партиях Карлугас и Шатмурата. В опере значительно расширены области героического (кульминацией которого является финальная сцена освобождения деревенского люда от беспредела старшины), и одновременно – жанрово-бытового.

В либретто присутствуют недостатки, уже отмеченные исследователями: статичность и однотипность образов, разрозненность драматических эпизодов, калейдоскопичность в построении отдельных сцен. Недостаточно убедительная связь Шатмурата с Салаватом возникала в результате того, что образ Салавата был привнесён в оперу в процессе постановки как самоцель – ради самого факта появления героя на сцене. Положительные или отрицательные качества действующих лиц в опере обозначены прямолинейно, их развития, за исключением образа Карлугас, не происходит.

Идея борьбы заявлена в **увертюре**, впервые демонстрирующей ведущие образно-эмоциональные сферы произведения – героику и лирику. Тематической основой главной темы послужил переинтонированный в маршевый вариант (!) башкирский инструментальный наигрыш «Звнящий журавль» (пример №18), побочной – протяжная песня «Гильмияза» в неизменном виде. Если первую тему и по смыслу, и по настроению можно определить как призыв к борьбе (или как тему повстанцев), то вторую – как характеристику Карлугас (она ещё прозвучит в её арии из 3-й картины). Доля разработочности в увертюре невелика (разрабатывается первая тема в ладо-тональном плане путём дробления тематизма), однако принципы сонатной формы в ней соблюдены. Важным смысловым моментом увертюры является включение в репризе башкирской народной песни «Салават» (в самом известном варианте – записи Л. Лебединского), предвосхищающим, таким образом, победную финальную сцену оперы.

В I акте представлены широко развёрнутые народно-жанровые сцены, показывающие трудовую жизнь народа, завязка социального конфликта и, наряду с этим, экспозиция противостоящих сторон. События происходят в лесу, в котором девушки собирают ягоды. Хоры, носящие жанровый, отстраняющий характер, по художественному значению неравноценны. Если первый хор девушек «Рогозовое озеро» (пример №21) носит светлый, певучий характер (в его среднюю часть вклинивается мужской хор «Славный бай» на напев народной песни «Ялсыгул»), то второй хор девушек «Розовое платье» формально обыгрывает ступени пентатонной гаммы в диапазоне полутора октав. Третий хор, в основе которого лежит фольклорная мелодия такмака, призвана создать атмосферу веселья: старшина (его выход озвучен проведением целотонной гаммы) велел веселиться в честь продажи леса помещику Садовскому. После запрета ходить в лес происходит завязка основного конфликта.

Кульминацией сцены является краткая Песня старшины, наипростейшая по мелодическому рисунку, и хор его приспешников «Нерадивая сноха бая» (вновь на напев «Ялсыгула»), которой композитор придал трёхчастную форму с первоначальным изложением голосов в унисон, далее – с небольшим интона-

ционным и тональным развитием и с элементами имитационной полифонии в репризе. С приближением повстанцев тема хора, искажаясь, движется по звукам уменьшённого трезвучия, в оркестре появляются интонации призыва к борьбе, предвосхищающие появление Шатмурата. Его выход на сцену сопровождается мажорным звучанием темы как в оркестре, так и в хоровых и сольных партиях повстанцев и их предводителя.

Шатмурат охарактеризован преимущественно героическими куплетами. Такова его первая ария–кубаир призывного содержания, идеи которого поддерживаются решительно настроенными сподвижниками (пример №20). Едва появившись на сцене, Шатмурат запекает:

К плетям привыкли мы,
Поборы терпели мы,
Уж не осталось терпения,
Услышь народа глас!
Говорят, идёт царь Пётр,
Говорят, даёт свободу.
Лес этот не ваш,
Вот – его хозяин!

Последовательно сохранённый принцип чередования солиста и хорового ансамбля создаёт впечатление взволнованной речи оратора при одобрительной реакции присутствующих. В момент, когда воодушевлённые повстанцы грозно наступают на своего обидчика – старшину, в оркестре и хоровых партиях победно звучит их лейтмотив (пример №19).

Индивидуальные характеристики героев второго плана не удались. Ариозо Мурзагула и монолог Курмыя, помещённые в предфинальную сцену I акта, не передают разнообразия и глубоких переживаний действующих лиц, хотя сюжет предоставляет благодарную возможность выразить в звуках различные состояния этих людей: раскаяние и возмущение Мурзагула «опрометчивым» поведением односельчан, спокойную уверенность Курмыя в необходимости присоединения «к войскам Петра III». Уход же старшины со своей свитой означает срыв ещё не наступившей кульминации. Заканчивается I акт маловыразительным хором народа, в котором он благословляет повстанцев на открытую борьбу.

II акт состоит из двух картин. **Первая** из них – лирический центр оперы, с которой начинается развитие любовно-лирической сюжетной линии, – обрамляется оркестровым вступлением и антрактом. Во вступлении в светлом звучании натурального курая⁸ на фоне засурдиненных струнных (излагающих тему любви) сконцентрировано лирическое свойство музыки (пример №22). Лириче-

⁸ Сноска в клавире оперы гласит о том, что «Соло курая может быть заменено первой флейтой». С 16-го такта тема любви сопровождается мелодическим подголоском на курае и ещё одной сноской автора: «Дуэт кураев, второй курай может быть заменён первым кларнетом». Это единственный случай в башкирской опере, когда травяной курай одновременно сочетается с академическими инструментами.

ские стороны характера Шатмурата представлены в его развёрнутой, трёхчастного строения арии «Всё здесь мне знакомо», в которой он, вернувшись в родной аул после долгой разлуки, размышляет о собственной жизни (пример №23).

Эмоционально-лирическим центром **второй картины** является любовный дуэт Карлугас и Шатмурата, воплощающий радость их встречи и нежные чувства (пример №25). Ему предшествует наигрыш кларнета (переинтонированная плясовая песня «Баик»), имитирующий курай – так Шатмурат зовёт свою любимую (пример №24). Влюблённых характеризует одна и та же тема лирически устремлённого характера, свободное развитие которой подводит к эмоциональной кульминации: в это время оркестр озвучивает тему любви, доводя её до упоительного благозвучия. В следующей затем сцене речитатив Шатмурата («Отчего текут жемчужные слезинки?»), строящийся на теме любви, накладывается на «зов курая». Первый сольный номер Карлугас – ариозо «Как мне не плакать» (h-moll) содержит рассказ о домогательствах старшины и сопровождается напевной прихотливой мелодикой в восточном стиле (пример №26).

Венчает картину таинственное появление Вагапа, отслеживающего беглеца Шатмурата. Его краткое ариозо «Напал на твой след» (fis-moll), воплощающее злорадные чувства, имеет важное смысловое значение (пример №27). В виде реминисценции эта тема появится в одной из сцен III акта, когда Вагап принесёт Карлугас ложную весть о гибели Шатмурата. Оркестровый антракт завершает и подытоживает II действие печально звучащей темой любовного дуэта.

Третья картина II акта воплощает главную идею произведения – показывает консолидацию башкирского крестьянства. Сцена возле хижины Ырыскула свободно сочетает речитативные и вокальные фрагменты. Она интересна с точки зрения претворения бытовых интонаций в речитативных репликах беседующих персонажей. Более всего близостью к народно-песенным оборотам отличается партия Ырыскула. Среди сольных вокальных форм важное значение приобретают ариозо-кубаир Хылыукай «Отчего мужчины бездействуют?» (пример №28) и маршеобразное ариозо Шатмурата «Приближаются радостные дни, Салават – сын Юлая зовёт нас в бой!» (пример №29). Оба номера патристичны и пронизаны призывными волевыми интонациями, хотя и не всегда национальными по интонационному облику.

Наряду с сольными номерами, в этой сцене звучат два ансамбля: квартет (Мурзагул, Курмый, Ырыскул и Хылыукай) и секстет (они же и Карлугас с Шатмуратом), в первом из которых предпринята попытка индивидуализации партии героев: Мурзагула и Курмыя терзают сомнения, Ырыскул сокрушается о несправедливых законах; Хылыукай, партия которой строится на теме её предыдущего ариозо, – по-прежнему призывает мужчин к действию. Во взаимоотношениях действующих лиц раскрываются их характеры: бедняки Курмый и Мурзагул, несмотря на разногласия (в I акте) теперь охарактеризованы одной и той же песенной мелодией (в процессе развития она подвергается формальному секвенцированию); Ырыскул, партия которого выполняет басовую функцию, сохраняет внутреннюю уверенность и достоинство. Образ Хылыукай от-

личается противоречивостью. В данной картине она – решительна и принципиальна, в следующей, когда Ырыскул оказывается схваченным по приказу старшины, – напротив, теряет бодрость духа и смиряется с вынужденным замужеством дочери. Интонации её – вначале призывные – далее становятся спокойно-примирительными. Несмотря на очевидное изменение внутреннего состояния, вокальная партия не отражает этих изменений: в сцене с Карлугас она вновь (хотя и в более медленном темпе) повторит тему ариозо-кубаира, и на этом её участие в опере закончится. Завершается сцена секстетом, выражающим единение всех её участников. Лейттема борьбы преобразована в трёхголосный марш с чеканным сопровождением, где все участники единодушны в своих порывах: «Мы поднимемся завоевать свободу!»

На сцене появляется мулла – жанрово-характерный персонаж, призванный внести в общее действие контраст. Он охарактеризован в оркестровом интермеццо, носящем неиндивидуализированный характер (общие формы движения, полутоновые тональные сопоставления). В трёхчастном ариозо он, лицемерно сокрушаясь смутному времени, радуется личной выгоде (пример №30). Музыкальная характеристика этого героя упрощена до банальности: однообразный кыска-кной сопровождается «несерьёзным» аккомпанементом (октавные скачки, общепринятые интонации увеличенной секунды, форшлагги)⁹.

Один из самых мелодически привлекательных эпизодов оперы – прощальная ария Карлугас «Хоть и исчезнешь ты в лесах, но останешься в мыслях», которой она провожает любимого. Ария полностью основана на башкирской протяжной песне «Гильмияза» (она прозвучала в увертюре) и любопытна с точки зрения гармонизации. Для неё характерны пролонгированные созвучия, параллельные кварты, квартквинтаккорды, а также подголосок флейты во втором куплете, на фоне тремолирующих струнных вторящий голосу. Названные признаки моделируют традицию пения народных песен под курай. Высокий регистр и прозрачная фактура способствуют созданию образа душевной чистоты и искренности.

Тема любви подводит к финальной сцене 3-й картины – самой динамичной в опере, – являющейся первой драматургической её кульминацией. Это многоплановая сцена с участием многих персонажей: раздосадованного и обозлённого старшины, поддакивающей ему свиты, притворно удивлённых Ырыскула и Хылыукай, страдающей Карлугас. Их реплики, звучащие и порознь, и одновременно, передают их душевные состояния, временами обретая самостоятельную выразительность. Тематической основой всей сцены служит грозная тема, связанная с характеристикой старшины, получающая активное тональное развитие и проникающая в партию мужского хора.

III акт. Четвёртая картина, в обстановку которой вводит сумрачное вступление, – переломный момент в развитии сюжета; центральную её часть образует сцена Карлугас и Вагапа, принёсшего ложную весть о смерти Шатму-

⁹ Эти приёмы впоследствии получают оригинальное претворение в партии Сахи хальфы в опере З. Исмагилова «Шаура».

рата. В этом полностью речитативном дуэте-диалоге композитор переносит развитие в оркестр, довольно точно создавая психологическую атмосферу сцены. О появлении Вагапа «извещают» тритоны, сумрачно-зловещий колорит музыки, трансформированное звучание его ариозо из предыдущей картины. Светлые, мажорные темы любви и любовного дуэта, искажаясь, звучат в миноре, воплощая, таким образом, душевное смятение и горе Карлугас. В процессе развития тема лирического дуэта полностью переосмысливается в направлении драматизации: сначала в исполнении медных духовых, далее – в кульминационном заключении, подытоживающем сцену, – эта тема утвердительно провозглашается оркестром, олицетворяя крах разбившихся надежд.

Драматизм этой кардинальной сцены оттеняется обрамляющими её хорами девушек, носящими просветлённо-безмятежный характер. Первый хор «А-ну спляши, попляши-ка» на напев народной песни «Семь девушек» разрастается до монументальной сцены с активным тональным и фактурным развитием. В семь проведений этой куплетно-вариационной формы вклинивается речитативная реплика надсмехающейся Аскап (дочери старшины), когда певучая основная тема, искажаясь, дублируется секундами (кластерами), и это придаёт звучанию издевательски-саркастический тон. Закрывающий эту сцену хор «Рогозовое озеро» – вариант того же хора из 1-й картины – контрастирует подавленному эмоциональному состоянию главной героини.

Пятая картина носит отстраняющий характер и тормозит действие, не случайно во второй редакции оперы она была сильно сокращена. В то же время в ней много места уделено обрисовке внутреннего мира Карлугас, – в результате долгих раздумий, ради отца решившей выйти замуж за старшину. Судьба башкирской женщины является главной идеей этой картины. Оркестровое вступление к 5-й картине – образец звуковой живописи, рисующий лирический пейзаж: на фоне колышущихся фигураций арфы у солирующей флейты звучит мелодия народной песни «Круглое озеро», имеющая напевный, пасторальный характер (пример №31). Видоизменённая реминисценция этой темы прозвучит в трио Карлугас, Фатимы и Гульемеш, наводя на мысль о неизбежной обречённости судьбы героини. Этим замыслом объясняется свободное построение картины с многочисленными сменами различных сцен. Первой из них – диалогу старика Курмыя и сбежавшей младшей жены старшины Сэсэн – предшествует протяжная песня Курмыя – его размышление о быстротечности земной жизни, написанная на слова народной песни «Жизнь» (пример №32). Композитор воссоздаёт стиль башкирской протяжной песни как в вокальной, так и в оркестровой партии: после каждой музыкальной фразы, звучащей на протянутых аккордах, следуют отыгрыши английского рожка (quasi курай).

Полупротяжное ариозо плачущей Сэсэн «Черёмуховые глаза мои ввалились» представляет собой свободное развитие интонаций башкирской народной песни «Сношенька», которая в подлинном виде прозвучит в сцене свадьбы в последнем акте (пример №33). Для воплощения плача впервые в башкирской опере применена вокализация. Рассказ Сэсэн о её судьбе звучит жёстким пре-

дупреждением: Карлугас ждёт та же участь – такова драматургическая функция этой сцены. Другой вариант судьбы героини обрисован в Рассказе Курмыя в сцене с Карлугас, прибежавшей к нему в поисках утешения. Рассказ сочетает черты монологичности и рондообразности, где рефреном служит фольклорная танцевальная тема «Бузулук» (пример №34). В целом Рассказ Курмыя чересчур затянут (восемь частей с вклинивающимися речитативами реагирующей на рассказ Карлугас).

Далее в опере воплощён предсвадебный этап, когда на сцене действуют смирившаяся со своей участью невеста, страдающая ей мать, напутствующие тётушки и устраивающие потасовку подруги. Так, дуэт тётушек Карлугас – Фатимы и Гульемеш, приготовивших ей брачную постель, «Дорогая свояченица» по тематике содержит массу наставлений в духе фольклорных теляков-благопожеланий (пример №35). В мелодическом отношении это – традиционный халмак-кюй с преимущественным пением в терцию, изредка – в кварту, по структуре – простая трёхчастность. Центральное положение здесь занимает хор сочувствующих подруг, обрамляющий трио Карлугас, Фатимы и Гульемеш (пример №36). В основе хора – переинтонированный в песенный кыска-кюй маршевый напев «Циолковский», пронизывающий непрерывным тональным развитием всю эту большую сцену.

Функцию свадебного причитания невесты, когда она оплакивает своё девичество, выполняет ария Карлугас «На берегу есть гнездо ласточки» (F-dur). Эта ария – горестный рассказ о ласточках, которых проглотила змея (пример №37). Увиденный ею случай, вернее, сравнение, игра слов (имя Карлугас переводится с башкирского языка как ласточка) отчётливо предрекают схожую судьбу. В рамках трёхчастности мелодика этой арии, отличаясь контрастностью тематических элементов, вбирает в себя и полупротяжные, и протяжные, и короткие песенные построения, создавая этим самым богатство эмоциональных переходов. Заключительная вокализация Карлугас накладывается на хор подруг, вновь поющих печальный напев «Круглого озера». Эта тематическая арка в различных ситуациях имеет различное эмоциональное истолкование: безмятежность, неизбежность, смиренность.

Заключительная сцена III акта происходит в лесу, куда за помощью к Шатмурату прибежала Сэсэн. В этой динамичной сцене реминисцируется прозвучавший ранее музыкальный материал: в партиях Сэсэн, Шатмурата и Вагапа звучат темы их ариозо. Тревожный тонус оркестровой партии, развивающий интонации напева «Круглое озеро», в конце картины становится призывно-героическим. В целом трактовка этой финальной сцены представляется надуманной (её нет в самой пьесе): ревность Шатмурата, разжигаемая Вагапом, – неоправданной.

IV акт оперы состоит из нескольких эпизодов: сцены свадьбы, занимающей практически всё действие (3/4 его); сцены Карлугас и старшины, заканчивающейся смертью последнего, и финальной сцены народного восстания. Вводит в обстановку действия яркое по звучанию оркестровое вступление, в кото-

ром торжественно сочетаются две музыкальные темы этого акта: «Салават» и «Гульназира». На свадьбе основное функциональное и жанровое значение выполняет огромный дивертисмент, являющийся логической кульминацией всего произведения и отличающийся калейдоскопичностью образов: танцоры и танцовщицы без усталости сменяют друг друга в плавных хороводах, воинственных мужских плясках и грациозных – женских. Семь танцевальных номеров воспроизводят очень известный фольклорный материал: напевы «Гульназира» – в открывающей действие общей пляске; «Сабира» – в Танце девушки и юноши; «Циолковский» – в Танце юношей (пример №40); далее следуют марш «Перовский», так и озаглавленный автором оперы; Танец, цитирующий плясовую песню «Загида»; Пляска (танцевальная пара), строящаяся на темах «Туйгун батыр» и «Муглифа», и венчает свадьбу танец «Баик», к которому в кульминационный момент присоединяется хор с традиционными словами напутствия: «Пусть будет благословенной ваша свадьба!» Все танцевальные номера оформлены в трёхчастные композиции с контрастной или контрастно-развивающей средней частью.

После танца «Перовский» в общую композицию дивертисмента вторгается отдельный обряд открывания лица невесты (бит асыу), сопровождаемый звучанием известной обрядовой народной песни «Сношенька», по жанру являющейся благопожеланием-напутствием невесте (пример №41). Дополняет обряд «Песня сватов» («Напутственный хор», как назвал его автор), исполняемая при встрече невесты как в народной среде, так и в опере. В контексте свадебного обряда звучит и протяжная «Песня гостя» в сопровождении натурального курая без симфонического оркестра (певец произвольно поёт любую народную песню) и перенесённую из одноимённой музыкальной драмы в оперу.

Среди многочисленных плясок и хоров особняком стоит единственный сольный вокальный номер IV акта – каватина старшины «Зажгите поярче свечи» (Es-dur), в котором он призывает гостей к веселью. Каватина написана в форме народной песни кушма-кюй, сочетающей медленный запев (пример №38) и быстрый припев (пример №39). Ограниченность поэтического выражения (многократно повторяемые четыре стихотворные строчки на довольно развёрнутую музыкальную форму), смещение ударных слогов на слабые доли тактов (как и низкий голос при медленном темпе) призваны воплотить самодовольство, чванливость и нерасторопность персонажа. Очевидно и то, что перечисленные признаки не создают отрицательного эффекта, поэтому характеристика старшины страдает некоторой неопределённостью. Господствующая фольклорная основа музыкального материала при её недостаточной симфонизации делает этот акт похожим на поурри из народных мелодий.

Приближается развязка – сцена убийства старшины. Она состоит из трёх эпизодов: речитатива старшины, зовущего молодую жену; предсмертного ариозного фрагмента Карлугас – выразительного по музыке, который она поёт на фоне хора, вокализирующих за сценой девушек и сцены убийства. Музыкальная речь Карлугас, как и оркестровое сопровождение, прерывисто, последние

слова («Мы расквитались») она произносит шёпотом. Трагизм ситуации усилен оркестром: в нём угрожающе звучит тема «Салават».

Слышен набат. Загорается дом старшины. С боевой песней сопротивления на устах (песня «Салават» в записи Н. Карипова) появляется отряд Шатмурата (пример №42). Полифоническое развитие этой темы в оркестре иллюстрирует сцену радостной встречи Шатмурата и Карлугас. Завершает оперу ликующий хор народа «Салават» и на сцену выходит сам народный герой.

Оперу «Карлугас» нельзя с полной определённой признать творческой победой её авторов. В музыкальном языке оперы очевидны черты эклектики, особенно со следами восточной экзотики. Применение пентатоники часто носит формальный, механический характер. Как и другим авторам первых башкирских опер, Николаю Чемберджи – армянину по национальности – не удалось преодолеть многоязычия и стилистических неровностей, свойственных эпохе формирования национальной композиторской школы.

В то же время в ней есть ценные черты, находящие талантливое развитие в операх зрелого периода (отдельные гармонические находки, принципы использования народных песен о Салавате, интонационная трансформация темы «Звенящий журавль»). В целом опера «Карлугас» стала важным этапом на пути к полноценному воплощению на оперной сцене темы Пугачёвского восстания и одного из главных героев этого восстания – Салавата Юлаева. Она стала этапом не только для музыкантов, но и для самого либреттиста – Баязита Бикбая.

Героика в сказочно-эпической опере «Акбузат»

А. Спадавекия и Х. Заимова

Опера в 3-х актах с прологом на либретто С. Мифтахова. Премьера состоялась 7 ноября 1942 г. и посвящена 25-летию Октябрьской революции. 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. В этой редакции много места было уделено сказочно-фантастическим сценам.

Во второй редакции опера 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. В этой постановке всё внимание было сконцентрировано на теме социальной борьбы.

25 ноября 1994 года к 80-летию Х.Ш. Заимова состоялось концертное исполнение оперы (отдельные номера). Дирижёр – В.И. Платонов, режиссёр – Р.А. Валиуллин.

Опера «Акбузат» написана по мотивам одноимённого башкирского народного эпоса московским композитором А. Спадавекия и учащимся башкирской студии при Московской консерватории Х. Заимовым. В обращении к этому сюжету проявилась одна из характерных тенденций в зарождении оперного жанра в национальных республиках СССР. Среди всех башкирских кубаиров «Акбузат» был наиболее театральным сюжетом, ибо в нём присутствовали противопоставление двух миров – реального и подводного, два контрастных женских персонажа, мифологические образы, всевозможные чудеса и декоратив-

ные эффекты (буря в ущелье, появление на сцене живого коня и крушение подводного царства) и, естественно, борьба главного героя Хаубана с Масем-ханом. Стремясь отразить народную сущность версий о Хаубан-батыре, либреттист С. Мифтахов освобождает драматургию от многих сюжетных переплетений, излишней статики, а главное, – чрезмерной громоздкости эпических канонов. Либретто оперы «Акбузат» в значительной степени отличается от фольклорного оригинала, так как специфика оперного жанра требовала концентрированного действия и передачи характеристик героев музыкальными средствами. В результате наметилась новая идея: второстепенный мотив борьбы в опере становится главным; значительно был преобразован и словесный текст. Мифтахов реставрировал текст в стиле свободной строфы кубаира, не придерживаясь при этом её обязательной семисложной структуры. Главным было сохранение особенностей языка и органичное вхождение в фольклорный контекст.

Краткое содержание оперы¹⁰

I акт. Буря в ущелье Урала. С диким хохотом появляется дракон подводного царя Шульгена – Кахкаха со свитой. Они похитили последнюю красавицу Урала, чтобы уничтожить род батыров. Тщетно взывают девушки о помощи. Появляется Хаубан-батыр, теснимый воинами злого Масем-хана. Он терпит поражение в бою с Кахкахой и в страстном порыве обращается к Уралу, прося помощи в борьбе за освобождение угнетённого народа. На его зов откликается голос Урал-батыра – его прадеда, который указывает ему на скалу, охраняющую алмазный меч Урал-батыра. Хаубан с помощью народа поднимает скалу и достаёт прославленный меч. Старец Тараул сообщает Хаубану, что он может достать волшебного коня Акбузата с помощью Наркес¹¹ – дочери подводного царя Шульгена, и благословляет его на подвиги для освобождения народа из-под власти Масем-хана, убившего отца Хаубана – Сура-батыра.

II акт. Ночь на озере Шульген. Выходит луна, из озера появляются девушки-птицы, сопровождающие золотую утку – дочь царя Шульгена, красавицу Наркес. Девушки поют и танцуют. Хаубан, поймавший Наркес, просит рассказать её, как овладеть конём Акбузатом. Девушка не хочет выдавать тайну отца, но настойчивость Хаубана заставляет её согласиться ввести его в подводное царство.

III акт. Подводное царство царя Шульгена. Песни и пляски обитателей подводного мира. Шульген восхваляет Кахкаху и в благодарность за успешный поход обещает ему в жёны свою дочь Наркес. После их удаления появляется Наркес, ведя за собой Хаубана. Она предлагает ему остаться в подводном царстве и стать её мужем. Хаубан отказывается: он должен освободить народ Урала.

Услышав пение пленной Танхылу, он бросается в подземелье и освобождает девушек Урала. Хаубан и Танхылу объясняются друг другу в любви. Наблюдающая эту сцену Наркес решает помочь батыру проникнуть во дворец, где драконы охраняют богатырского коня Акбузата. Обезумевший от страха Шульген убивает Наркес. На Акбузате, своим волшебным алмазным мечом Хаубан сокрушает подводное царство.

¹⁰ Изложено на основе рукописного клавира, хранящегося в библиотеке БГТОиБ во второй редакции (1957).

¹¹ В башкирских операх – две героини с таким именем. Для разграничения их в нашем издании предлагается героиню оперы «Акбузат» транскрибировать как Наркес, а героиню одноимённой оперы Х. Ахметова – как Нэркэс.

IV акт. Летнее становище Масем-хана. Лишённый родной земли народ поёт о тяжёлой жизни под игом Масем-хана. Мудрый старик Тараул призывает к организованной борьбе против ханов – залога свободы и счастья. Слышится знакомая всем песня дочери Урала Танхылу. Появляется Масем-хан. Он объявляет, что нет больше батыров, способных поднять против него меч, он один властвует над всеми и приказывает народу восхвалять и славить его.

Появляется Хаубан. Отвергая мнимую приветливость Масем-хана, он сражается с ним и убивает его. Народ ликуя, славит героя.

Общая характеристика содержания и драматургии

В опере «Акбузат» сочетаются черты эпической драматургии и жанра историко-героической оперы. Среди всех башкирских опер 40-х годов она оказалась наименее уязвимой в драматургическом отношении. Ведущей является драматургическая линия, связанная с героической борьбой Хаубан-батыра с царём враждебного подводного царства Шульгеном и Масем-ханом, причём социальный конфликт и антагонизм противостоящих сторон показаны в опере сразу: в уже первом столкновении (поединке) главного героя и визиря царя Шульгена – Кахкахи¹². Всё дальнейшее повествование выстраивается как ряд событий, направленных на достижение главной цели – победы над врагами. Если идея борьбы отдельного героя-титана перешла в оперу из кубаира, то идея коллективной борьбы против общего врага, хотя и привнесена в сюжет либреттистом, всё же не была воплощена ни музыкально, ни сценически: Хаубан бьётся с ханом один на один и побеждает его благодаря алмазному мечу. И победа над царём Шульгеном (до того – над Кахкахой), и победа над Масем-ханом в соответствии с жанром этой оперы решена в сказочно-условной форме.

Лирическая линия – центральная в кубаире – в опере, напротив, уходит на второй план и лишь оттеняет основную линию социальной борьбы. Её особенностью является наличие двух женских образов и противопоставления земных девушек, как и земной жизни – подводным¹³. Если взаимоотношения героя с земной девушкой Танхылу¹⁴, которую он освобождает, как и весь остальной народ, постоянны и безоблачны, то дочь Шульгена – царевна Наркес (меццо-сопрано), полюбив земного батыра, испытала глубокое чувство и душевные переживания.

¹² Кахкаха – (арабское) хохотун, язвительный смех. В эпосе «Урал-батыр» – предводитель змей; в кубаире и опере «Акбузат» – джигит, изменивший своим сородичам, перешедший в стан царя Шульгена и принявший облик дракона. Кахкаха – первый оперный персонаж, в партии которого присутствует дикий хохот как дополнительная краска для воплощения отрицательного образа.

¹³ В башкирском народном творчестве широко представлены образы подводного мира и подводных девушек. Но, в отличие от русалок – фантастических образов русской оперы, – у них нет рыбьих хвостов, как нет их и у девушек в опере «Акбузат». В фольклоре тюркских народов образ русалки – обнажённой девушки с распущенными зелёными волосами отсутствует. Это название вписано в ноты рукой Спадавекия по аналогии с русскими и европейскими операми. Мы предпочитаем говорить «подводные девушки» («подводные красавицы») – так, как принято в башкирской фольклористике.

¹⁴ 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». В опере «Акбузат» Танхылу – дочь Тараула, а не Масем-хана, как в эпосе.

Опера «Акбузат» развивает традиции сказочно-эпических опер Римского-Корсакова и конкретно – оперы-былины «Садко». Связь прослеживается в образном, композиционном, тематическом отношениях и причины этого – в многочисленных параллелях, возникающих при их сравнении. Так, образы главных героев Хаубана и Наркес вызывают прямые ассоциации с корсаковскими Садко и Волховой. Жертвенная смерть Наркес напоминает также таяние Снегурочки и превращение Кашеивны в плакучую иву. Характерная деталь: как и героини корсаковских опер, башкирская царевна не умирает в собственном смысле, а переходит в иное качество: «на месте, где упала мёртвой Наркес, вырастает прекрасная белая лилия» (авторская ремарка в клавире оперы).

Образу Наркес в опере противопоставлен образ земной девушки Танхылу. По сравнению с эпосом в опере её образ полностью переосмыслен. Если в кубаире Танхылу (Айхылу) – освобождённая из плена девушка, выбирающая себе в мужа Кыпсак-батыра, то в опере с самой первой сцены она предстаёт как достойная подруга Хаубана. Тематизм её партии насыщается то драматическими интонациями (I акт), то суровой, а потом печальной лирикой (в ариях из III акта), то мужественной героикой (IV акт), хотя персональной лейттемой она не наделена. Танхылу не боится смело бросить в лицо врагам: «На Урале живёт Хаубан-батыр», – решительные интонации её первой арии прямо цитируют тему финального хора оперы. Прямых аналогий в корсаковских операх ей нет, разве что Любаша из «Царской невесты» под стать ей силой своего духа, но они наделяются различными голосами (Танхылу – колоратурное сопрано, что нетрадиционно для такого лирико-драматического амплуа; Любаша, как известно, меццо-сопрано).

Образ подводного царя Шульгена также наделён как фольклорными, так 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»: оба они 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 Масем-хан. 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.

Связь с операми Римского-Корсакова прослеживается и в композиционном отношении. Прежде всего, мир реальный противопоставлен здесь миру фантастическому (мифологическому): I и IV акты оперы характеризуют земную жизнь, II и III акты – образы подводного царства. Так в общем сценическом замысле проявился характерный для русской эпической традиции закон симметрии. Земная жизнь – тяжёлая, гнетущая; подводная – красивая, беспечная; на

земле – исключительно мужской персонаж, под водой – преобладание женского. Картинность, эпическая неторопливость определяют стиль II и III актов. Жанровые сцены подводных девушек, балет несут отстраняющую функцию и несколько тормозят действие, но одновременно обогащают его яркими красками. Действенность, напряжённость развития присущи крайним актам.

Аналогию с операми Римского-Корсакова можно обнаружить и в музыкально-стилистическом плане. Стиль башкирской эпической оперы в «Акбузате» сформирован не из особенностей самобытного местного национального фольклора, как это должно было бы произойти, а в результате применения русской эпической традиции, адаптированной к национальному сюжету. Но даже при этом условии сочинение следовало бы назвать оперой-кубаиром, вопреки обозначению её как оперы-сказки в афишах и программах 40-х годов.

Противопоставление образов и миров, в которых действуют герои, повлекло не только сценические перемены, но и противопоставление соответствующих музыкальных приёмов, воссоздающих реальность и ирреальность. Противопоставлены лады (натуральные – искусственные, мажорные – минорные), аккорды (трезвучия, септаккорды – нонаккорды, увеличенные и уменьшённые созвучия). Опера имеет номерную структуру.

В обстановку предстоящего действия вводит большая **увертюра**, воплощающая основной замысел всего произведения – идею героической борьбы Хаубан-батыра против жестокого Масем-хана. В ней звучат основные лейттемы оперы: призывная тема борьбы Хаубан-батыра¹⁵, открывающая увертюру (пример №43); маршеобразная, в духе советской массовой песни, – тема заключительного хора, которую можно обозначить как тему победы Хаубан-батыра (пример №67); его же тема-призыв к освобождению родной земли от врагов (пример №44).

Функцию побочной партии выполняет поэтичный, таинственный лейтмотив Наркес, основанный на квинтовой интонации зова. Её постоянно сопровождает покачивающийся синкопированный ритм, создающий иллюзию движущейся водной поверхности (пример №56). Это островок светлого чувства, которое не может рассеять господствующей в увертюре сурово-напряжённой атмосферы борьбы и лишь оттеняет её. Далее сопоставлены темы борьбы и победы Хаубана. Тема финального хора своим победоносным звучанием заранее возвещает о благополучном исходе событий. В сопоставлении (а не противопоставлении) противоборствующих сил, принципе контраста, заменяющем напряжённо-драматическое развитие в разработке, проявляется приём, являющийся «основой русского эпического симфонизма и соответствующих жанров оперы-былины, сказки, легенды»¹⁶.

Тематический материал увертюры развёртывается на всём протяжении оперы. Особенно важное, определяющее значение приобретает комплекс героической

¹⁵ Композиторы именовали её темой Хаубана, что следует из ремарки в клавире оперы: «На фоне крушения подводного царства победно звучит тема Хаубана (стр. 189 рукописного клавира). Махней С.И. называет её темой меча [Русские композиторы и Башкирия. Уфа, 2008, с. 98].

¹⁶ История русской музыки. Т. 5. М.: Музыка, 1988, с. 233.

образности, проявляющийся в партии Хаубан-батыра. Это лейттемы борьбы и победы, первая из которых пронизывает всю партитуру, образуя многочисленные тематические арки и, тем самым, прочно скрепляя её. Особенно любопытна мелодическая трансформация этой чёткой темы, основанной на звуках минорного квартсекстаккорда в сцене, когда у Хаубана не хватает сил приподнять гигантскую скалу, под которой лежит алмазный меч: искажаясь интонационно, тема движется по звукам уменьшённого септаккорда. Так же звучит она и во время поединка Хаубана и Масем-хана в 5-й картине. Призыв Хаубана, также отзвучавший в увертюре, станет кульминационной зоной его арии из I акта.

I акт «В ущелье Урала» состоит из двух больших сцен, рубежом между которыми является центральная сцена добывания Хаубан-батыром алмазного меча – переломным моментом в развитии сюжета. В первую часть акта, пронизанную напряжённо-устрашающей музыкой, входят тоскливый хор пленных девушек, гонимых Кахкахой в подводное царство, грозная музыка владыки Масем-хана, призывы девушек во главе с Танхылу к Хаубану о спасении и остро-ритмованная симфоническая сцена поединка Хаубана с Кахкахой. Она строится на столкновениях их лейттем и завершается победой Кахкахи (об этом возвещает диссонирующее созвучие из двух уменьшённых септаккордов, отстоящих друг от друга на тритон). Замыкает первоначальный этап борьбы победная песня Кахкахи «Последний батыр Урала лежит у моих ног», озвучивающая в вокальной партии его «шагающую» гротесковую лейттему, появляющуюся до того лишь в оркестре (пример №58). Основной эмоциональный тон этой части акта – сумрачный, сгущённый в красках драматизм.

Поражение в схватке наводит Хаубана на мысли о судьбе Урала, народа, который живёт на этой земле. Его речитатив «О, жестокий Масем-хан» передаёт состояние мучительного размышления. Схожая ситуация, смена настроений от глубокой подавленности к страстному призыву и тип оркестрового сопровождения, как и общий гармонический фон с безысходно звучащим тоническим органнм пунктом, говорят об усвоении традиций подобных монологов в творчестве Глинки, Бородина (арии Руслана, Игоря). Последующая ария-монолог Хаубана «Уралкай, на твою грудь немало пролито слёз», проникнутая скорбными раздумьями, состоит из четырёх (a-b-c-b) разделов и играет основополагающую роль в раскрытии основной концепции оперы. В арии отражены высокий строй дум и чувств героя, стойкость в переживаниях, душевное благородство. Каждая фраза, отделённая от других долгими паузами, завершается бес- сильно никнущими концовками («Кому рассказать о горе, которое горит внутри меня?») Дважды звучащий призыв (раздел b) может быть назван одной из ведущих тем (на словах «Скажи, мой Урал, близок ли день, когда перестанут литься кровавые слёзы?» и «Скажите мне, ветры, где справедливость? Где верность?») Господствуют мрачные минорные тональности – d-cis, d-gis, тональная неустойчивость. Ария завершается драматично звучащим кульминационным возгласом: «Где мне взять алмазный меч, чтоб противостоять врагу?»

В музыкальной речи Урал-батыра граница между речитативом и мелодическим пением стёрта (пример №45). Это – размеренное пение в башкирском эпическом стиле, но имеющее всё же русскую традицию (две восходящие кварты в одном обороте выдают её). Авторы явно исходили из былинного распева, найденного Римским-Корсаковым в опере «Садко», и умело применили этот стиль в башкирской опере. Мизансцену, когда весь народ приподнимает гигантскую скалу и Хаубан достаёт сокровенный алмазный меч, сопровождает оркестровая интермедия, эпическую величавость и значимость которой сообщают активно развиваемая лейттема борьбы (в различных мелодических модификациях) и переинтонируемый на его основе шестидольный мотив, содержащийся в партии Урал-батыра.

Во второй половине I акта доминируют радостно-призывные настроения. Из темы Урал-батыра вырастает небольшой трёхчастный хор «Вот меч Урал-батыра», которую запекает Хаубан, а подхватывают джигиты (каноническое двухголосие). После напевного ариозного эпизода Тараула «У царя Шульгена есть дочь Наркес», выдержанном в жанре сицилианы (в ней аксакал благословляет джигита на ратные подвиги), следует сцена торжественной клятвы, которую даёт Хаубан. В оркестре в это время формируется тема заключительного хора оперы, на которую накладывается торжественная клятва батыра – речитация на одном звуке. Хаубан уходит, напутствуемый всем народом и Тараулом (вновь мужской хор, но на словах «Алмазный меч в руках»).

II акт «Озеро Шульген» – антипод предыдущему. С первых же звуков слушатель переносится в атмосферу, ничего общего с I актом не имеющую. По аналогии со вступлением к III акту оперы «Майская ночь», названной «Украинская ночь», или вступлением ко 2-й картине «Садко», рисующим берег Ильмень-озера, симфоническое вступление ко II акту оперы «Акбузат», озаглавленное авторами «Ночь на озере Шульген», можно назвать своеобразным ноктюрном, воспроизводящим статичный звуковой пейзаж. На фоне спокойных фигураций струнных, рисующих зыбкую поверхность озера (целотоновые звучания), слышны «пастушьи наигрыши» флейты и кларнета (пример №46). В равномерном триольном движении основой двухголосия становится интервал тритона, приобретающий лейтзначение в обрисовке всех фантастических образов. Большое значение имеет звукоизобразительность: многозвучные аккорды-арпеджиато, различного вида фигурации, воплощающие водную стихию.

Музыка вступления прерывается двухчастной Песней Хаубана «Наркес – дочь царя Шульгена должна появиться в лунную ночь» – мыслями батыра о судьбах пленников, заточённых в озере. В этой обычной песне заслуживают внимания пассажи арфы (ветерок), напоминающие оркестровые приёмы Римского-Корсакова.

Красочная музыка оркестрового вступления восстанавливается в сцене появления Наркес (пример №47). Она ещё дважды прозвучит в III акте, сопровождая выходы дочери подводного царя. Первоначальная характеристика царевны основана на увеличенном трезвучии, а само её появление сопровождается пассажем арфы (волна) – целотонной гаммой и ярким энгармоническим то-

нальным сдвигом в *cis-moll*. Даже в минуты любовного признания лирика её остаётся неизменной, основанной на «застывших» на несколько тактов гармониях (D₉ – лейтгармония Наркес, звучащая даже в моменты её отсутствия, но упоминания о ней). В целом музыкальный портрет Наркес, как и Танхылу, отличается динамичностью и многоплановостью. И если проникновение в её партию эмоционально тёплых, человеческих интонаций, как это случилось с Волховой в опере Римского-Корсакова, не произойдёт, оркестр всё же выразит переживаемые ею эмоциональные всплески активным музыкальным развитием.

Подводные девушки также противопоставлены земным девушкам. Это хорошо прослеживается на примере хора «Пойдём, красавица, играть на озеро», носящей лёгкий, безмятежный характер (пример №49), а также на примере танцев пленных девушек из следующего, III акта. Обычная нормативная кыска-кюй гармонизована в первом случае параллельными диатоническими трезвучиями, терпкими нонаккордами, излагаемыми *pizzicato* струнных, – так в опере достигается эффект фантастики, отрешённо-отстранённого звучания, естественно воспринимающиеся в данном контексте и отсутствующие в хорах и танцах пленных девушек.

В этом месте располагается Большое балетное адажио, внешне носящее дивертисментный характер. Музыка адажио с музыкальным материалом оперы не связана, более того, своей первозданной прелестью и гармоничностью в духе башкирских напевных халмак-кюй оно контрастирует всей музыке оперы (пример №50). Это адажио можно трактовать как прекрасную мечту о счастье, реализованную в классическом танце. Основная тема его (рефрен) похожа на курайный наигрыш и при каждом новом проведении (первый раз – у кларнета) обогащается всё новыми выразительными элементами в гармонизации и оркестровке.

Развёрнутая сцена Хаубана и пойманной Наркес складывается из нескольких речитативных и ариозных эпизодов, характеризующих пререкающихся персонажей. В их непосредственном сопоставлении особенно отчётливо слышна разница в речи земного человека и подводной девушки: ясная диатоника, простые гармонии, суровый характер в первом случае и параллельные увеличенные трезвучия, нонаккорды, отстоящие на полутон, создающие пряные звучания, – во втором. Кульминацией сцены является динамичный дуэт – острейший поединок двух героев, тем не менее, поющих (подхватывающих друг у друга) одну мелодию «Надо тебе серебро? – Не надо мне серебра» (пример №51). После речитативной сцены, когда Наркес почувствовала влюблённость (этот момент подчёркнут гармонией D₉, выделяющейся после обычных трезвучий), следует резкое просветление гармонического колорита и финальный ансамбль II акта, в котором именно она запевает призывную песню «Пойдём, джигит, в страну царя Шульгена». Подруги вторят ей (несложное двух-трёхголосие), а Хаубан выражает решимость бороться дальше («Во имя народа войду и в воду, и в огонь»).

Насыщенный событиями **III акт «Подводное царство»** делится на две части: экспозицию образа Шульгена, развитие образа Кахкахи, доставившего ему

пленных девушек; и событий, связанных с погружением Хаубана на дно озера. Первая сцена обрамляется симфонической музыкой под названием «Шествие свиты и царя Шульгена». Так же, как Марш Черномора, Шествие царя Берендея или Шествие 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 abcbda). Тон здесь задаёт динамично развивающийся лейтмотив Кахкахи – средоточие всех возможных негативных черт (раздел b). Эта тема – любопытный образец соединения национальных и европейских черт (пример №52). 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 фольклорных напевов «Семь девушек» и «Танцевальной мелодии», приобретших угловатый мелодический контур (разделы c и d). Переосмысление их в необычный фантастический контекст произошло благодаря использованию целотонной гаммы и, особенно, интервала тритона, интонационно объединивших эти различные темы. Так национальная мелодика оказалась подчинённой закономерностям мелодического развития европейского типа.

Фантастические образы подводного мира обрисованы не только через инструментальные темы гротескового характера, но и стиль кыска-кюй, приобретающий в их устах заурядный, даже мелодически убогий вид. Наибольшей близостью к народной песне среди них отличается партия царя Шульгена. Возможно, потому что Шульген – в прошлом земной человек, согласно башкирскому эпосу, – старший брат Урал-батыра.

Итак, характеристикой Шульгена и всей подводной жизни является весёлый хор «В этом мире под водой нет никого сильнее меня» (пример №53), в теме улавливается сходство с башкирской шуточной кыска-кюй «Густая черёмуха». Запевает Шульген, царская свита безропотно подпевает своему властелину... Массовое пение переходит в вакханалию – большую балетную сцену – «Танец водорослей, морских звёзд и рыбок». В чередовании этих сцен нетрудно усмотреть прямое влияние сцены подводного царства из оперы «Садко». Замечательна в своей характеристичности и песня Шульгена «Нет, красавица, не надейся вернуться», написанная в мелодическом Ре-мажоре, благодаря чему в гармонической сфере этого образа сочетаются аккорды, свойственные как фантастическим, так и реальным персонажам (пример №61).

В гораздо более обескровленном виде стиль кыска-кюй представлен в вокальных номерах Кахкахи. Его песня «Последних красавиц Урала подарил тебе Масем-хан» – это образец именно такой «неживой», механически однообразной мелодики, состоящей из твёрдых, неподатливых мотивных звеньев. Песня «Как я рад, спасибо», повторяющая тему победной песни из I акта, – это такой же прямолинейно звучащий лейтмотив дракона в вокальном варианте (пример №58). Во второй песне радостному Кахкахе подпевают и Шульген, и хор, между куп-

летами всё подводное царство дружно пляшет под грубый трёхдольный напев первой песни, приобретшей вид примитивного вальса с однотипными мелодическими контурами и обрывающимися окончаниями фраз (пример №59). Тематическое однообразие партии воплощает духовное убожество персонажа.

Прямой контраст вклинивается в сцену подводного царства Танец пленных девушек, которых заставляет танцевать Кахкаха. Танец имеет трёхчастную композицию и вбирает в себя все типичные для жанровых сцен башкирских опер черты: цитирование народных танцевальных мелодий (их две), приёмы, создающие лирическую образность (танцуют красивые девушки): звучание темы у деревянных духовых инструментов, привычное Т-Д сопоставление тональностей (d-A-d), гармонизация простыми трезвучиями с внедряющимися побочными тонами, оstinатными квинтовыми двузвучиями, унисонной фактурой в отыгрышах.

Приёмы музыкального воплощения характеров Танхылу и Наркес также заимствованы из оперного творчества Римского-Корсакова. Это легко проследить по их ариям, расположенным в одном акте, в непосредственной близости друг от друга. По сюжету обе девушки страдают: Танхылу – в неволе, мечтая о родной земле; Наркес – от неразделённой любви. В первой арии «Нет, мы не будем рабынями», носящей элегический, романсовый характер, Танхылу смело возражает своим поработителям (пример №60). В средней части арии на словах «На Урале живёт Хаубан-батыр» решительно звучит тема заключительного хора оперы. Так лирическая героиня приобретает несвойственные данному амплу черты – твёрдость характера, мужественность. В качестве второй арии Танхылу, тоскующей по Уралу, композитор использовал башкирскую народную песню «Зульхиза» (пример №54). Грустно звучит её протяжный напев, усложнённый виртуозными оперными фиоритурами – вокализацией народно-песенных оборотов в стиле *bel canto*. Прозрачная оркестровая фактура (в отличие от партии Наркес, сопровождение которой насыщено всевозможными фигурациями) лишь поддерживает мелодию. В народно-песенном складе выдержан и последующий лирический дуэт Танхылу и Хаубана с ведущей ролью женской партии, тема которого родственна первой арии Танхылу.

Наблюдающая за ними Наркес страдает от неведомых ей ранее чувств – жалости, любви, ревности. Очень важна в развитии её образа дальнейшая речитативная сцена «На земле так умеют любить...» (героиня сама противопоставляет себя земным людям! – пример №55). Меняется оркестровое оформление: на фоне квинтового двузвучия раздаётся кратковременный, но выразительный напев кларнета (подразумевающий курай), призванный запечатлеть произошедшую в её душе перемену.

Далее подводную царевну впечатляют патриотизм и преданность Хаубана родному народу, которые он выражает в трёхчастной арии «Не дороги мне на чужбине ни золото, ни дворцы». Понимая, что он не будет принадлежать ей, она, тем не менее, решает ему помочь (пример №48). С этого момента в партии Наркес вновь восстанавливается красочный фантастический колорит. На лейт-

мотиве зова она поёт «Согласна помочь тебе, батыр, только ради любви!»; оркестр доводит её манящую музыкальную тему до кульминационной точки, с помощью перегармонизации воплощая полноту и драматизм охвативших её эмоций. Дальнейший рассказ Наркес строится на этой лейттеме и декламационных оборотах (она учит батыра, как овладеть Акбузатом), оркестр тем временем живописует таинственно-мерцающий облик волшебного дворца, в котором охраняется сказочный тулпар (пример №57). Эта музыка ещё раз прозвучит в финале акта, предвосхищая появление Хаубана на Акбузате.

И, наконец, развёрнутая сцена Наркес и разъярённого Шульгена завершает сюжетную линию, связанную с развитием сказочно-фантастических образов. Переживания Наркес выражены в музыке гораздо ярче других персонажей, её предсмертная ария-монолог «Поймал меня земной человек на берегу озера» привлекает сильным, искренним чувством. В музыкальной характеристике Шульгена черты жестокости явно проступают в заключительном монологе «Проклятая дочь погубила меня», по стилистике представляющем полную противоположность тому, что он исполнял до сих пор. Его партия декламационна и полностью строится на целотоновых оборотах. Гибель Наркес сопровождается проведением целотонной гаммы.

В кульминационный момент оперы Хаубан, овладевший Акбузатом, проносится по сцене; он не просто нарушает покой подводного царства, а сокрушает его алмазным мечом и волшебным конём, в котором было всё могущество царя Шульгена (пример №62). Завершается III акт тихой фантастической музыкой вступления ко II акту, рисующей зыбкую поверхность озера: в момент появления белой лилии пронзительно звучит пастушеский мелодический оборот, напоминая о погибшей прекрасной царевне.

IV акт «В горах Урала» посвящён борьбе Хаубана на земле и состоит из двух картин. В пещерах Урала воины куят мечи. В маршевом хоре «Пусть закаляется сталь» предстают образы башкирских джигитов, охваченных боевым порывом (пример №63). В лаконичной теме собраны формирующие музыкальные интонации башкирских массовых песен с триольными вкраплениями среди чётного деления – излюбленным средством воплощения героики в советских песнях. Музыка этого хора обрамляет всю картину, задавая ей героически-призывный тон. Её оттеняет центральная сцена – встреча вернувшейся на землю Танхылу и её отца – Тараула. Это протяжная песня Танхылу о любви к родному Уралу; несложный, с попеременным пением дуэт героев в стиле халмак-кюй и Рассказ девушки «Хаубан-батыр победил Шульгена», звучание которого предваряют лейттемы Кахкахи и борьбы. Тема этого вокального номера представляет собой необычный синтез (пока формальный) интонаций башкирских протяжных и советских массовых песен. Решающую роль играет очень активная утвердительная ритмика, подчиняющая своему мобилизующему тону редкие распевы.

Заключительная **пятая картина** оперы распадается на три сцены: экспозицию образа Масем-хана, гибель Тараула и финальный поединок Хаубан-батыра с ханом, завершающийся его победой и освобождением народа. Главное значе-

ние в драматургии последнего акта занимают хоры. Так, начальную сцену обрамляет сурово-просветлённый хор порабощённого народа «Жизнь тяжела», в котором хоральность сочетается с элементами маршевости. По принципу контраста вклинивается в эту музыку марш, под который слуги выносят балдахин с восседающим на нём ханом. В отличие от марша-шествия обитателей подводного царства, выезд Масем-хана лишён фантастического колорита и строится на мажорной диатонике, в которую вклиниваются увеличенное трезвучие и интервал тритона. Неуклюжие пентатонические обороты и трёхдольный метр с синкопой на второй доле свидетельствуют о малоудачной попытке стилизации башкирской музыки. Этот марш, как и ария «Вот здесь постройте мне дворец», вытекающей из него (пример №64), скорее подходят для характеристики некоего восточного властелина.

В дальнейшей сцене с Тараулом, который поёт напевную арию «Не горюйте, соплеменники» (в её сопровождение вплетаются темы борьбы и заключительного хора), явственно слышится голос каждого из них: речь башкирского старца близка народно-песенным оборотам (пример №65), Масем-хана и его приближённого Кусем-бея – хроматизирована как в мелодике, так и в гармонии. По сравнению с Кахкахой и Шульгеном, образы этих отрицательных персонажей выделены более общими и условными музыкальными средствами. Так подготавливается решающая драматическая кульминация оперы – длительная битва Хаубана с Масем-ханом, переключающая действие в симфонический план. Две темы звучат в оркестре в минуту высшего драматического напряжения: тема борьбы Хаубана и гаммообразная тема Масем-хана, сочетающиеся друг с другом на фоне бурлящей, сопровождаемой ритмом скачки оркестровой фактуры (пример №66).

В заключительном разделе оперы и мужской хор «Спасибо тебе, Хаубан-батыр», и женский хор «Благородный Хаубан», благословляющий батыра и его возлюбленную Танхылу, развивают тему финального хора. Эта темалейтмотив, повторяясь многократно, в последнем апофеозном проведении «О, алмазный меч» (Des-dur – D-dur), благодаря чеканному оркестровому сопровождению, приобретает черты гимничности и драматургически воплощает каноническую для советского искусства идею – через драматическую борьбу к победе.

Таким образом, в опере «Акбузат» обнаруживаются все признаки сказочно-эпической оперы. В её музыке прослеживается наличие двух музыкально-стилистических пластов, связанных с воплощением реального и подводного миров. Причём, более удачным оказалось воплощение фантастического колорита, очевидно, вследствие естественного сочетания пентатоники с целотоновым ладом и его атрибутами (Наркес, Кахкаха, Шульген; менее выразителен образ Масем-хана).

Музыкальное воплощение образов реального мира оказалось менее удачным. Партия Танхылу, наделённая богатством эмоциональных проявлений и вокальных форм, всё же страдает некоей инертностью, очевидно, в силу неправильно выбранного голоса персонажа. Колоратурное сопрано мало подходит

для реализации лирико-драматической идеи. Решение проблемы музыкальной интонационности в партиях Хаубана и Урал-батыра путём механического переноса на башкирскую почву приёмов русских классических опер вместо поисков собственной эпической традиции явилось наиболее лёгким путём в её решении. При всей незрелости этой попытки, подобное решение всё же несло с собой перспективу потенциального развития, к сожалению, не реализованную впоследствии. В башкирской музыке «Акбузат» осталась единственной оперой на сказочно-фантастический сюжет.

Эпическая опера «Мэргэн» А. Эйхенвальда

Опера в 5 актах на либретто М.А. Бурангулова. Музыкально-литературный редактор – С.Х. Габяши. Премьера состоялась 30 декабря 1940 г. Дирижёр – П.М. Славинский, режиссёр – Б.Г. Имашев, художник – Н.В. Ситников, хормейстер – Н.А. Болотов, балетмейстер – Н.Г. Зайцев.

Оперы Антона Эйхенвальда наметили две основные жанровые разновидности в развитии оперного творчества в республике – историко-героическую и лирико-бытовую драму. Первая опера «Мэргэн» написана по башкирскому эпосу «Мэргэн и Маянхылу» в конце 30-х годов. Её либретто присущи черты, характерные для историко-бытовых драм 20-30-х годов: налёт условной романтической идеализации в изображении действительности, преобладание фольклорно-этнографического элемента, трафаретность образов. Само либретто часто грешит наивностью и неоправданностью драматических ситуаций. Тематика оперы удачно вписывалась в заявленные тогда государством лозунги – борьбы народа за свободу, хотя воплощались они весьма своеобразно: без героических поступков и богатырских поединков эпического героя.

Как и в кубаире, в опере много внимания уделено восхвалению Урала, истории и красоты его природы. Несмотря на известное осовременивание героических эпических сюжетов с их акцентированием монументально-величественного образа народного героя и общей для сочинений такого типа идеологизированной художественной основы (борьба за свободу против поработителей), опера «Мэргэн» демонстрирует прямую ориентацию на воплощение фольклорных эпических традиций. Причина этого состоит, по-видимому, в том, что сочинение создавалось до войны, в период повсеместного увлечения этнографизмом, и автор либретто Бурангулов в силу механического подражания фольклорным источникам, не смог преодолеть прямолинейных аналогий с историей.

Композиция оперы отличается характерной для эпических сочинений масштабностью и многоплановостью сюжетных линий и, будучи ориентированной на структуру народного эпоса, представляет собой слепок с эпического сюжета.

Краткое содержание оперы¹⁷

I акт. Урал. Долина реки Агидель. Девушки отдыхают после сбора ягод и поют песню о красоте Агидели. Неожиданно раздаётся песня возвращающихся охотников, которые должны были собраться в этой долине по приказанию Мэргэна: он обещал сообщить им тревожные вести. В его ожидании молодёжь предаётся веселью, которое прерывается приходом славного охотника Мэргэна. Он сообщает, что войска Нугайского хана перешли реку Ияк и идут грабить деревни. Джигиты полны решимости противостоять ему.

Мэргэн встречается с любимой Маян. Своей девушке, которой добивается Тапкыр-хан, молодой батыр обещает защиту и покровительство. Дав указания джигитам-стражникам стоять на посту, Мэргэн уходит за отрядами.

Появляется грозный Тапкыр-хан со своей свитой. Его люди находят убежавшую Маян и её подруг.

II акт. Ночь. Мэргэн со своими друзьями Юламаном и Махмутом, ища брод через реку, встречаются с рыбаками, которые жалуются на тяжёлую судьбу: надо платить непомерный ясак, кормить детей... Они же сообщают, что хан устраивает туй, на котором будут продавать пленных. Значит Маян и все башкирки будут проданы. Надо спешить. Мэргэн даёт распоряжение, чтобы Махмут привёл отряды на этот берег, а сам с Юламаном отправляется во дворец к хану, чтобы задержать продажу пленниц до их прихода.

Появляется спасающийся от ясачников крестьянин Серсенбай. Происходит стычка отчаявшихся рыбаков с ясачниками, которым они во главе с Мэргэном дают достойный отпор. Воодушевлённые победой, люди готовы идти против хана.

III акт. В зимнем дворце Тапкыр-хана красивые девушки развлекают именитых гостей. Звучат песни в честь хозяина. Приводят первую красавицу Урала Маян, которая против своей воли начинает танцевать. Министр хана – Ильхам сообщает, что народ во главе с Мэргэном приближается ко дворцу, но его словам никто, кроме взволнованной Маян, не придаёт значения. Приехавший на свадьбу татарский бай Янбай подтверждает слухи о народных волнениях.

Прибывают новые гости – Юламан с берегов Идели, Кадергул-бай с берегов Хакмара, Исмагил-бай от Казанского ханства. В разгар веселья заходит богато одетый Мэргэн, представившись певцом по имени Ишми. Далее происходит оживлённый торг – спор о том, кому достанется Маян, и Ишми (Мэргэн), чтобы отложить срок продажи Маян, предлагает устроить традиционные скачки и продать её тому, чей конь придёт к финишу первым. В заключение праздника Мэргэн запекает песню о любви бедного юноши и красавицы, которую злой хан держит в неволе для продажи. Возмущённый Тапкыр-хан обрывает песню.

IV акт. В своих покоях Маян думает о любимом. Входит смотрительница Ханифа и, отправив её спать, предаётся мечтам о богатом муже. Внезапно друг за другом приходят бай – Янбай и Исмагил, каждый из которых предлагает Ханифе за взятку выдать ему Маян. Услышав вопли Юламана о пропаже коней и товаров, они в панике убегают. Заканчивается действие встречей Маян и Мэргэна, который клянётся спасти свою любимую и всех пленных.

V акт. На кочёвке Тапкыр-хана бай, слуги, весь народ обсуждают предстоящие скачки. Хан замечает отсутствие Ишми. Ханифа усиленно спаивает стражу, чтобы похитить Маян для бая Исмагила. Девушка в отчаянии. Не найдя Мэргэна среди участников скачек, она решает покончить с собой. Неожиданно появляются крестьянин Серсенбай, рыбак Сагинбай и Махмут. Они расспрашивают её, где хан, велико ли войско и где оно находится. Догадавшись, что это – люди Мэргэна, Маян сообщает, что войско хана осталось в зимнем дворце, здесь же находится небольшая личная охрана. Она упрашивает их забрать её с собой.

¹⁷ Изложено в литературной редакции 1940 года и на основе изданного либретто [Бурангулов М.А. Таштугай. Уфа, 1994. На баш. яз.].

Ханифа поднимает крик об исчезновении Маян. В тот момент, когда стражники готовы расправиться с пойманными Маян и Серсенбаем, раздаётся конский топот. Догадавшись, что это – Мэргэн, Ильхам поднимает тревогу. Хан со свитой скрываются. Мэргэн, освободив всех пленных, уходит на Урал¹⁸.

Общая характеристика содержания и драматургии

Музыка оперы целиком построена на фольклорном материале, с минимальной степенью опосредования. Для характеристики действующих лиц композитор использовал различные по тематике и жанрам образцы преимущественно башкирской вокальной музыки. Исходя из эпического художественно-генетического фонда, Эйхенвальд воссоздаёт в партии главного героя прежде всего жанр кубаира и музыкально-речевые интонации, свойственные исполнительской манере героического эпоса. Характерную для эпической культуры особую манеру интонирования – повествовательно-сказительного плана – композитор использует в речитативных сценах. Можно предположить, что М.Бурангулов, записавший из уст народных сказителей многие фундаментальные эпические произведения («Урал-батыр», «Акбузат», «Идукай и Мурадым» и т.д.) и удостоенный почётного звания «Народный сэсэн БАСССР», владел их музыкальной стороной и мог напевать их композитору. Эйхенвальд же, сохраняя специфику цитируемого материала, его стилевые и жанровые черты, искал пути их сопряжения с закономерностями оперного жанра. Таков, к примеру, кубаир-призыв Мэргэна в финале II акта «Начинаем войну против хана!» – первый в ряду реконструированных и инспирированных в оперный жанр. Несмотря на недолгую жизнь оперы на сцене, этот опыт не прошёл бесследно: в следующей постановке народно-героического плана – «Карлугас» кубаир вновь окажется востребованным жанром, но в то же время он отсутствовал в опере, в которой сам сюжет того требовал: в опере «Акбузат». Таким образом, оперу «Мэргэн» можно назвать оперой-кубаиром, подчёркивая тем самым в ней эпический компонент.

Главный герой оперы наделён двумя контрастными темами, первая из которых энергичная, построенная на решительно восходящих интонациях, насыщена оборотами советских массовых песен и рисует облик батыра-воина; вторая – лирико-эпическая, связанная с его отношением к любимой девушке, – строится на теме народной песни «Урал». Впервые она звучит, предваряя ариозо «Почему среди девушек не было Маян?», – являющееся косвенной характеристикой главной героини, а также в лирическом дуэте влюблённых из I акта. По расстановке музыкальных тем, в образе главного героя преобладал оттенок романтической возвышенности. Он выступает как носитель героической идеи, не являясь при этом активным борцом, хотя в итоге оказывается победителем. «Урал» многократно претворяется автором на протяжении всей оперы, подчёр-

¹⁸ В опубликованном либретто оперы отсутствуют образы бабушки Тугзак и вещего старца Тараула, о которых пишут Атанова Л.П. [Мухаметша Бурангулов и башкирская опера. // Сказительское и литературное искусство Мухаметши Бурангулова. Уфа, 1992, с. 83] и Махней С.И. [Русские композиторы и Башкирия. Уфа, 2008, с. 65].

кивая эпичность музыкального материала, «цементируя» и динамизируя его. Впервые прозвучав в опере «Мэргэн», эта протяжная песня, считающаяся в национальной фольклористике историческим гимном башкирского народа, является рекордсменом по количеству цитирований не только в операх, но и в других жанрах профессиональной музыки. Благодаря ей образ Урала – сквозной в народном творчестве, становится таковым и в башкирских операх.

Анализ звучания народных песен в опере позволяет раскрыть их драматургические функции. В момент появления Мэргэна в образе переодетого певца Ишми во дворце звучит народная песня «Салимакай». Созданию романтической образности способствуют и две песни Мэргэна-Ишми: первая – о любви красавицы, вторая – о любви джигита, которые он исполняет во дворце (на музыкальном материале народной песни «Шаура»). Апофеозом любовно-лирической драматургической линии является оригинальный по музыке дуэт Маян и Мэргэн в заключении IV акта, построенный по диалогической схеме башкирских любовных песен.

Главная героиня – красавица Маян имеет свой круг лирических песенных интонаций, обрисовывающий различные её состояния: радость, отчаяние, печаль, решительность. Ария Маян из III акта «Славный хан, взял ты меня силой» строится на свободном развитии интонаций башкирских протяжных песен. Особую драматургическую роль выполняет песня «Залифакай», на которой построена развёрнутая ария героини «Твои лучи, луна, не утешат меня» в начале IV акта. Постоянно видоизменяя её фактурно, гармонически, ладово и ритмически, композитор вносит новый смысловой и выразительный акцент, воплощая душевные переживания страдающей девушки.

Друзья главных героев – кураист Юламан и весёлая Фатима, являясь героями второго плана, создают сильный музыкально-стилистический контраст. Курайные наигрыши Юламана звучат исключительно в оркестре и ориентированы на технические возможности флейты и кларнета. Фатима обрисована через песни в стиле кыска-кюй («Шесть джигитов», «Чёрная курица» и др.).

Важной в драматургическом плане фигурой представлен Тапкыр-хан. Он – олицетворение коварства и лицемерия, соперник Мэргэна, наиболее активный, действенный образ оперы. Его инструментальный лейтмотив в изложении медных духовых инструментов резок и неблагозвучен и впервые звучит, предвещая появление хана в I акте. Выходная ария разъярённого хана «Где Маян?» из этого акта близка декламационным монологам оперных злодеев; в нём он излагает свои далеко идущие планы: «Порабощу долины Яика и Идели, порабощу весь народ Урала!»

Многие страницы оперной партитуры занимают народно-массовые сцены: это жанровые протяжные и скорые песни во славу Агидели, весёлые такмаки девушек и парней из I акта; хоры рыбаков и крестьян «Нугайский хан обложил нас ясаком», рисующие тяжёлый труд народа; краткий хор ясачников «Нет, не избавитесь от нас» и решительный хор впервые победившего народа «Веди нас к Мэргэну» – из II акта.

Атмосферу гарема, многолюдного праздника во дворце Тапкыр-хана, сопровождаемого хорами девушек («Дворцовые девушки танцуют для вас», «Наш хан прославился») воплощал балетный дивертисмент. В его основе – ряд музыкальных цитат, подвергнутых интенсивному симфоническому развитию. Сольный танец Маян, выступающей перед гостями против своей воли, основан на народной теме «Муглифа». Персональными лейттемами наделены также нугайский бай Янбай и татарский бай Исмагил, приехавшие закупить рабов. Их танцевальные темы активно развиваются в музыке III и IV актов.

Среди характерных персонажей оперы выделяется комический образ смотрительницы и экономки Ханифы, не познавшей любви и мечтающей о ней, наблюдающей за тем, как многие баи добиваются любви Маян. Её ария из IV акта оперы «Что нужно этой Маян?» является пародией на любовную арию, юмористически трансформирующую интонации лирических высказываний П.Чайковского. В этой вокальной форме композитор разрывает отдельные строки текста, растягивая слоги, сопровождаемые романтически-приподнятыми интонационными оборотами, всё время перебиваемыми сладкими воздыханиями героини. Последующая сцена с лукавым Юламаном, подыгрывающим ей и поющим любовное признание в духе лирической серенады, переходит в комическую сцену с Янбаем и Исмагилом.

Заканчивается опера ликующим хором народа в стиле советской массовой песни «Мы избавились от жестокого хана», что свидетельствует об упрощённости и натуралистичности решения финала. Преодолеть этот недостаток, возможно, помогла бы развёрнутая симфоническая картина, воплощающая сцену сражения войск Мэргэна с Тапкыр-ханом, которой, к сожалению, нет. В целом опера звучит эпически масштабно и мощно. В то же время ей не хватает стилистической и композиционной цельности. Но как одна из первых башкирских опер «Мэргэн» способствовала утверждению на национальной оперной сцене исторической тематики, впервые приспособивая различные жанры башкирской народной музыки к академическим оперным формам.

Этнографическая опера «Ашкадар» А. Эйхенвальда

Опера в 4-х актах, 5 картинах на либретто М.А. Бурангулова. Премьера оперы состоялась 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.

Опера «Ашкадар» написана по одноимённой драме М. Бурангулова, которая в свою очередь была создана по легенде к башкирской народной протяжной песне. В процессе работы над либретто оперы драматург значительно переработал сюжет. В результате оказалось, что пьеса и либретто «Ашкадар» – это два самостоятельных произведения: в первом случае – малодейственная этнографическая мелодрама, во втором – бытовая драма с чётко обозначенным, но не-

реализованным социальным конфликтом¹⁹. Кроме главных героев Танхылу и Юмагула, имена всех персонажей были изменены, обрядовые сцены сватовства и свадебного пиршества заменены сценами ворожбы и смотрин (в результате в опере появляются образы знахарки и свахи Бэдэкэй и муллы). Из пьесы в оперу перешли сцены любовного свидания и оплакивания погибшего Юмагула, но с новым текстом. В пьесе Юмагул – сын бая, в опере – как и в легенде, вновь бедняк. Таким образом появляется социальная тема, усиленная рядом моментов. Так, если в драме Юмагул погибает в результате несчастного случая (как и в легенде песни, проваливается под лёд), то в опере – его убивают враги. Конфликт в опере выявлен чётче, чем в драме; многочисленные бытовые разговоры о деревенских новостях и домашнем хозяйстве сокращены. В тексте пьесы было предусмотрено достаточно много песенных вставок, вклинивающихся в прозаический текст, однако в опере они не использованы, для неё автор сочинил новые песенные строфы в фольклорном стиле.

Краткое содержание оперы²⁰

Действие происходит в Башкирии, на берегу р. Ашкадар недалеко от горы Торатау.

I акт. 1-я картина (пролог). В одной из деревень проживал бедный крестьянин Юлбирде, у которого было несколько дочерей. Над его семьёй висел какой-то рок: все они умирали, достигнув возраста невест. Юлбирде решил, что эти несчастья происходят из-за того, что он выдаёт их по старинному обычаю, сговаривая с колыбели и беря калым. Чтобы спасти свою последнюю дочь Танхылу, он даёт клятву предоставить ей полную свободу в выборе жениха. Когда Танхылу подросла, она полюбила знаменитого кураиста Юмагула.

II акт. 2-я картина. Берег р. Ашкадар. Весна. Раннее утро. Где-то вдалеке играет курай. Танхылу, напевая песню про Ашкадар, идёт за водой. Её внимание привлекает наигрыш курая. Появляется Юмагул, но их счастливую встречу нарушает приход дочери зажиточного крестьянина Алифы. Юмагул прячется за деревьями и следит за всем происходящим. Алифа сообщает, что к ним приехала жена Салим-кантона с сыном Вали, который намерен сватать девушку из их деревни. Танхылу радуется предстоящим танцам и играм, сопровождающим обряду избрания невесты. Алифа, думая, что Танхылу хочет выйти за Вали, оговаривает его как злодея и неверного человека, так как сама любит его. Танхылу ещё больше смеётся, заявляя, что Вали, конечно, себе в жёны беднячку не возьмёт. Тут Алифа сообщает, что она тайком слышала, будто он хочет сватать именно её – Танхылу. Девушка принимает это за шутку и, веселясь, уходит. Алифа в отчаянии: она может потерять любимого.

Появляются Вали и Асфен – брат Алифы. Они были уверены, что встретят Танхылу именно здесь. Алифа заявляет, что её здесь не было: она ушла с парнями в лес. Джигиты спешат догнать её. Юмагул удручён: Вали – сын кантонного начальника – имея силу и власть, может отнять у него любимую девушку.

¹⁹ Либретто к опере «Ашкадар» имеет несколько вариантов. В Государственном центральном музее музыкальной культуры им. Глинки хранится русский текст либретто в переводе М. Арцыбушева (ф. 159, № 10), не совпадающий с башкирским текстом, содержащимся в рукописных нотах. В башкирском оригинале меньшее количество картин – пять, включая пролог, который мы и анализируем. В нём отсутствует картина обряда, во время которого Танхылу проливали чашу с кумысом, из-за чего её свадьба с Вали расстраивалась.

²⁰ Изложено в литературной редакции 1944 года.

III акт. 3-я картина. Народ в ожидании обряда избрания невесты. Бэдэкэй уверяет Ханифу, что сделает всё, чтобы Вали выбрал её дочь – Алифу. Гульзифа стыдит своего сына, что он хочет жениться на беднячке: для их семьи это будет позор. Алифа наговаривает на Танхылу, что она торгует любовью и берёт подарки. Вали не верит.

Начинается обряд избрания невесты. Бэдэкэй объявляет, что по старинному обычаю жених должен назвать имя своей избранницы и выводит к нему Алифу. Неожиданно для всех Вали называет имя Танхылу, и в танце передаёт ей платок. Точно так же в танце девушка отвечает, что подумает. Во время общей пляски каждый демонстрирует своё умение и мастерство. В танце Вали высказывает свои чувства. Танхылу танцует и возвращает ему платок, чем выражает свой отказ. Это невероятно, чтобы бедная девушка отказывала сыну начальника. Возмущённая Гульзифа хочет увести сына, но их останавливают: обряд не закончился. Вали может ещё раз попытаться счастья, узнав в массе переодетых женщин свою избранницу. После долгих наблюдений за танцующими Вали открывает лицо своей наречённой – ею оказывается старуха Бэдэкэй. Осмеянный и оскорблённый «жених» угрожает, что добьётся своего.

IV акт. 4-я картина. Дом Юмагула. Зима. Юмагул и Танхылу поженились, у них родился сын. Мать Юмагула – Ырысбика качает люльку и любит внуком. Танхылу напоминает свекрови, что та должна идти в гости, и когда Ырысбика уходит, вместе с мужем предаётся счастью.

Входит Асфен и сообщает, что Вали не оставил своего намерения завладеть Танхылу: мстя им, он наложил большой ясак на весь аул. Если же ясак не будет уплачен, у них отберут коней. Асфен советует хозяину дома увести коня в лес. Танхылу, предчувствуя недоброе, не хочет отпускать мужа, но Юмагул, чтобы сохранить коня, решается на это. Танхылу выходит проводить мужа. Асфен радуется тому, что его план удался.

Неожиданно появляется Алифа, которая всё ещё надеется добиться любви Вали, а потому пришла предупредить Юмагула о заговоре. Во время ссоры между братом и сестрой входит Танхылу. Асфен покидает дом.

Появляется ясачник Толомбай и требует уплаты ясака. В этот момент Алифа хочет открыть Танхылу тайну заговора, но ей вновь мешают: на этот раз охотники – друзья Юмагула. Они были уверены, что хозяин дома, ведь его конь стоит во дворе. Опасаясь, что с Юмагулом что-нибудь случилось, все отправляются на его поиски, но в дверях наталкиваются на рыдающую Ырысбику, которая сообщает, что её сын нашёлся... Не договорив, несчастная мать падает без чувств. Вбегают крестьяне, дом наполняется народом. Вносят тело Юмагула.

5-я картина. Похоронив Юмагула, народ его оплакивает. Наконец Танхылу остаётся одна на могиле любимого мужа. Услышав приближающиеся голоса, она прячется. Появляются Вали, Толомбай и несколько ясачников. Вали приказывает им идти к Юлбирде и просить руки его дочери, в случае отказа – дом спалить, а самого выгнать из деревни. Увидев вышедшую из укрытия Танхылу, Вали злорадствует своей мести. В тот момент, когда он пытается свалить надгробный камень Юмагула, Танхылу вонзает в его грудь кинжал и сталкивает в реку.

Общая характеристика содержания и драматургии

Оркестровое **вступление** к опере воплощает образ реки Ашкадар, тёмные воды которой поглотили сначала любимого мужа героини – Юмагула, а затем его врага – Вали. Сумеречная, «глубокая» тональность Des-dur, гаммообразное нисходящее движение по пентатонике, триольный ритм – несущийся звуковой поток создаёт иллюзию ровно, спокойно катящихся волн. Местами в опере очень отчётливо проступает картинное начало в духе корсаковского «Садко».

Это лейтмотив реки Ашкадар – выразительная протяжная мелодия, вычлененная из протяжной народной песни «Ашкадар» (пример №68). Это единственный лейтмотив оперы, получающий в ней сквозное музыкальное развитие, тематическая основа, на которую опираются самые важные узловые пункты сюжета: лирический дуэт Танхылу и Юмагула (в 4-й картине); хор, оплакивающий Юмагула (в 5-й картине); 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 картине). Тема Ашкадара, как симфонически-изобразительный фон, определяющий этапы сценического действия, придаёт всей опере тематическое единство, монолитность формы, и это имеет свой глубокий смысл – она целенаправленно подводит к звучанию арии Танхылу (по легенде – песни), которая вырывается как крик души и является сутью всего повествования.

Первая картина, выполняющая функцию пролога, необходима не столько для экспозиции действующих лиц (из всех её участников в дальнейшем будут действовать только знахарка Бэдэкэй и ясачник Толомбай), сколько для изложения предыстории сюжета: в этой опере воплощается исключительный для патриархального быта случай, когда героиня сама выбирает себе мужа. Это было необходимо для театрализации на оперной сцене любимого Бурангуловым обрядового цикла Смотрин. Картина представляет собой череду речитативных сцен (Юлбирде – Байрамбика; они же – и знахарка Бэдэкэй; Юлбирде – Байрамбика – Толомбай; после прихода муллы родители – и мулла). Между ними помещены Рассказ Бэдэкэй о своём сне, Терцет Байрамбики, Юлбирде и Толомбая в сопровождении женского хора и сцена ворожбы против нечистого (Сарби, по мнению муллы, сглазил Водяной, когда она ходила смотреть ледоход).

Образы Бэдэкэй и муллы задуманы композитором как комические. С самого начала, в соответствии с идейными установками советского искусства, служители культа и их сторонники получают в башкирской музыке отрицательную характеристику. Старуху Бэдэкэй, без конца повторяющую одно и то же: «Аллах даст...», композитор наделяет однообразной танцевальной темой с несерьёзным, скачущим на стаккато аккомпанементом, и утрированными повторами V ступени (пример №69). Эта лейттема – старинный заклинательный напев, – интерпретированный в танцевальном плане, будет сопровождать свою героиню в течение всей оперы и в оркестре, и в её вокальной партии. Сродни ей тема муллы, также решённая в утрированно танцевальном ключе (пример №71).

Остроумный, даже новаторский приём комической характеристики применён композитором далее – в Рассказе Бэдэкэй. Она сочиняет, что видела сон, и старается честно его рассказать, напустив на себя важность (пример №70). Обман её раскрывается музыкой: в основе темы – старинный религиозный напев («Мунажат пятницы»), талантливо переинтонированный Эйхенвальдом в двухдольный незатейливый кыска-кюй (его тема проходит в оркестре, знахарка лишь присоединяется к ней в заключительных фразах).

Любопытно интонационное строение этой темы: при постоянном варьировании начального двутакта (фразы) второй двутакт (опевающую каденционную фразу) композитор оставляет неизменным. Получается, что Бэдэкэй всё время повторяет одно и то же. Этот мотив при соответствующем интонировании ассоциируется с монотонной речитацией старинных мусульманских книг. После каждой музыкальной фразы пауза затягивается ещё на такт (Бэдэкэй не знает, что рассказывать дальше), поэтому структура этой музыкальной темы необычна: она включает 19 тактов.

Не придумав ничего нового, Бэдэкэй неторопливо повторяет сказанное (о красивом луге, заливаемом жаворонке) – второй куплет заканчивается прерванным гармоническим оборотом и нетерпеливым речитативом ждущих дальнейшего рассказа девушек. Наконец, подумав, Бэдэкэй нашла мысль и уже без остановок, бойко начинает рассказывать о Сарби, якобы, в новом платье ходившей за водой. Подвижное звучание ведущей темы в верхнем регистре воспринимается ярким контрастом к предыдущему повествованию – так образуется куплетно-вариационная форма. Этот рассказ вселяет надежду на выздоровление дочери: следует Терцет Байрамбики, Юлбирде и Толомбая, тематически строящийся на лейттеме Ашкадар (в разных партиях звучат различные фразы из этой протяжённой мелодии).

Приход муллы продолжает жанрово-комическую линию в развитии оперы. Под оживлённую, легкомысленно звучащую танцевальную музыку мулла медленно снимает калоши, медленно развязывает шарф, медленно ставит посох в угол и так же медленно кладёт на стол Коран (эти пояснения выписаны в нотах композитором). Вновь характер музыки вступает в известное противоречие с данным сценическим образом и содержанием, которое он несёт. Главное значение в 1-й картине приобретает обряд ворожбы против нечистого (Водяного), из-за которого как будто бы заболела Сарби. «Я прочту молитву «Аятел кюрси» и изгоню его», – заключает мулла и строго приказывает девушкам не уходить, пока из дома не вынесут Осок (чучело), иначе «Водяной пристанет к кому-нибудь». Далее мулла читает молитву: «Во имя таинственного мужа Хызыр Ильяса и Баба-Тюкляса...» (пример №72). Вся сцена строится на речитации старинных обрядовых хамаков, в которые вклиниваются нашёптывания и плевки при лечении заговором (восклицания фальцетом), в то время как в оркестре звучит монотонная мелодическая фигурация, рисующая обстановку тревожного ожидания.

В момент появления маленькой Танхылу в оркестре возникает тема её любви, которая получит обширное развитие в сцене любовного свидания во 2-й картине. Сейчас же появление этой красивой протяжной темы выделено паузами – это изолированный музыкальный материал, не связанный ни с предыдущим, ни с последующим развитием, поскольку он не вписывается в музыку картины (пример №73). Эта тема, как и Танхылу, которую она характеризует, ждёт своего часа.

Заканчивается 1-я картина торжественным речитативом Юлбирде: именем Аллаха он клянётся предоставить последней дочери свободу²¹. В оркестре в это время вновь восстанавливается звучание «музыки реки»: Ашкадар, как и прежде, бесстрастно катит свои тёмные воды.

Во второй картине содержится экспозиция главных действующих лиц – Танхылу и Юмагула, Алифы, Асфена и Вали. С момента любовного свидания в опере происходит завязка и развитие лирической линии. В партии Танхылу выделяются две большие арии. В первой из них – «Течёт Ашкадар» (As-dur) Танхылу в ожидании любимого мечтает о любви. Задушевная мелодия в полупротяжном стиле сопровождается гармоническими фигурациями, изображающими струящиеся волны реки. В пение Танхылу вклинивается звучание флейты (имитирует курай) – так образуется средний раздел арии, в которой героиня радостно откликается на зов любимого. Кульминацией картины становится лирический дуэт главных героев, основанный на башкирской протяжной песне лирического содержания «Сибай».

Контраст в повествование вносит последующая сцена Алифы, Вали и Асфена, решённая в речитативном плане. Здесь впервые экспонируется тема недоброжелателей, в основе которой – элементы целотонной гаммы и увеличенного трезвучия (пример №80). В дальнейшем её контуры не раз будут возникать в связи с образами Толымбая, Асфена и Вали, напоминая об опасности, таящейся в этих персонажах.

Третья картина («Смотрины») – самая массовая сцена оперы с оживлённой сменой разнородных действующих лиц: старухи, старики, девушки, джигиты, мальчики и пять героев – Гульзифа, Вали, Бэдэкэй, Ханифа, Асфен. Появлению народа предшествуют несколько ансамблевых сцен. Структурно 3-я картина чётко делится на отдельные законченные номера, но не страдает мозаичностью, ибо композитор смог добиться сквозного музыкального развития, неуклонного симфонического роста. От начала до конца она пронизана башкирскими народными мелодиями, разработанными на основе принципов симфонизации. Так, в основе первой речитативной сцены (Бэдэкэй – Ханифа) – песня «Кагарман-кантон» и лейтмотив Бэдэкэй; в момент, когда знахарка, вновь желая покрасоваться, говорит о своём, якобы, виденном сне, в оркестре в перегармонизованном виде фрагментарно звучит тема её Рассказа из 1-й картины.

Появление жены кантонного начальника Гульзифы и их сына Вали прерывают повествование. В речитативной сцене главное значение имеет ариозо Гульзифы, в котором она мягко отговаривает сына жениться на Танхылу. Подытоживает развитие квартет, где партии всех героев индивидуализированы: вокальная речь Гульзифы содержит интонации сожаления, которыми насыщено её ариозо, Ханифы – на фразях предыдущего речитатива, Бэдэкэй – на её лейттеме,

²¹ Ещё одна этнографическая подробность: финальной сцене клятвы в опере предшествует речитативная сцена, в которой богатый сборщик ясака Толымбай (с его сыном была обручена умершая Сарби), предлагает обручить с ним другую дочь Юлбирде – Танхылу. Получив отказ, он затаивает в душе зло.

Вали – на интонациях последующего Приветствия. После третьей речитативной сцены, в которой Алифа наговаривает на Танхылу, следует мужской хор «Кавалерийский конь» («Сыбай кашка», e-moll). В нём джигиты на одноимённый напев народной песни поют о нелёгкой мужской судьбе (пример №74).

В отдельную сцену трёхчастного построения оформляется хор («На живописном берегу будем выбирать девушку») на мелодию народной песни «Семь девушек», контрастирующей более оживлённым темпом, тональностью (e-moll, пример №75). Этот хор сильно динамизирует действие, ибо построен по принципу наслаивания голосов.

Центральным разделом 3-й картины является развёрнутая танцевальная сюита. В свадебном обряде башкир, по сведениям М. Бурангулова, танцы имели символическое значение, именно через определённые движения и жесты девушка высказывала своё отношение к джигиту: «Если девушка была согласна выйти за него замуж, она танцевала, держась, как и он, за платок, если нет – она танцевала отдельно. Если джигит хотел узнать причину отказа, он вновь приглашал девушку на танец. Свой отказ она могла объяснить тремя способами: намекнув на возлюбленного; на наречённого и отказав категорично»²². Согласно указаниям композитора, выписанным в нотах, Танхылу отказывает Вали именно так – через танец и категорично.

Начинает танцевальную сюиту грациозный сольный танец Танхылу на народную «Танцевальную мелодию» (пример №76), далее следуют массовый женский танец на оригинальную тему в народном духе (пример №77), ступенчатый мужской танец на мелодию народного «Танца стариков» (пример №78) и женский танец на мелодию «Семи девушек». Каждый из них становится фазой в развёртывании народного праздника. Кульминацией сюиты, когда в самый разгар веселья на лужайку выводят Вали, становится хор «Густая черёмуха» (с новыми словами, подзадоривающими танцоров) и танцы, в основе которых – свадебная танцевальная тема «Сабира». Эти две темы, несколько раз чередуясь, динамизируют, ускоряют общее движение, так как их напевы сначала сопоставляются полностью, далее – по фразам, а затем – и по мотивам.

Общему веселью резко контрастирует музыка вышедшего танцевать Вали – тональностью (после пасторально-светлого F-dur'a, тёмный – Des-dur), мелодикой. Она часто прерывается ритмическими остановками на тонике, словно топчется на месте. На такой невыразительный танец тотчас реагирует народ (хор):

Танец твой неуклюж,
Или, джигит, ты стесняешься,
Походка твоя несмелая,
Таким танцем девушек не покоришь.
Ну, красавица, спляши-ка,
Свой ответ джигиту танцем дай.

²² Бурангулов М.А. Завещание сэсэна. Уфа, 1995, с. 230. На баш. яз.

Интересно музыкальное решение совместного (Танхылу и Вали) танца: в оркестре вновь звучит тема первого танца Танхылу (в ре-мажоре), к которому робко контрапунктом присоединяется отдельный характерный оборот из темы Вали (в ре-бемоль мажоре). Важный в драматургическом отношении момент отказа Танхылу (вместе с угрожающими репликами уязвлённой Гульзифы – это первый этап в завязке конфликта) выделен уменьшённой гармонией, после чего хор поёт: «Ну, джигит, не сердись, девушка тебя не любит». В этом танце происходит переключение с жанрово-бытового плана на лирико-психологический.

Второму этапу в завязке конфликта – обрядовой игре «Ак тирэк – кук тирэк», когда Вали не узнаёт в накрытых большими платками девушках Танхылу, предшествует появление Юмагула. Его выход озвучен виртуозными пассажами и трелями кларнета, имитирующими курай (пример №79). Впоследствии они прозвучат в 5-й картине в сцене оплакивания героя. Это ещё более накаляет соперничество и общее напряжение. В заключительной обрядовой игре «Ак тирэк – кук тирэк» музыкальное развитие концентрируется в оркестре. На сей раз основой тематического материала служит обрядовая песня «Чтобы стать твоей свекровью, подаю тебе кумыс», отдельные обороты которой звучат и в хоровых партиях. После того, как Вали не узнал в переодетых девушках Танхылу, был осмеян и опозорен, он грозит мстью – так происходит окончательная завязка конфликта.

Четвёртая картина содержит развитие, трагическую кульминацию оперы и состоит из двух разделов: показа счастливой семейной жизни Танхылу и Юмагула и ряда речитативных сцен, в которых осуществляется заговор против Юмагула, приводящий к его гибели. Краткое оркестровое вступление основано на теме недоброжелателей, впервые прозвучавшей во 2-й картине. Открывает действие Колыбельная Ырысбики – печальное обращение к внуку «Будет он джигитом, будет золотым» (g-moll) – хронологически первая в ряду многих колыбельных в башкирских операх (пример №81). Плавная неспешная мелодия меняет своё звучание за счёт перегармонизации, выразительных аккордовых средств.

Появление Танхылу и Юмагула сопровождается обилием красивых, широкого дыхания мелодий, флейтовыми фиоритурами, сопоставляемыми тонально (красочные полутоновые, терцовые перемещения). Это светлый мир чистых сердец. Венчает семейную идиллию трёхчастный любовный дуэт супругов «Ты – солнце души моей» (Fis-dur) – их мечта о светлом будущем (пример №82). Трёхдольность и мелодические контуры роднят тему этого дуэта с лейттемой Ашкадара: судьбы героев оперы оказываются тесно связанными с рекой, рядом с которой они проживают.

С появлением Асфена, принёсшего недобрую весть об увеличении ясака, начинается всеобщее эмоциональное возбуждение. В музыке 4-й картины более всего слышна проводимая в опере чёткая грань между музыкальным воплощением положительных и отрицательных героев. Это обусловлено драматургическими особенностями этнографической мелодрамы, лежащей в основе либрет-

то, для которой характерно однозначное деление персонажей на добрых и злых. В оркестре активно развивается тема из оркестрового вступления – краткий «прыгающий» мотив, выдающий истинные намерения отрицательных героев (пример №83).

Юмагул – пассивная фигура в опере. Его поведение и поступки определяются исключительно внешними, для него трагически сложившимися обстоятельствами. Он представлен лишь в ансамблях (двух любовных дуэтах) и поэтому отличается недосказанностью. Не показана и его гибель, а это могло бы восполнить недостающую полноту событий. Трагическая обречённость героя раскрывается в опере, главным образом, через драматически сгущённый, мрачный колорит всей обстановки действия, крайним проявлением которого становится интонационная трансформация лейттемы Ашкадара: в финальной сцене, когда крестьяне вносят в дом тело Юмагула, в оркестре звучит целотонная гамма.

Заключительная **пятая картина** – это вдохновенная ода любви и трагическая развязка всего произведения, когда отчаявшаяся Танхылу убивает ненавистного Вали. После оркестрового вступления, в котором тема недоброжелателей сменяется насыщенной, широкого дыхания протяжной мелодией, следует развёрнутая вокально-хоровая сцена оплакивания убитого Юмагула. Масштабный хор «Ай, Юмагул, Юмагул, когда ты играл на курае, затихала вся страна» тематически строится на интонациях темы Ашкадара и своим строгим хоральным звучанием настраивает на возвышенный лад (пример №84).

После реплики Танхылу, подхваченной народом: «Кураисты, сыграйте в память Юмагула что-нибудь новое» следует этнографическая сцена, когда три кураиста произвольно играют народные мелодии. Здесь авторы оперы следуют канве легенды, в которой сказано, что жена погибшего охотника «пригласила к себе женщин и девушек с тех мест, куда доходили кони и письма, и попросила их сочинить песню про своего мужа. Собравшиеся спели десятки песен, но ни одна из них не затронула душу убитой горем женщины. И тогда неожиданно запела она сама. Песня всех задела за душу, и все заплакали. Так была сочинена песня «Ашкадар»²³. Реплика композитора гласит: «Кураисты играют песни в память Юмагула по своему усмотрению», но по сюжету их игра не устраивает молодую вдову.

Ария Танхылу из 5-й картины «Ашкадаркай, на тебя я не серчаю, что забрал возлюбленного ты» (Des-dur!) – это не просто кульминация в развитии лирической линии. Это эмоциональная и логическая вершина всей оперы, выраженная в протяжном мелосе. Ария, наполненная глубоким внутренним напряжением и экспрессией чувств, сочинена методом переинтонирования башкирской протяжной песни «Ашкадар» (пример №85). Мелодические контуры и ладовые опоры её оставлены без изменений, изменены ритмика и протяжённость музыкальных фраз – таким образом, эта богато орнаментированная народная

²³ Башкирское народное творчество. Т. 8. Песни (сост. С.А. Галин). Уфа, 1995, с. 269.

песня была приспособлена к требованиям оперной сцены. Гамма эмоций, одолеваящих героиню, – погружение в собственное страдание, смиренность, гордость, скорбь, – не исчерпав себя, воплощены в следующем вокальном номере Танхылу – ариозо «Дитя моё, тебя вскормила грудью я» (Es-dur), где она прощается с маленьким сыном, передавая его по обычаю в руки свекрови (пример №86). Эта моносцена – драматично звучащий хор с солирующей героиней очень отчётливо предвосхищает финальную сцену оперы З. Исмагилова «Шаура», в которой будет достигнут высокий пафос монументальной трагедии.

Заключительная сцена оперы – случайное, и в то же время, закономерное столкновение Танхылу и Вали на могиле её мужа – это логическое завершение сюжета. Главное значение здесь приобретает ария Вали, который радуется своей победе (пример №87). В финальной сцене целотоновые и тремолирующие звучания, бурлящие пассажи, характеризующие недоброжелателей, сменяются «музыкай реки». Des-dur и величаво звучащая лейттема катящей свои воды под заключительные слова Танхылу: «Возьми мою месть, Ашкадар!» – завершают оперу.

Художественный результат опер Эйхенвальда оказался очень ценным. Его находки в области башкирской оперы были усвоены композиторами следующего поколения, прежде всего З. Исмагиловым и Х. Ахметовым. Найденная Эйхенвальдом дифференциация музыкально-выразительных приёмов для воплощения положительных и отрицательных героев будет реализована впоследствии в виде двух образно-эмоциональных сфер, также воплощающих антагонистическое противостояние персонажей. Продемонстрировал Эйхенвальд и методы обращения с фольклорным материалом. Он вводит в оперы народные песни – как в «чистом» виде (цитаты) и даже в виде ненотированных фольклорных вставок (сцена кураистов), так и в переинтонированном. И хотя натуральный курай в башкирских операх больше не будет использоваться, сольные вокальные высказывания в протяжном стиле (без оркестра) станут традиционными в башкирских классических операх.

Народ в опере «Ашкадар» не просто создаёт колоритный жанровый фон, он – участник событий: прежде всего обряда. Он направляет действия и поступки главных героев (3-я картина), а также комментирует происходящие события (5-я картина). Помимо многочисленных хоров, в опере очень важны хоровые речитативы – важное средство активизации действия. И, наконец, традиционные для европейской музыки образы водной стихии, претворённые композитором на башкирском материале, в последующие периоды развития башкирской музыки получают новаторское воплощение в операх Исмагилова.

«Ашкадар» – высокопрофессиональное произведение, созданное в русской ориенталистской традиции, рамки которой композитор, тем не менее, смог преодолеть. В наибольшей степени налёт ориентализма проявляется в гармоническом стиле этой оперы. Автор добросовестно воспроизвёл в русской классической интерпретации высокую художественную самобытность национальных фольклорных источников, что было значительным достижением начального этапа становления оперного жанра в республике.

Современная тема в опере «Айхылу» Н. Пейко

Опера в 3-х актах, 5 картинах на либретто Г. Амири по мотивам драмы С. Мифтахова. Русский текст Г. Миллера, премьера состоялась 1 ноября 1953 г. Дирижёр – Г.М. Ержемский, режиссёр – Е.А. Бриль, художник – М.Н. Арсланов, хормейстер – Л.Х. Исхакова.

Новая версия оперы «Айхылу» Н. Пейко своим рождением обязана Декаде башкирского искусства, которую собрались провести в 1952 году в Москве. На этот раз Пейко категорически отказался от соавторства и согласился работать только при условии самостоятельности. Управление по делам искусств БАССР согласилось на условия московского композитора. Теперь в опере 3 акта и 5 картин. Авторы новой версии оперы Н. Пейко и поэт Г. Амири пошли по пути сокращения прежнего материала, что привело не просто к лаконичности, но и к схематичности общей композиции, недоработке некоторых образов, на что сразу обратили внимание рецензенты оперы²⁴. Полностью был переработан словесный текст, обогащённый выражениями типа «Да здравствует Сталин!» (а не Ленин, как раньше), что придало произведению черты внешней декларативности; упразднены все жанровые хоры, что привело к упрощению музыкального языка и жанрового фона спектакля. Народ в опере показан однопланово, только радующийся новой жизни (даже в финале, взяв на руки тело погибшей Айхылу, он торжественно поёт: «Мы идём только вперёд!»). Положительным моментом этого варианта оперы является применение многочисленных лейтмотивов, напряжённость и острота конфликтного развития, контрастность сопоставляемых сцен, симфонизация партитуры с новым тональным планом.

Краткое содержание оперы²⁵

1 акт. 1-я картина. После двухлетней службы в рядах Советской армии вернулся в свой аул коммунист Юлай. Он только что выступил на сельском сходе по вопросу организации колхоза. Все глубоко взволнованы. Линию партии поддерживают бедняки, комсомольцы, молодёжь. Над ними зло издеваются кулак Алакай, его сын Ахмет и подкулачник Фахри. Не принимает участия в споре середняк Серлебай.

²⁴ «В опере мало внимания уделено характеристике колхозной молодёжи (образы комсомольцев Гульбики и Идиата были изъяты – Г.Г.). Тусклым, малозначительным получился образ кулака Алакай, ибо мелодическая характеристика этого образа не развита [Атанова Л.П. Творческий экзамен. // «Сов. Башкирия», 1953. 14 ноября]. «Не всё равноценно в музыкальной характеристике Юлая. Хороши его лирические сцены. Но там, где Юлай выступает как руководитель сельской бедноты, его образу подчас недостаёт широты, внутренней силы характера. Хотелось бы, чтобы Юлай был полнее показан в гуще борьбы, в преодолении трудностей (полностью была купирована массовая сцена после пожара, дававшая такую возможность – Г.Г.). В последней картине безразличие Юлая к гибели Айхылу, спасшей его от смерти, воспринимается как психологическая фальшь» [Савинцев П. Новая башкирская опера. // Сов. музыка, 1954, № 3. С. 96-97]. Добавим, что по сравнению с образом Айхылу и её музыкальной характеристикой лейтмотивы Юлая, о которых будет сказано далее, более статичны, как и сам образ: в нём отсутствует внутреннее психологическое движение.

²⁵ Изложено в литературной редакции 1961 года, когда опера восстанавливалась вторично.

Все расходятся. Только сейчас Юлай заметил, что он стоит около дома любимой девушки Айхылу – дочери Серлебая. Помнит ли она о нём? Перед уходом он оставляет веточку – это давний условный знак, чтоб встретиться у старого моста.

Велика радость Айхылу, увидевшей ветку – зов любимого, но эта радость омрачена: к ним пришла Мугли, уже давно сватающая Айхылу за Ахмета. Девушка решительно убегает на желанное свидание с Юлаем.

Серлебай в большом смятении: жена Ульмасбика настойчиво поддерживает сватовство Ахмета, так как это освободит их от долга Алакаю; подкулачник Фахри пугает Серлебая, что у него отберут землю, а Серлебай видит, что советские законы дают трудящимся крестьянам землю... Серлебай понимает всем существом, что идёт новая жизнь, но что она несёт?

2-я картина. Берег Хакмара. Снова Юлая окружает родной Урал; снова, как прежде, сюда пришла любимая Айхылу. Но сейчас начнётся новая жизнь – колхозная. Айхылу ищет у Юлая защиты против старых обычаев, против постылого сватовства. Но Айхылу защитят советские законы!

Ахмет выследил Айхылу. В остром столкновении с Юлаем он объявляет себя смертельным врагом – кто кого? Но Юлай верит в новую силу народную – в дружный, свободный труд.

II акт. 3-я картина. В колхозе собран первый богатый урожай. Нет границ радости людей, почувствовавших непобедимую силу коллективного труда. Юлай зачитывает своим друзьям письма, полученные от товарищей из Украины, Казахстана, Москвы: цветёт и ширится многонациональная Родина усилиями коллективного создателя – народа.

Сюда, на колхозный двор пришла Айхылу, но Ульмасбика насильно увела её.

Колхозники ушли, чтобы закончить свой трудовой день. Вечереет. Не с добрыми мыслями подкрались ко двору Алакай и Фахри, но колхозный хлеб стережёт старый Колой. Врагам хотелось бы сманить его на свою сторону, но они скоро убеждаются, что справиться со стариком будет нелегко. Фахри предлагает Алакаю распространить сплетню о том, что Юлай, якобы, обесчестил Айхылу – это дискредитирует Юлая. Его, конечно, выгонят из аула – и колхоз развалится. Довольные задуманным, враги удаляются.

Встревоженный Юлай появляется на несколько минут: его срочно вызывают в город. После его ухода впервые на колхозный двор приходит Серлебай. Народное богатство оставляет в нём неизгладимый след. Под большим впечатлением он уходит.

Внезапно прибегает Айхылу, она ищет Юлая, ей срочно нужна его помощь, но он вернётся только завтра, к вечеру. Кто спасёт её?

III акт. 4-я картина. В своём доме Айхылу словно чужая, она одинока. Но сегодня отец приходит с неожиданной вестью: он вступает в колхоз. Нет большего счастья для Айхылу. Однако Мугли успевает сообщить мерзкую сплетню. Как бы в подтверждение этому раздаётся такмак Фахри и его подручников, порочащий Юлая и Айхылу. Серлебай жестоко избивает свою дочь. Девушка проклиная отцовский дом и покидает его.

5-я картина. Ночь. Айхылу прибежала на берег Хакмара. Через мост ведёт дорога в город. Здесь пройдёт Юлай. Страшно ночью одной, но ещё страшней стало от подкравшихся Алакая, Фахри и Ахмета. Айхылу поняла, что они здесь для того, чтобы убить Юлая. Только сейчас девушка по-новому осознала, как Юлай нужен всем колхозникам, советским людям, поэтому он опасен для врагов советской власти.

Слышится песня приближающегося Юлая. Ахмет уже прицеливается, жизнь юноши в опасности – и с криком «Юлай» Айхылу бросается к любимому. Ахмет стреляет. Самоотверженная девушка смертельно ранена. Кулаки убегают, но колхозники, идущие поутру на работу, ловят их.

Появляется Серлебай: он чувствует свою глубокую вину после того, как обошёлся вчера с дочерью. Его горе стало огромным: она погибла.

Юлай и народ поют о подвиге башкирской девушки. Никакая сила не остановит неодолимого движения народа. Клятвой над телом Айхылу звучит мощное и мужественное «Вперёд».

Общая характеристика содержания и драматургии

Новое оркестровое **вступление** к опере основано на двух темах: первая из них – мужественная, энергичная, ритмически упругая, впервые звучащая у тромбонов и труб и вызывая представление о мужественном образе народа, исполненного суровой воли и сосредоточенной энергии – приобретает значение темы борьбы народа (пример №88), вторая – передаёт радость дружного коллективного труда (пример №89). Обе темы получают в опере непрерывное музыкальное развитие. Во вступлении ко 2-му акту тема борьбы народа, поданная в аккордовом изложении, драматически видоизменяется, принимает лапидарный, грозный вид; в заключительной же сцене она обретает эпический, торжественно звучащий облик. Подобная репризная тематическая арка – испытанный приём оперной драматургии, в башкирских операх станет традиционным.

Первая картина выполняет функции экспозиции и завязки двух ведущих сюжетных линий – социальной и лирической. Опера начинается сценой сельской сходки, в которой происходит завязка социального конфликта: наговаривающим на колхоз Фахри и Алакаю противопоставлено ариозо Юлая «И наша земля подарит нам обильный урожай» (пример №90), поддержанное хорами репликами народа «Верно, Юлай». Спор кулаков и бедняков, вступающих в колхоз, выражен интонационно: если партия Юлая строится на народно-песенных оборотах (в основе упомянутого ариозо – башкирская протяжная песня «Кахым-туря» – тема светлого будущего), то в оркестровой партии, сопровождающей реплику Алакаю, впервые звучит сумрачная лейттема кулаков, основанная на движении по хроматической гамме (пример №96). Дифференцируя хор на две группы, композитор тем самым воплощает различные социальные слои народа.

Дальнейшее повествование переключает действие в лирический план. После маршеобразной симфонической интермедии, во время которой народ медленно расходится, следует протяжная ария Юлая «Опять у дома Айхылу» (g-moll), выражающая его любовь. Между выходом Айхылу и её арией «Прошло так много долгих дней» (Des-dur), выражающей радость по поводу возвращения Юлая, расположены куплеты Мугли «Славен будь Аллах великий». При неизменной теме в стиле мунажатов²⁶ в куплетах по сравнению с оперой «Хакмар» содержатся незначительные изменения слов. В основе арии Айхылу – башкирская народная песня «Соловей», авторское вмешательство в метроритмическую структуру которой изменило его до неузнаваемости: фактически это новая тема – лейтмотив Айхылу (пример №97). Он неоднократно звучит в опере как олицетворение самых светлых ожиданий: предваряет появление героини во 2-й картине; в драматизированном виде, как отдалённое напоминание о любимом – между частями арии «Куда пойти?» (4-я картина); с этой мелодией на

²⁶ В сцене сплетен в доме Серлебая этот же напев переосмыслен в шестидольный мунажат, что также характерно для данного жанра. Воплотить ковыляющую походку здесь помогает удачно найденная ритмическая фигура – обратный пунктир при равномерных длительностях.

устах («Я найду своё счастье!») она решительно покидает отцовский дом. В этой же арии (в контрастной второй части) в оркестре излагается лейттема её тревоги – краткий мотив с остигнутым пульсирующим ритмом и хроматическими интонациями, получающий развитие в драматических эпизодах оперы (пример №91). Эта лейттема содержит в себе хроматическую интонацию, позволяющую ей в процессе развития интонационно сближаться с темой кулаков.

Образ Ульмасбики обогащён куплетами «Жених красив и дома нет богаче» (D-dur), в основе которых – типовые обороты плясовых песен. Эта песня дополняет характеристику Ульмасбики, основанной, как и ранее, на крикливой теме и скороговорке вокальной партии. Завершает 1-ю картину сцена Серлебая и Фахри. Здесь звучит напевная ария Фахри «Ты не слыхал ли сосед, Серлебай» (сейчас Фахри клеветает на советский закон, заставляющий всех людей вступать в колхоз), в которую вклиниваются реплики возражающего Серлебая.

Симфоническое вступление ко **второй картине («Свидание на берегу Хакмара»)** основано на башкирской протяжной песне «Зульхиза», звучащей мягко, лирично. В последующей протяжной арии Юлая «Родной Урал, родной мой край» (также на теме «Зульхиза») выражены чувства радости, удовлетворения от встречи с родным краем, сопоставляемые в средней части с нежными воспоминаниями о любимой «Ах, Айхылу». Дальнейшие ансамблевые сцены композитор заметно усложнил в вокальном и композиционном отношениях. Лирический дуэт главных героев «Айхылу, цветок степей родных» (C-dur) с ведущей ролью мужской партии – протяжного склада, с обилием восходящих интонаций восклицания, гармонизованный красочными романтическими последовательностями (пример №92). В отличие от прежних редакций оперы, это единственная совместная сцена главных героев, насыщенная любовными чувствами.

В трио Айхылу, Юлая и Ахмета – самом развитом вокальном ансамбле оперы (e-moll) – тема полифонического склада, не лишённая песенных черт, вполне могла бы служить темой фуги. В этом ансамбле в словесном поединке Юлая и Ахмета вновь сталкиваются интересы двух враждующих сторон, что выражено музыкально: декламационности в партии Ахмета, ползучим хроматическим созвучиям «его» сопровождения, тональной неустойчивости противопоставлена заключительная величавая реплика Юлая «Эта земля нам подарит урожай» на теме песни «Кахым-туря». Эта реминисценция, обрамляющая I акт, воспринимается как светлая надежда на лучшую долю. В целом 2-я картина очень насыщена вокально, но малодействительна.

Оркестровое вступление к **третьей картине («Из жизни колхоза»)** основано на теме борьбы народа, получающей активное ладо-тональное развитие. Несмотря на краткость построения, эта музыка утверждает крестьянство как новую силу, движущую историей. Большое внимание в этой картине уделено демонстрации достижений колхозной жизни, отсюда – новый текст с выражениями типа «Повезу красный обоз» или «Претворим завещания бабая» (т.е. Ленина) и т.д. Открывающий действие хор колхозников «Эй, дружнее!», рисуя-

ший динамичную сцену сбора урожая, основан на оригинальной обработке Пейко башкирской народной песни «Зимагоры» в записи Л. Лебединского (пример №98)²⁷. Размашистая мелодия женского хора сочетается в нём с остинатными выкриками мужских голосов «Эй, живей», создающими настроение радостного трудового подъёма. Можно говорить о переосмыслении этой песни композитором: из ироничной усмешки над собственной нуждой, она преобразована им в напористый хор народа, выражающий трудовой энтузиазм.

Центральное место в 3-й картине занимает сцена чтения Юлаем писем от своих армейских друзей – из Украины, Казахстана, Москвы, заменившая прежний Рассказ о подвигах пограничников и позволившая отразить тогдашнюю жизнь в стране – дружбу народов, происходящие перемены (письма насыщены сообщениями о строящемся Днепрострое, городе в степи – Караганде – всё под руководством Сталина). Предваряет Рассказ речитативная реплика Юлая «Получил я сегодня письма от друзей» на теме «Зульхиза». В чередующихся коротких песенных эпизодах, разделённых репликами хора («Кто пишет?»), звучат то интонации певучей украинской песни (в дорийском f-moll) в сочетании с почти афористической краткостью концовки-подписи (при чтении письма от Бондаренко Тараса); то типично казахский напев с бодрым сопровождением – остиinato вторых скрипок, альтов и фаготов, имитирующих звучание думбыры (письмо от Сулеймана); то широкая и раздольная советская песня, по стилю напоминающая кинофильмы послевоенного времени о современности, гигантских стройках (письмо от друга – москвича Королева). Это первый случай включения в башкирский контекст инонациональной стилистики. Впоследствии русский и казахский интонационные пласты станут для башкирских опер привычными. Подобное использование интонационных особенностей различных национальных культур (полистилистики) обогащает музыкальный язык оперы, особо подчёркивает всенародный характер первых советских пятилеток.

Все последующие музыкальные номера этой картины являются вновь дописанными: и сцена злой Ульмасбики, скандально уводящей Айхылу (в оркестре активно развивается её лейттема); и радостный хор колхозников «Поём все вместе» (G-dur), в основе которого – народная песня советского периода «Ударник», сопоставляемая с напевом «Густая черёмуха»; и полупротяжное ариозо Колоя «Хлеб пахал, а был голодный» (G-dur), выражающее его спокойную уверенность в завтрашнем дне; и противопоставляемое ему ариозо вконец запутавшегося Серлебая «Разные слова слышу о вас» (cis-moll), которое он поёт Колою, и даже диалог Фахри и Алакая, плетущих интригу. Начальную фразу хора колхозников можно трактовать как их лейттему (пример №93), ибо она неоднократно звучит не только в устах народа, но и самого Колоя, как его типичного представителя. Он напевает эту тему вслед за народом, она завершает его арию на словах «На старости лет в колхозе стал человеком», а также в его

²⁷ Песня опубликована в книге Л.Н. Лебединского «Башкирские народные песни и наигрыши». 2-е изд. М., 1965, с. 179.

речитативной реплике, которую он произносит сомневающемуся Серлебаю: «Приходи завтра к нам, посоветуемся».

В характеристике кулаков, как и в прежних редакциях, главенствуют движение по хроматической гамме и тритону, увеличенные и уменьшённые созвучия. Правда, в партии лицемерного Фахри на мгновение появляется песенная мелодия, переходящая в довольный смех и тему такмака-клеветы. Новым сюжетным мотивом картины является срочный отъезд Юлая в город, о чём он успевает сообщить только Колою. Тем самым обостряется ситуация, в которой оказывается Айхылу.

Наиболее совершенна в музыкально-драматургическом отношении предфинальная **четвёртая картина («Клевета»)**, насыщенная действием и быстрой сменой психологических состояний главной героини, раскрывающих её образ во всей полноте. Сюжетная линия, связанная с развитием образа Айхылу, сопоставляется со сценами Серлебая, Ульмасбики и Мугли. В основе лирической арии Айхылу «По зелёному лужку течёт Хакмар» лежит материал арии «По берегам Хакмара луга-луга» из прежней редакции с незначительными мелодическими изменениями. Мелодическим каркасом ариозо Серлебая «Сегодня с другом Колоем смотрели колхозные поля» (As-dur) послужила свободно переработанная башкирская протяжная песня «Гумеров».

Разительным контрастом ему служит сцена наговаривания, когда исполняемый за сценой скабрёзный такмак Фахри с хором в адрес Айхылу, высмеивающий её «бессовестный» поступок, приобретает значение темы клеветы (пример №99). Его мотив уже звучал в опере, когда Фахри предлагал Алакаю распространить сплетню о Юлае и Айхылу (в 3-й картине) и в рассказе Мугли как его предвосхищение (в 4-й). Это редкий пример использования в башкирской опере такмаков-тиррэтлэу (здесь – тиэритэйем). В основе темы, которую ведёт Фахри, улавливается контур башкирской народной песни «Порт-Артур», основательно выхолощенной интонационно: из её запева оставлены лишь опорные звуки, своей однотипностью низведённые до уровня такмака. Данный номер, приобретая важную смысловую функцию, создаёт в музыкальном развитии оперы драматургический перелом: во время последующего диалога отца и дочери Серлебай прогоняет Айхылу из дома (нюанс, отсутствовавший в прежних редакциях).

Развёрнутая ария Айхылу «Куда пойти? Кто меня спасёт?» (с-moll), воплощающая её потрясённое состояние, состоит из трёх частей. Сначала следует с-moll'ный раздел в жанре похоронного марша, в вокальной партии Айхылу преобладает речитация на одном звуке, словно она, потрясённая произошедшим, не в состоянии «говорить»; в средней части арии использована тема башкирской протяжной песни «Азамат» (e-moll), вплетённая в общее музыкальное развитие как кульминация (героиня проклиная опостылевший ей дом – пример №94). Как и ранее, композитор использует приём контрапункта – это средняя часть звучавшего хора колхозников «Поём все вместе», контрастирующего душевному состоянию героини (пример №95). В заключительном разделе арии

вокальная партия строится на торжественно звучащем лейтмотиве Айхылу: она понимает, что только с колхозниками и Юлаем найдёт своё счастье, поэтому в оркестре лейтмотив Айхылу, обретая строгий маршевый облик, интонационно сближается с темой народа.

Кульминационная **пятая картина («Схватка Айхылу с кулаками»)** подытоживает всё музыкальное развитие и содержит развязку конфликта. Вступление к ней служит замечательным образцом тонкой звукописи: на фоне квинтового двузвучия, образующегося между выдержанным тоном басов и тремоло среднего голоса (альты, кларнет и виолончели), у солирующей флейты звучит тема башкирской протяжной песни «Салимакай» (пример №100). Ему контрастирует взволнованное ариозо Айхылу «Я жду здесь», сопровождаемое в оркестре пульсирующей лейттемой тревоги.

В этой картине интересны различного типа ансамбли с самым разнообразным соотношением голосов. В первом ансамбле Алакая, Фахри и Ахмета, поджидающих Юлая, любопытно появление в партии Фахри и Ахмета (на фоне злорадной реплики Алакая «Значит, его на тот свет...») мунажатного мотива с использованием поэтической формулы этого жанра «Я, иллахи алалла, Мухамади расулулла» («Нет бога, кроме Аллаха и Мухаммед – его посланник»), которую можно расценивать как ещё одну тему кулаков. Проникновение религиозных мотивов здесь оправдано ситуацией: речь идёт об убийстве – согрешении перед лицом Аллаха, к тому же – это речь отрицательных персонажей. Ансамблем разногласия является дуэт сидящего в засаде Ахмета и мучительно думающей, как поступить, Айхылу: к полупротяжному ариозо Ахмета «Давно я ждал этого дня» (f-moll) присоединяется построенная на декламационных оборотах взволнованная речь Айхылу. Так подчёркивается спокойствие Ахмета и обеспокоенность героини. В первой половине картины господствует сумрачная лейттема кулаков, достигающая высшей точки своего развития в момент выстрела.

Юлай приближается с бодрой песней на устах «Идёт джигит по дороге» (A-dur), к которой контрапунктом присоединяются реплики целящегося Ахмета («Он в моих руках») и решительно бросающейся на него Айхылу («Я душу отдаю за Юлая!»). Так образуется трио разногласия, в котором ведущая роль принадлежит теме Юлая. Энергичный хор идущих на работу колхозников основан на их неизменной лейттеме и быстро драматизируется («Смерть врагам!»), на него накладывается призывная партия Юлая «Враг взял в руки оружие!» В эту массовую сцену вклинивается и выразительно скорбное ариозо Серлебая «Прости меня, доченька» (e-moll), на руках которого умирает раненая Айхылу.

Финал оперы образуют ариозо Юлая, тематически состоящее из двух частей (призывной «Серлебай, этой ночью узнали многое» и напева народной песни «Азамат» на словах «Ядовитая змея Алакай»), и заключительный, с чертами маршевости, краткий хор «Вперёд» (D-dur), начинающийся горестно, но быстро наполняющийся воодушевлением и героическим пафосом, утверждающим мужественную тему народа.

Опера «Айхылу» Пейко – это наиболее симфонизированный и лаконичный вариант оперы, созданный на двух языках. Будучи единственной оперой на современную тему, высоко оценённой в своё время, она более всего несёт на себе печать своего времени, отражая культ личности и власть нормативов. Композитор 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. Иногда обилие полифонически переплетающихся лейтмотивов утомляет. Особенно отличается этим финальная картина, в которой безостановочно сменяют друг друга лейттемы тревоги, кулаков, колхозников, Юлая (песня «Кахым-туря»). В то же время, несмотря на симфоничность партитуры, опере не хватает широких симфонических обобщений.

Хотя опера «Айхылу» Н. Пейко и превосходит обе редакции оперы «Хакмар» по мастерству оркестровки и симфонического развития, она значительно уступает им по мелодичности и качеству авторского тематизма. Объективные причины не позволили показать её на Декаде башкирского искусства в Москве. В то же время именно опера «Айхылу» 1953 года вплотную подвела развитие башкирского оперного искусства к периоду зрелости. Поставленная двумя годами позже опера «Салават Юлаев» продемонстрирует этот качественный перелом.

ГЛАВА II

Развитие национальной тематики

Наступление зрелости и рождение национального оперного стиля в башкирской музыке относится к 50-60-м годам. Рубеж здесь обозначен первыми операми З. Исмагилова («Салават Юлаев» и «Шаура»), за которыми последовали оперы «Дауыл» («Буря») Р. Муртазина и «Замандаштар» («Современники») Х. Ахметова. Все три композитора, будучи живыми носителями фольклорных традиций, прошли путь профессионального развития через вокальную и инструментальную, хоровую и симфоническую музыку. Все трое прекрасно владели вокальным письмом и внесли большой вклад в становление национального оперного репертуара. Все они на национально-стилевой основе развивали традиционные жанры русской классической оперы и обрели статус классиков башкирской музыки.

Оперы Р. Муртазина

Тема революции в операх «Азат» и «Дауыл»

В операх Рауфа Муртазина «Азат» и «Дауыл» («Буря»), поставленных на сцене Башкирского государственного театра оперы и балета в 1949 и 1969 годах, широко освещена историко-революционная тематика, связанная с воплощением борьбы народа за власть Советов. Обстоятельства, при которых они появились на свет, глубоко различны. Если первая опера создавалась в один из самых «глухих» периодов в развитии советской оперы (1948-1950), – после пресловутого Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», в условиях критического разноса всех музыкальных произведений, посвящённых теме современности, то вторая опера появилась в исключительно благоприятной обстановке, когда вся страна готовилась к юбилейным торжествам по случаю 50-летия Великого Октября и 100-летия со дня рождения В.И. Ленина. Воплощение в искусстве того времени темы социалистической революции преподносилось как самый достойный звания советского художника творческий акт и всячески подкреплялось партийными директивами. В результате опера «Азат» с самого начала была обречена на провал, став оперой-однодневкой: после двух спектаклей её сняли с репертуара, оперу же «Дауыл» ждало благосклонное отношение как властей, так и публики.

В операх Муртазина чётко проявляются признаки социальной лирико-героической драмы, обозначенные до того в опере М. Валеева «Хакмар». Думается, что и Б. Бикбай, и Р. Янбулатова сознательно ориентировались на них, используя известные сюжетные клише башкирских национальных драм 20-30-х годов: столкновение конфликтующих лагерей и образов (народ и белогвардейцы), бай-отец, борец за освобождение народа, подруга-сестра героя. Так, основной конфликт обеих опер представлен открытым столкновением противостоя-

щих сил (Азат и Кужап, Айбулат и Кутлубай), в котором они предстают и как соперники, и как идейные и классовые враги. В обеих операх есть сцена разгула белогвардейцев, контрастирующая последующему событию – поимке главных героев Азата и Айбулата.

Вместе с тем, по сравнению с «Хакмаром», в операх Муртазина есть некоторые новые черты, привнесённые революционным сюжетом. Так, обязательная тема дружбы башкирского и русского народов, идея о руководящей роли партии и пролетариата в социалистической революции раскрываются через образы большевика Максима (в «Азате»), подпольщиков Георгия Волгина и Василия (в «Дауыле»). В их лице нашли отображение все признаки представителей класса, который был призван свергнуть российское самодержавие. В обеих операх есть «Песни о Ленине», исполняемые главными героями совместно со всем народом. Завершают обе оперы сцены заключённых Азата, Гульюзум и Айбулата, которые в соответствии с традицией того времени поют песни о светлом будущем и мужественно «идут на костёр». В результате любовно-лирический и социальный конфликты обеих опер достигают своего апогея и сливаются в неразрывном единстве, приобретая жизнеутверждающий характер: если в опере «Азат» мысль о будущей победе большевиков лишь высказана (в финальной песне Азата), то в опере «Дауыл» эта победа воплотилась и симфонически, и сценически: подошедшие части Красной армии уничтожали последнюю белую банду.

«Азат»

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

Опера «Азат» стала для Р. Муртазина подступом к созданию оперы «Дауыл». Это касается как сюжетной первоосновы, либретто, разработки характеров и сценических ситуаций, так и музыкальных средств, призванных воплотить эти характеры. Б. Бикбай создал самостоятельную фабулу, но предельно схематичную и трафаретную, повторяющую многие из тех ситуаций, которые неоднократно фигурировали в аналогичных операх национальных республик. Имя главной героини – Карасяс было заимствовано из рассказа Курмыя в опере «Карлугас» (IV акт) и впоследствии встретится в опере З. Исмагилова «Послы Урала». Главным 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», – писал, к примеру, Р. Хайруллин в статье «Опера «Азат»²⁸. Все персонажи в

²⁸ «Красная Башкирия», 1949, 13 ноября.

опере «Азат» привычно распадалась на два антагонистических лагеря: силы революции воплощали главный герой Азат, его любимая девушка Карасяс и её подруга Нурия, большевик Максим, партизаны; силы контрреволюции – байский сын Кужап, белогвардейцы. Среди колеблющихся – Султан и Булякай – родители Карасяс.

Краткое содержание оперы²⁹

1 акт. 1-я картина. Двор крестьянина-середняка Султана. Его дочь Карасяс с подругами готовится к празднику. Девушка печальна: родители, придерживаясь старинного обычая наречения с колыбели, хотят выдать её за сына бая Кужапа, которого она ненавидит. Нурия, подруга Карасяс, просит её не печалиться, а быть весёлой.

Появляется Азат со своими друзьями. Он поёт о просторах и богатствах Урала, его красоте и их недоступности народу. Своими песнями и чистой душой Азат пленяет Карасяс. На память она дарит ему платок.

Булякай – мать Карасяс объявляет о приходе её жениха Кужапа и просит встретить его приветливой. Девушка в отчаянии.

Появляется Кужап. Он приветствует девушек и, хвалясь своим богатством и силой, говорит, что ему недостаёт девушки вроде Карасяс. Карасяс, не желая усложнять положение, делает вид, что соглашается с ним.

Султан угощает собравшихся гостей. На праздник приходит и Азат со своим другом Максимом. Хозяйка дома и гости приветливо встречают их. Во время продолжающегося веселья Султан просит дочь спеть, но она отказывается. Кужап подаёт Карасяс чашу кумыса, девушка нехотя берёт её и роняет. Она предчувствует несчастье.

Желая рассеять печаль, хозяйка просят спеть Азата какую-нибудь песню. Азат поёт. Кужап в восторге от песни и хочет её купить, чтобы петь её для своей любимой, но Азат твёрдо отказывается продать песню. Действие заканчивается угрозой возмущённого Кужапа.

II акт. 2-я картина. Осень 1918 года. Деревья, позади них белый дом – хутор отца Кужапа. Кужап – уже белый офицер. Кулаки дожидаются его возвращения. Появляется Султан. Он в недоумении, не знает, кого слушать и кому верить. Кулаки стараются убедить Султана в победе белых, но Султан в этом сомневается.

Осторожно появляется Кужап. Он уговаривает кулаков не сидеть, сложа руки, а действовать против советов – поджигать амбары с хлебом, убивать и вешать большевиков. Он уверяет, что к белым на помощь идут войска англичан, и они победят. Султан им не верит.

3-я картина. Слышен свист и шум. Кулаки прячутся. Во главе с Азатом и Максимом появляются крестьяне. Происходит короткий митинг, во время которого Максим призывает бедноту, народ вооружаться и вставать на защиту правого дела. Получив оружие, крестьяне клянутся биться с врагом до победы. Азат по поручению Максима уходит в свою деревню. С вестью о поджоге хлебных амбаров прибегает Нурия. Все уходят тушить пожар.

III акт. 4-я картина. Дом Султана. Вдали слышатся глухие разрывы снарядов. Карасяс тоскует по Азату, она жаждала увидеть любимого хотя бы ещё раз. Появляется Азат. Радости девушки нет предела. Азат объясняет Карасяс, что теперь он – в партизанском отряде и у него мало времени: «Белые бегут и им надо перерезать дорогу». Юноша выражает уверенность в победе и счастливом возвращении. Девушка не хочет оставаться одна и просит взять её с собой в партизанский отряд. Азат уходит, обещая вернуться.

В тревоге входит Султан и предлагает жене бежать. Булякай протестует против этого: «Бегут богатые, а нам незачем бежать», – объясняет она мужу. Возвращается Азат. Родители

²⁹ Изложено в литературной редакции 1949 года.

Карасяс, узнав о готовности дочери уйти вместе с ним, сначала протестуют, но потом соглашаются. Убеждённый Азатом Султан достаёт охотничье ружьё и также выражает желание биться с врагом. Входит Кужап с солдатами, пришедший сообщить Султану о приближении красных. Увидев Азата, они арестовывают его. Султан и Булякай умоляют Кужапа отпустить его, но Кужап неумолим. Карасяс клянётся хранить в памяти образ любимого. Султан, пораженный жестокостью Кужапа, готов сражаться за справедливое дело народа.

IV акт. 5-я картина. Зима 1919 года. Лес. Сторонники Кужапа гуляют, большинство из них пьяны и распевают разбойничье-бандитские песни. Кужап вводит Азата, гордясь этим. Все злорадствуют. Азат, не страшась, что находится в руках врагов, смело поёт о наступлении светлого будущего.

Кужап, угрожая Азату смертью, требует, чтобы тот сообщил местонахождение партизан. Джигит наотрез отказывается. Тогда бандиты ускоряют подготовку его казни. В последнем слове Азат с убежденностью говорит о приближающемся конце белобандитов и торжестве победы большевиков.

«Дауыл» («Буря»)

Опера в 3-х актах, 7 картинах на либретто Р. Янбулатовой 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. Постановка получила диплом первой степени на Всесоюзном конкурсе произведений искусств, посвящённом 100-летию со дня рождения В.И. Ленина.

Премьера второй редакции состоялась 6 мая 1979 г. и была посвящена 60-летию БАСССР. Дирижёр – Г.Х. Муталов, режиссёр-постановщик М.Х. Хисматуллин, художник – М.Н. Арсланов, хормейстер – Л.Х. Исхакова, балетмейстер – Х.Ф. Мустаев.

Сюжетной основой второй оперы Р. Муртазина послужил роман башкирской писательницы Х. Давлетшиной «Иргиз». В процессе работы над оперой масштабный роман претерпел существенные изменения. Прежде всего, автор либретто Р.Янбулатова пошла по пути «усечения» литературной фабулы. Был сокращён её временной диапазон: вместо широкого исторического фона время в опере «сжалось» до нескольких лет. Ведущими остались две сюжетные линии: линия классовой вражды и линия любви Айбулата и Гульюзум. Были введены новые мотивы: любовь Хаят к Айбулату, любовь Апсатая к Яланбике. Число действующих лиц было сведено к минимуму: с одной стороны это Айбулат, Гульюзум, Григорий Волгин, Василий, Яланбика (сестра Айбулата и подруга Гульюзум); с другой стороны – жестокий, кровожадный бай Ниязгул; его дети Кутлубай и Хаят. Название «Буря», очевидно, было заимствовано из оперной практики советских композиторов³⁰.

³⁰ Опера Т.Н. Хренникова по роману Н. Вирты «Одиночество» была названа «В бурю», что подразумевало ожесточение социальной борьбы. В газетных сообщениях о премьере оперы «Дауыл» её русский перевод значится как «Ураган» [М. Мусаверов. Поют герои «Иргиза». //«Ленинец», 1969, 1 мая; Премьера новой башкирской оперы //«Сов. Башкирия». 1969, 27 апреля].

Краткое содержание оперы³¹

I акт. 1-я картина. В доме Яланбики оплакивают судьбу Гульюзум. Её насильно выдают замуж за Кутлубая – сына бая Ниязгула. Она же любит пастуха Айбулата, батрака бая. Яланбика помогает Айбулату украсть невесту. Разъярённый Кутлубай посылает погоню.

2-я картина. Ниязгул назначен царскими властями волостным старшиной. Идёт чествование. Не догнав убежавших, вернулись люди Кутлубая. Они сообщают, что пастух Айбулат, возивший зерно хозяина в город, раздал его бастующим рабочим. Бай в бешенстве. Одной из виновниц его бед является Яланбика, ведь это она подстроила кражу невесты его сына. Вымещая своё зло, бай насилует Яланбику.

3-я картина. Тюрьма. Руководитель революционного комитета Волгин организует освобождение заключённых. Вместе с рабочими и Айбулат. Это его первое участие в революционной деятельности.

II акт. 4-я картина. Окраина деревни. Сёстры, жёны, матери ждут из города своих мужей, отцов. Ждёт и Гульюзум. Вместе с женщинами и Хаят – дочь Ниязгула, влюблённая в Айбулата. Появляются арестованные, среди которых Айбулат и Василий. Хаят именем старшины освобождает их. Айбулат и Василий призывают бедняков объединиться и начать борьбу против угнетателей. Истерзанная Яланбика сообщает односельчанам о поджоге дома бая. Народ покидает деревню и уходит в лес.

5-я картина. Завоёвана Советская власть в колыбели революции Петрограде. Волгин, Айбулат и Василий разъясняют крестьянам декрет Ленина о земле и мире. Но ещё сопротивляется враг. В соседней деревне орудует банда белых во главе с Кутлубаем. Гульюзум отправляется в штаб красных с донесением и оказывается схваченной белогвардейцами. Ниязгул с группой молодчиков проникает в стан красных и пытается застрелить Айбулата, пуля попадает в Яланбику. Она умирает.

III акт. 6-я картина. Дорога. Хаят, обещая золото, предлагает Айбулату бежать за границу, он отказывается. Он не изменит революции. Хаят стреляет в него. На выстрел сбегаются бандиты во главе с Кутлубаем. Айбулат схвачен.

7-я картина. В мечети расположился отряд белых. Здесь в заточении находится Гульюзум, сюда же приводят Айбулата. Непокорённых Айбулата и Гульюзум сжигают на костре. Пришедшие в село части Красной армии уничтожают последнюю цитадель бандитов.

Несмотря на традиционность многих музыкально-драматургических приёмов, наивысшей удачей оперы нужно считать новый музыкальный стиль, на редкость органично переплавивший различные интонационные истоки в единое целое. Именно это качество придало сочинению наивысшую художественную ценность. Наряду с народными песнями различных жанров, это, прежде всего, советские массовые и революционные песни, а также декламационность, приобретающая в операх на советскую тематику роль действенной пропаганды и агитации. Ярче всего этот стиль проявился в партиях главных героев, трактовка которых была решена в соответствии с официальными представлениями о новом человеке в искусстве – в их характерах акцентировались героико-гражданские черты. Гульюзум – единственный образ в башкирской опере, в которой представлен активный образ женщины, непосредственно участвующей в классовой борьбе.

³¹ Изложено в литературной редакции 1969 года.

Общая характеристика содержания и драматургии

Симфоническое **вступление** к опере экспонирует основной мелодический материал. Первая тема (es-moll) имеет торжественно-призывный характер и впоследствии образует второй триольный элемент лейттемы Айбулата. Широкое развитие получает певуче-патетическая тема башкирского народа (b-moll), образующая контрастный средний раздел вступления (пример №101). Её значение заключается в том, что из неё интонационно вырастают обе лейттемы главных героев как представителей народа. В заключение звучит решительная маршевая тема – гимн красноармейцев (пример №110), который прозвучит в финальной сцене смерти Айбулата и Гульюзум.

Первая картина. Первоначально характеристика народа ограничивается жанрово-бытовыми хорами: это лирический хор девушек «Ветры подуют в небе», обрамляющий лирический дуэт Гульюзум и Яланбики «Белые цветы собирали на лугах» (вырастающий из интонаций её лейттемы, носящей напевный, с щемящей интонацией, характер), и хор молодёжи «Славный джигит Кутлубай», цитирующий народную песню «Наш колхоз». В лирическом ариозо «Скажите, родные подруженьки» интонации Гульюзум становятся ещё более взволнованно-говорящими и в вокальной партии проводится её лейтмотив (пример №106). В этой картине обе героини предстают грустно размышляющими о своей женской судьбе.

Появление Айбулата на сцене сопровождает его героический лейтмотив, традиционно строящийся на пунктирном ритме, маршевых интонациях, ясном мажорном ладу (B-dur) и чётко делящемся на два элемента: аккордовый склад, накладывающийся на тремолирующий фон, и триольное движение параллельных трезвучий (пример №102). В дуэте Гульюзум и Айбулата «Ветры подули в поле» композитор показывает героев в единстве охвативших их любовных чувств посредством протяжного мелоса, в котором свободно претворены интонации башкирских народных песен. Только что отзвучавшему дуэту Айбулата и Гульюзум контрастирует лейтмотив Кутлубая, основанный на жёстком звучании интервала нисходящего тритона в басу (пример №113). В звучании – общая тональная и оркестровая неустойчивость.

Побег главных героев со свадьбы сопровождает весёлый такмак Апсатая «На берегу реки тебя ждёт Айбулат» и хор народа «Пусть скачет конь в леса», после чего следует речитатив Кутлубая «Что за дела», в котором разъярённый байский сын грозит расправой со сбежавшими Гульюзум и Айбулатом. Вокальная партия его лишается плавности (в сопоставлении с самой первой репликой «Вот куда спрятали мою невесту»), речь дробится на короткие отрывистые фразы. Характерны «задыхающиеся» окончания фраз, воплощающие возбуждённое состояние героя.

Вторая картина экспонирует образы Ниязгула и Яланбики. Наряду с хроматизмами и диссонансами, автор наделяет партию бая некоторой долей выразительной мелодичности, отсюда – сочетание в его характеристике песенности

и речитативности. Песенность лежит в основе арии Ниязгула «Серебро на поясе у меня», в которой представлен образ самодовольного, состоятельного человека, поскольку звучит она в ситуации празднования получения им должности старшины (пример №115). Крайние части трёхчастной формы тематически основаны на певучем запеве народной песни «Рыжий конь со звёздочкой на лбу» (отсюда – мерная поступь коня, имитируемая оркестром), средняя декламационная часть («Крепко держать людей на коленях, выполняя волю великого царя») рисует образ верного слуги царизма. В вокальную партию проникают речевые обороты, обостряется ритмический рисунок.

Яланбику характеризует протяжная ария «Душа моя печальна», которая своим пасмурным настроением (Яланбика не хочет петь в честь убийцы своего отца) ярко контрастирует сцене байского застолья (пример №111). Контрастная средняя часть арии «Жить бы как ветер в поле» с новой темой ариозного типа переключает её настроение в сферу мечтаний. Она выделяется активным тональным развитием, свидетельствующим о нахлынувших светлых чувствах. Динамическая реприза «У вас сегодня праздник, а мои глаза застилают слёзы», следуемая после мощной кульминационной зоны, подчёркнутой оркестром, объединяет в себе особенности обоих предыдущих разделов: на тональность средней части до-мажор и его фактуру (ритмико-гармоническую фигурацию в возбуждённом триольном ритме) накладывается точное повторение вокальной партии первого раздела. Возвращение к исходному настроению предвосхищает трагическую развязку данного образа в 5-й картине. Эти сольные номера оттеняются хвалебным хором гостей «Да будет благословен твой праздник!» и драматичным хором «Не вымещай месть отца на дочери», становящимся кульминацией данной картины.

Третью картину открывают хор русских женщин «Наши родные томятся за железными решётками» и хор заключённых «Пропали наши бедные головы», построенный на интонациях революционной песни «Замучен тяжёлой неволей». Куплеты Кутлубая «Эх, Самара-городок», выдержанные в духе лихих зимагорских песен, характеризуют его как разгульного человека с бесшабашным характером (пример №114). «Приплясывающий» ритм, размашистая мелодия при отрывистой вокальной речи и акценты-форшлаги в сопровождении воплощают образ выпившего человека, шатающегося и запинаящегося на каждом слове.

Образы русских персонажей – подпольщиков Волгина и Василия эпизодичны. Единственный сольный номер в партии Волгина («Пусть бедняки встают в ряды рабочих») представляет собой стереотипную башкирскую массовую песню, в которой обозначено сценическое действие: он даёт задание Василию и Айбулату. Завершается картина сценой побега, воплощённой симфоническими средствами.

Четвёртая картина достаточно пестра по музыкальному составу. В оркестровом вступлении к ней Р.Муртазин следует традиции имитации курайного звучания, сложившейся в башкирских операх 40-х годов. Он использует деревянные духовые инструменты с добавлением мягкого звучания валторны и

натурального курая (возможна замена флейтой), цитирующих протяжную народную песню «Гильмияза».

Умиротворенная колыбельная Гульюзум «Свет луны падает на берег Иргиза» (пример №107) соседствует с речитативом Хаят и дуэтом «Меня любовь сжигает как огонь». Образ Хаят психологически более многогранен, ибо в нём есть противоречие: высокомерие, властность байской дочки и любовь, заставляющая её страдать (она – соперница) и лицемерить. Её лейтмотив в данной сцене звучит зловеще и затаённо: на «сползающий» хроматический бас накладывается ритмико-гармоническая фигурация из «пустых» кварт и квинт (пример №116). Вокальная речь Хаят резко контрастирует песенной партии Гульюзум своим инструментальным характером. В дуэте индивидуальные черты героинь нивелируются – обе они изложены в ариозном плане, при этом речь Гульюзум пронизана интонациями её лейттемы. Лишь в репризе в партии Хаят прорываются сдерживаемые чувства, когда на словах «Пусть не зовут меня Хаят!» в её вокальной партии звучит тритоновый нисходящий ход e-a^{is}, вносящий диссонанс в господствующую диатонику.

В массовой сцене перед сельсоветом, когда Айбулат зачитывает декрет Ленина о земле и газету «Правда» («Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и «Из искры возгорится пламя!»), в партии героя большое значение играют декламационные приёмы – интонации, не зафиксированные звуковысотно. 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.

Финалом 4-й картины служит сообщение Яланбики о поджоге поместья Ниязгула и маршевые хоры «За что нам такая судьба» и «Сколько слёз горячих в воды льётся» в виде двухголосной фуги, в которых народ объединяется в желании вступить в открытую борьбу и поддержать пролетарскую революцию. В сцене Яланбики композитор использует речитатив, передающий состояние сильного потрясения («Ах! Старшина меня опозорил! Я подожгла поместье бая!»). Небольшое ариозо («Белые цветы моей молодости закрыли чёрные тучи»), следующее за этими восклицаниями, построено на материале арии Яланбики из 2-й картины. Реминисценция напоминает о несбывшихся мечтах и углубляет трагедию героини, связь которой с горем всего народа подчёркивает оркестровая постлюдия (в ней звучит тема чаяний народа).

В **пятой картине** более развёрнуто представлен образ башкирского народа, хотя эта линия в опере развита недостаточно: народ лишь откликается на поступки героев, сопереживает им, но не действует. Сочинению не хватает музыкально воплощённой сцены вооружённого восстания, открытой схватки с врагами. Тем не менее, после маршевого хора «Рабская цепь разорвана», строящемся на лейттеме народа (его запевают Волгин и Василий), следует «Песня о Ленине», становящаяся ударной кульминацией всей картины (пример №103). В ней герой и народ демонстрируют несокрушимую веру в лучшую жизнь: «Ленин – ясный маяк в нашей большой дороге, Ленин – правда и верность в наших

мечтах и думах». В уста героя-солиста вложены примечательные слова своего времени, рождавшие очередную иллюзию советской страны. В музыкальном отношении – это типичный образец башкирской советской маршевой песни, «утяжелённый» чертами гимничности.

Во второй части картины основное место занимают сольные номера. Речитативная сцена, в которой Гульюзум решительно сообщает о появлении белых и уходит с заданием в город, оттеняется речитативом затаившегося Ниязгула «Сброд голодранцев», в котором он открыто предстаёт в облике врага. В финале 5-й картины наступает развязка сюжетной линии, связанной с Яланбикой. Её умопомрачение выражено через Колыбельную песню, которую она поёт своему воображаемому сыну, будто бы убитому Ниязгулом (*cis-moll*). Мелодия с упорным секвенционным подъёмом и постепенным спуском хорошо передаёт внутреннюю подавленность героини (пример №112). Голос Апсатая, признающего себя в любви («Соловушка, не уходи») и призванного создать дополнительную сюжетную любовную линию, отсутствовавшую в романе, в хоровом контексте не особенно слышен, поэтому не выходит за рамки эпизодического.

Шестая картина начинается речитативом и арией Айбулата «Друзья в когтях врага», в которой он получает наиболее яркую и исчерпывающую характеристику вожака народа: Айбулат полон тревоги за своих соратников, за участь Гульюзум, находящейся в руках белых (пример №104). Эта ария – яркий пример органичного синтеза классических и национальных средств музыкальной выразительности. Проникновенная лирика и героика, распевность и маршевость, синтез песенности и декламационности, дополняя друг друга, создают цельный характер положительного героя своего времени, что стало главным завоеванием башкирского оперного искусства в 60-е годы.

В последующей сцене Айбулата и Хаят повышенная эмоциональность её речи («Забудь ты Гульюзум! Она веселится в объятиях Кутлубая!») и предложение бежать за границу не заслоняют вкрадчивости её слов: здесь та же интонационная неустойчивость, хотя в партии и преобладает речитация на одном звуке. Начиная с небольшого ариозного построения «Чёрной ночью, как вор», в оркестровой партии героини активно развиваются её лейттема и тритоновые ходы в басу, обрисовывая неоднозначный подтекст этой сцены.

В завершающей 6-ю картину сцене Кутлубая и Айбулата, где он как уверенный в своей победе белый офицер разговаривает с арестованным, особенно напряжённой становится партия Айбулата, где используются «жёсткие» интонации с введением хроматических звуков, многочисленные декламационно-речевые обороты. Оркестровая партия основана на интонациях лейттемы Кутлубая с её характерными тритоновыми оборотами. Развитие этого образа здесь достигает своего апогея.

Седьмая картина. Характеристикой лагеря белогвардейцев под предводительством Кутлубая является шаржированно звучащий краткий хор белогвардейцев «Разрушай все ворота», основанный на куплетах «Эх, Самара городок» из 2-й картины.

Финальная сцена всей оперы, происходящая в тюрьме, показывает главных героев Гулюзум и Айбулата как пламенных борцов за советскую власть. Любовная и идейная близость героев проявляется в том, что их лейттемы интонационно родственны. Здесь обнаруживается редкое для башкирской музыки качество, а именно – проникновение маршевых элементов в лирический мелос: очень активной триольной ритмики в тему Айбулата и начальной квартовой интонации – в тему Гулюзум (пример №105). Предсмертная ария Гулюзум «Сон это или явь?», которую она поёт в тюрьме, хорошо осознавая своё положение, выражает горькие раздумья о тяжёлой участи, светлые воспоминания и думы о будущем (пример №108). Внутренний мир Гулюзум и Айбулата тесно связан с изменяющейся жизнью: в финале оперы личное, субъективное как бы растворяется в общем, всенародном, в результате чего в характерах героев появляются эпические черты, что характерно для трактовки схожих образов в отечественных операх 50-60-х годов.

Сочетание национального протяжного стиля и мелодики революционных песен присуще и ансамблям главных героев. Их предсмертный дуэт «Любовь моя сильна подобно пламени», в котором Айбулат и Гулюзум обращаются друг к другу с прощальным словом, является утверждением жизненных принципов героев (пример №109). В ансамбле синтезированы речевая декламация, распевность и маршевые интонации, близкие героическим народным песням. Измученные и обессиленные герои поют перед казнью заключительную революционную песню – гимн башкирских красноармейцев «Не смейтесь заранее», утверждая готовность к самопожертвованию и непобедимость своего духа (пример №110).

Эпилог оперы образует траурный марш в память о погибших героях (пример №118). Композитор цитирует 3-ю часть своей Второй симфонии, в которой повествуется о народном герое и тяготах, которые народ вынес в борьбе за своё счастье. В общем скорбно-печальном тоне музыки, полном отрешённости и возвышенного страдания, тональности *h-moll*, гармонических и оркестровых приёмах (обилии VP_7 , «обречённых» возгласах духовых на D) проявляется влияние финала Шестой симфонии П.Чайковского. Выполняя в опере обобщающую функцию (ощущение вставленности при этом всё же остается), этот траурный марш подготавливает традиционный для советских опер апофеозный финал.

Заключительный маршевый хор всей оперы «Веками мы были унижены», провозглашающий победу нового над старым, близок революционной песне (пример №117).

Главным недостатком оперы «Дауыл» следует считать малочисленность речитативных сцен. В огромной степени из-за отсутствия связующих речитативных построений создаётся ощущение механического соединения вокальных номеров в композиции картин, бедности интонационно-речевых проявлений персонажей. В результате композитору не удалось выстроить отдельные музыкальные номера в непрерывно развивающееся единое музыкально- драматическое действие.

В целом в опере «Дауыл», несмотря на традиционность и даже банальность сюжетных ходов, проявились черты, свойственные лучшим советским операм в недавнем прошлом: многоконфликтность, гуманистический пафос, проникновенный лиризм и искренность чувств.

Оперы Х. Ахметова

Хусаин Ахметов пришёл в музыкальный театр сравнительно позже своих коллег. Его две оперы – «Современники» и «Нэркэс» – также способствовали утверждению национального оперного стиля. Особенности его оперного мышления являются мелодическая изобретательность, преобладание песенно-танцевальных принципов развития, отсутствие симфонических эпизодов.

«Современники» – о современности

Опера в 3-х актах, 4-х картинах с эпилогом, на либретто Б. Бикбая. Премьера состоялась 11 декабря 1970 года. Дирижёр – Н.Г. Сабитов, режиссёр – М.Х. Хисматуллин, художник – В.И. Плекунов, хормейстер – Л.Х. Исхакова, балетмейстер – Л.Е. Бородулин.

Премьера второй редакции состоялась 24 февраля 1986 г. Музыкальный руководитель – Г.Х. Муталов, режиссёр – Ф.А. Ярышев, художник – В.И. Плекунов, хормейстеры – Э.Х. Гайфуллина, О.П. Бортников, балетмейстер – Ф.Н. Ахметшин.

«Современники» – единственная башкирская опера, посвящённая теме строительства нового социалистического общества. 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. Тему социалистического строительства драматург Баязит Бикбай решает на актуальном для башкирского искусства материале – показывая быт и трудовые будни нефтяников.

Краткое содержание оперы³²

1 акт. 1-я картина. 30-е годы. Берег Агидели. На бывшем пустынном месте появляются нефтевышки, закладывается город. Сегодня нефтяники празднуют своё славное пятилетие со дня первой выдачи нефти. Всюду царит радостное волнение. Но бежавший из ссылки кулак Курамша Батталов не может смириться с тем, что его бывший батрак Тагир Уралов отнял его богатства, земли, отца сослал в Сибирь, а сам стал большим начальником. В бесильной злобе он проклинает переменчивую судьбу. Охваченный жаждой мести, Курамша замышляет кровавую расправу. Его сообщником становится Абдрай, безвольный, трусливый подкулачник.

А народное веселье в полном разгаре. Секретарь парткома Иван Клёнов³³ вспоминает о бедном прошлом башкир, о новой жизни, данной им Советской властью, и предлагает поднять бокалы за партию, народ, щедрый Урал, за светлое будущее. Тагир Уралов рассказывает молодёжи, каких жертв стоило это счастье – затем он поздравляет всех с праздником. Народ славит родину, партию, Ленина. Тем временем незаметно подкрадываются Курамша и Аб-

³² Изложено в литературной редакции 1970 года.

³³ В изданном либретто оперы – Иван Дубов.

драй. В тот момент, когда Тагир поднимает бокал, Курамша стреляет в него. Выстрел. Тагир падает. На мгновение все застывают в ужасе. Смертельно раненый Тагир прощается с жизнью, друзьями, женой Зухрой, дочерью. Со словами «По-ленински живите», – он умирает. Зухра в отчаянии проклинает бога, врагов. Иван призывает всех усилить бдительность: враг коварен и ещё не смирился. Заключительный хор «Как ясным днём гром ударил» звучит подобно скорбной эпитафии трагически погибшему герою. Постепенно хор насыщается оптимистическим тоном, словно утверждая победу жизни, вечность памяти о славном сыне в сердце народа.

II акт. 2-я картина. Прошло 20 лет. Тот же берег Агидели, но как всё изменилось! На месте редких бараков раскинулся большой город, повсюду нефтевышки. Оператор Бибинур в весёлом настроении. Она ждёт своего Абдрахмана, который обещал ей сегодня пойти с ней зарегистрироваться. Появляется пожилой уродливый человек – это сторож Буребай Курамшин. Он тем и занимается, что собирает сплетни, клеветнические анекдоты и сталкивает людей друг с другом. Бибинур, шутя, открывает ему причину грусти, что её любовь безответна. Разве это справедливо? Злой смех Буребая, отрицающего справедливость, правду, настораживает девушку, и она спрашивает: кто он?.. Буребай притворяется слабоумным. Бибинур уходит.

Буребай предаётся размышлениям о ранах телесных (шрам на лице – дело лишь умелых рук, а вот есть незримые душевные раны, таящиеся глубоко в его сердце). Появляется Абдрахман, ныне завхоз промысла. Он весел, самодоволен. Он – ловкач. У него всё есть: «Волга», дача и полон карман денег. Последняя его мечта – обладать Гульсум. Буребай знает все проделки Абдрая. Между ними разгорается ссора из-за денег за расхищённые доски. В тот момент, когда Абдрай душил старика, Буребай напоминает ему про убийство Тагира Уралова. Испуганный Абдрай старается замять ссору. Буребай подстрекает его оклеветать Ильяса, будто тот – сын кулака Курамши Батталова, тогда Гульсум будет его. Абдраю эта мысль по душе.

Входит Бибинур. Она упрекает Абдрахмана, что быстро он забыл свои клятвы, обещания, но он грубо, с насмешкой отталкивает её. Потрясённая его вероломством, девушка горестно сетует на свою неудачную судьбу.

Из-за сцены раздаётся песня Ильяса. Он спешит на свидание с любимой Гульсум. Он мечтает о Гульсум, о своём бесконечном счастье с ней (ария). А вот и она сама. Радость встречи влюблённых изливается в торжественном гимне любви (дуэт).

3-я картина. Митинг на промысле. Идёт торжественное собрание. Под звуки гимна «Знамя партии» Гульсум Ураловой и Ильясу Батталову за большие успехи в труде вручают переходящее Красное знамя. Народ приветствует героев труда. С опозданием приходит Зухра. Она гордится дочерью, вспоминает прошлое этих мест, где протекали жестокие бои за советскую власть, где был убит отец Гульсум – коммунист Тагир Уралов... Неожиданно она приходит в сильнейшее волнение: она узнала Курамшу! Все в недоумении... ведь это старик Буребай. Нет, она узнала бы его из тысячи лиц, узнала бы чёрной ночью. Застигнутый врасплох Курамша-Буребай что-то невнятно бормочет и быстро уходит. Абдрай, воспользовавшись моментом, пытается очернить Ильяса: «Тоже ведь Батталов?!» Все защищают Ильяса и в негодовании на Абдрая. Ильяс в гневном возмущении от клеветы бросается в погоню за Курамшой. Зухра, потрясённая словами Абдрая, что её дочь выбрала в супруги сына врага, лишается чувств. Общее замешательство. В это время вбегает Бибинур с криком: «Буребай поджёт промысел». Все уходят тушить пожар. Абдрай, услышав, что горит его дача, а машина угнана Курамшой, мечется, близкий к умопомешательству.

III акт. 4-я картина. Больничная палата. Зухра спит. Гульсум с веранды наблюдает за матерью. Девушка волнуется за Ильяса, за их будущее, готова отстоять свою любовь. Очнувшись, Зухра тяжело вздыхает, что столько лет её преследует кошмарный сон – кровавый день смерти мужа. Затем расспрашивает дочь об Ильясе, его родителях, пытается предостеречь её от ошибки. Гульсум, всё более горячась, защищает любимого.

Входит Иван Клёнов с радостной вестью, что пожар потушен и первая заслуга в спасении промысла принадлежит Ильяссу. Зухра рассказывает ему свои опасения, не сын ли врага Ильяс? Слово «враг» приводит Ивана в нервное волнение. Он рассказывает, что и его считали когда-то врагом и только вера в партию, в победу правды вселяла силы. А Ильяс он подобрал мальчиком-беспризорником и усыновил. Клевету об Ильяссе распространил с враждебной целью Курамша. Появляется забинтованный Ильяс. Его поддерживает Бибинур. Рассказ Ивана о судьбе Ильясса убеждает Зухру, и она с материнской нежностью обнимает Ильясса, называя его сыном. Все в радостном волнении приветствуют героя (квинтет).

Эпилог. Берег Агидели. Рассвет только начинается. Всё рельефнее проступают очертания большого нарядного города. Входит Курамша. Он в злобном отчаянии, что не свершил сполна свою месть, не уничтожил всё, как хотел, не взорвал, – и всё «проклятая Зухра помешала». В то же время он боится всего: дуновения ветра, любого шороха, движения облаков. Ему кажется, что его преследует Тагир Уралов. Услышав голоса приближающихся Гульсум и Ильясса, Курамша пугается к краю обрыва и срывается в бурную реку.

Опера завершается гимном жизни, свету, счастью человека. Ничто не может переменить ход истории, ничто не может помешать поступательному движению советской действительности – высшему идеалу человечества.

Общая характеристика содержания и драматургии

Несмотря на заштампованную трактовку образов и традиционность драматургических приёмов, музыкальная сторона оперы оказалась намного выше сценарной. Композитор стремился расширить, обогатить образную сферу оперы, найти новые средства, реалистически выражающие психологию советского народа, собирательный образ которого является в опере главным. Талантливо соединяя различные элементы народной музыки и стиля массовой песни, композитор создаёт индивидуальный музыкальный стиль, достоверно выражающий характеры советских людей. За каждым из персонажей традиционно закрепляется свой круг песенных интонаций, гармонических и оркестровых средств. Так, любимая композитором стилистика озон-кюй в сочетании с маршевыми элементами находит воплощение в партиях Тагира, его жены Зухры, в партиях Ильясса и Гульсум. Романсная стилистика виртуозного типа определяет облик Бибинур. Характеристика отрицательного образа Курамши традиционно даётся посредством острых диссонантных созвучий. Главным в партии хвастливого, двуликого Абдрая становится упрощение музыкальной речи, её намеренное приземление.

В небольшом оркестровом **вступлении** предвосхищается тема финального хора – утверждается она в торжественном звучании медных духовых инструментов, затем подхватывается мощным тутти всего оркестра [с. 5, с такта 3]³⁴.

I акт – это большая массовая сцена праздника, в которой народно-жанровые хоры сочетаются с экспозицией главных действующих лиц, и состоится завязка основного конфликта оперы. Действие начинается лирическим хором девушек «Вместе с солнцем встать успела» [с. 8, такты 5-10]. В её основе

³⁴ Ссылка на музыкальные фрагменты приводится по изданию: Х. Ахметов. Современники. Клавир оперы. М.: Сов. композитор, 1979. В нём – 6 картин (I акт разбит на две картины, эпилог считается отдельной картиной).

– популярная народная песня «Моя душенька» («Утром буран, вечером – буран»), оформленная в трёхчастную форму. Далее в общий процесс всеобщего веселья вовлекаются новые группы участников: звучат женский хор «Хороши наши девчата» и кульминационный хор (смешанный) «В мирном небе солнце» [с. 18, такты 5-11], сопровождаемые весёлыми коллективными плясками.

Появление Курамши, неожиданно вторгающегося в атмосферу шумного празднества, вносит в музыкальную драматургию контраст. Он характеризуется мрачной и жёсткой темой, вырастающей из низкого регистра (контрабасы, виолончели) и медленно поднимающейся по неустойчивым ступеням лада. На её ползучий, «змееобразный» характер, усиленный текстовыми репликами окружающих («скользкий ты человек», «ядовит как змея», «змеиные глаза») указывала в своё время музыкальная критика. В музыкальной драматургии «Современников» этому лейтмотиву принадлежит важнейшее место. Он рисует ожесточившуюся натуру человека, в музыке которого более всего безысходности [с. 28, цифра 25].

В следующем монологе Курамши – своего рода арии мести – искусно переплетены песенные и речитативные интонации. Если в массовых сценах оперы Курамша предстаёт как злая сила, враждебная советскому строю, то в монологе он жалуется на свою судьбу, отбросившую его на обочину жизни. Таким образом, трагедия Курамши выявлена при первом же его появлении на сцене. Ария начинается мрачными размышлениями о безрадостной судьбе. Есть в ней и воодушевленный порыв («Было время...»), и разочарование («Ах, где эти дни?»), и тяжёлые воспоминания («Отца сослал в холодную Сибирь»), и озлобленность («Час мой пришёл, не прощу!»). Здесь мелодика приобретает декламационный характер.

Для разноплановой характеристики русского народа, также широко представленного в начальной картине, использованы цитаты русских народных песен «Барыня» (русский танец и хор «Сколько яблонь поутру в белых платьях на ветру!» – с. 39), «Вдоль по Питерской», образующие контрастный средний раздел в развёрнутой трёхчастной композиции [с. 44, цифра 44], «Калинка» и «Во пиру была» [с. 46, цифра 46]. Прямолинейно-поверхностная трактовка образа русских рабочих в опере воплощает тему интернационализма.

Клёнов обрисован в опере как человек рассудительный, много повидавший и много переживший. Его музыкальной речи присущ спокойный, убедительный тон. Характерной особенностью вокальной партии героя является ритмика, дробящаяся на множество мелких, активных интонаций, заимствованных из советских массовых песен. Они возникают всякий раз при его появлении на сцене (в 3-й и 4-й картинах). В арии из I акта «Была здесь от снега земля седа» он рассказывает присутствующим о больших преобразованиях в жизни нефтяников (с. 53). Музыкальный портрет этого героя строится как на русских, так и на башкирских интонациях. Это имеет определённое идейное значение: всё, о чём говорит Клёнов, находит горячий отклик у нефтяников. Первоначально сдержанная интонация постепенно становится эмоциональной, и заканчивается

данный музыкальный рассказ оживлённым такмаком, подхватываемым всем народом (хор «Празднуй с нами, наш Урал, ты гостей не зря собрал»). Таким образом, ведущим композиционным приёмом в характеристике коммунистов становится переключение арий в песни, подхватываемые затем хором. Так в опере воплощается идея о единстве партии и народа.

Оптимизмом, верой в будущее проникнута ария Тагира Уралова «Друзья мои, смотрю я вам в глаза», написанная в простой трёхчастной форме [с. 59, цифра 59]. В её крайних частях широкие распевы насыщены утвердительно звучащими предъёмами и пунктирами. В несколько оживлённой средней части рисуются перспективы будущей счастливой жизни [с. 61, цифра 61]. Эта тема борьбы за новую жизнь впоследствии прозвучит в тот момент, когда Зухра узнает в Буребае убийцу своего мужа. Этот же лейтмотив в чуть изменённом виде прозвучит в средней части арии Гульсум из III акта (на словах «Мне жизнь в разлуке с милым не нужна»).

Как контрастный музыкальный материал к последующим трагическим событиям воспринимается застольная песня Тагира «Сдвинем чарки, их солнечный звон», написанная ранее композитором на слова Б. Бикбая и позже включённая в оперу [с. 66, цифра 66]. Начальный квартовый ход, преимущественное движение по звукам тонического трезвучия и пунктирный ритм – отличительные особенности этой мелодии. Отсюда – призывность, броскость интонации при отсутствии каких-либо штампов – главные достоинства этого номера, являющегося одним из лучших образцов башкирской массовой песни. Любопытно строение застольной песни, также подхватываемой народом, – трёхчастность с хоровым фугато в середине: «Агидель, по зорям алым ты течёшь века, сколько раз волной смывало слёзы бедняка».

В момент всеобщего веселья (генеральная кульминация) Тагир погибает, сражённый пулей Курамши. В оркестре это событие сопровождается проведением целотонной гаммы. Предсмертная ария Тагира «По-ленински живите», обращённая к народу, более всего несёт на себе печать своей эпохи – в своё время воспринималась как завет отцов потомкам: «Сделайте прекрасней наш мир...». Финальному хору предшествует ария-плач Зухры, воплощающей её безмерное горе. Вопрошающие интонации превалируют в ней над остальными. Мелодика арии сочетает, с одной стороны, распевы и всевозможную мелизматику (различные типы форшлагов), с другой, – разнообразные маршевые ритмы [с. 85, цифра 85]. Так раскрывается образ современного человека, убеждённого в советских идеях.

Заключительный хор 1-й картины «Как ясным днём с неба гром ударил» – оплакивание коммуниста Тагира Уралова: в музыке слышатся ритмическая размеренность, уподобленная шагу медленно движущейся толпы, суровая скорбь и светлая лирика, подводящая к пафосной кульминации, на которой и завершается I акт. Хор, вначале траурный, в кульминационный момент звучит как клятва в вечной памяти герою [с. 91, цифра 91].

II акт состоит из двух картин. **Вторая картина** оперы начинается развёрнутой сценой Буребая и Абдрая. Образ Буребая (Курамши) значительно дополняется новыми вокальными номерами: двусмысленной песенкой о бабае, всю жизнь ищущем Правды и справедливости, и горестным вальсом «Рубец мне старый всё лицо рассёк» [с. 105, цифра 99], между которыми Буребай, прикидываясь полоумным, паясничает: «Я сторож, а ночью птица-сова» [с. 104, такт 3-5]. В этих фрагментах активно развивается главный лейтмотив Курамши. Удачным в опере является эпизодический образ Абдрая. Его характеризует резко очерченный, запоминающийся мотив – залихватский и пританцовывающий [с. 107, такты 5-6]. Реплики Абдрая отличаются краткостью и язвительностью.

Ария Бибинур воплощает грусть, разочарование, боль неразделённой, безответной любви. Эта психологически насыщенная ария в натуральном миноре вполне могла бы быть названа Романсом Бибинур [с. 97, цифра 94]. Композитор вводит в её среднюю часть вокализы-колоратуры, внешне схожие с группето, но распеваемые «по-башкирски» квинтолями и септолями – так происходит естественное сближение виртуозного оперного стиля и орнаментики озон-кюй, которые способствуют передаче сложных душевных переживаний. В сопоставлении с последующей сценой Буребая и Абдрая, замысливших клевету на Ильяса, она звучит как жалоба, вызывающая искреннее сочувствие.

Ильяс первоначально характеризуется беззаботной песенкой, напевая которую (на слог «ла-ла») он идёт на свидание с любимой. Эта мелодия – ритмически видоизменённый вариант (в данном случае на 3/8) известной шуточной песни Ахметова «Возвращаюсь со свадьбы» на слова Н. Наджми [с. 125, цифра 121]. Приход Гульсум также строится на этой мелодии. Так музыкально воплощается идея взаимности, духовной близости двух молодых людей. В развёрнутой любовной арии Ильяса органично сочетаются распевы протяжных народных песен и активные триольные группы, характерные для советских массовых песен [с. 128, цифра 127]. Это придаёт его образу пылкость чувств и, в то же время, убеждённость в своих идеях, свидетельствует об активной жизненной позиции. Большой диапазон и предельные верхние ноты делают эту арию особенно виртуозной и ответственной для исполнителя.

Лирической кульминацией оперы является следующий затем дуэт Ильяса и Гульсум, где партии героев, традиционно начинаясь порознь, соединяются затем в унисоне, выражая идею согласия, взаимности [с. 140, цифра 147]. «Дуэт рисует образ счастья, красота музыки подчёркивает красоту духовного мира наших молодых современников», – писали в те дни республиканские газеты. Роль ансамблей в драматургии «Современников» весьма значительна (дуэты Буребая и Бибинур, Буребая и Абдрая, любовный дуэт Ильяса и Гульсум из II акта, кульминационная сцена на партийном собрании, дуэт Клёнова и Зухры из III акта и заключительный квинтет). В них стройность, законченность художественного целого соединяется с индивидуализацией отдельных голосов, с чёткой музыкальной характеристикой каждого персонажа.

Третья картина обрисовывает обстановку торжественного собрания. Сорок лет назад внесение в зрительный зал переходящего Красного Знамени вызывало трепет людей, а потому эта сцена становилась в опере самой эффектной. Музыка данной картины официозного склада, не лишённая даже риторики, более всего отвечала духу времени. Ещё до открытия занавеса звучит помпезный хор «Алый зарёй небесный свод» [с. 159, цифра 173], сменяемый апофеозным – «Гимном труду» [с. 166, цифра 181]. Они создают общий торжественный фон. Поздравительная речь Зухры, когда она узнаёт в Буребае Курамшу, производит эффект взрыва: если партия героини тематически строилась на арии Тагира Уралова из 1-й картины, то в оркестре громогласно проводится целотонная гамма и лейтмотив борьбы за новую жизнь, отзвучавший в той же арии [с. 169, цифра 185].

Финал II акта является кульминацией всей оперы. Согласно законам оперной драматургии, развитие сюжета ускоряется (опознание Курамши, клевета на Ильяса, сообщение о пожаре), взволнованные реплики героев перемежаются с аналогичными хоровыми речитативами; в таком контексте выделяется краткое ариозо оправдывающегося Ильяса «Земля родная мне»; тематической разработке в оркестре подвергаются темы Курамши и Абдрая.

В III акте (четвёртой картине) исчерпывается главный конфликт (делается это косвенно – благодаря Клёнову все сомнения развеяны) и благополучно завершается лирическая линия оперы.

Лаконичное вступление к III акту, полное затаённой тревоги и настороженности, построено на мелодии последующей арии Гульсум и рисует её душевное состояние: любовь к Ильясу отравлена ядом сомнения. Удивительно сочетаются в ней распевность и заострённость интонаций – словно гамма чувств, нахлынувших на героиню, приводится в порядок волей разума. Мелодия, стремительно устремляясь вверх, уравнивается нисходящим движением, в котором мелькает тирада мелких длительностей (триоли при равномерном движении), что тотчас же воспринимается как шквал возмущения, негодования. Пульсирующая ритмическая фигурация образует фон, в котором словно присутствует особый нерв, сообщающий музыке характер взрывчатости, обеспокоенности [с. 191, цифра 221]. Гульсум одолевают самые противоречивые мысли. Тревога, ожидание, в то же время – желание рассеять сомнения и, наконец, решимость остаться верной любви – такова образно-эмоциональная направленность этой арии.

Ариозо Клёнова «Всё «враг да враг твердишь», которым он отвечает на сомнения Зухры, призвано выполнить функцию развязки в опере [с. 212, цифра 249]. Велика смысловая нагрузка этого музыкального фрагмента: воспоминание о пребывании в лагере «врагов народа» сменяется твёрдой убеждёностью («В партию мы верили!»); рассказ об Ильясе, воспитанном им, заключается выводом – «Это вражья сплетня!»

В конце сцены проведать больную Зухру приходит Бибинур вместе с Ильясом, раненным при тушении пожара. Как основной его лейтмотив, снова зву-

чит видоизмененная мелодия песенки из II акта. Все последующие речитативы Гульсум и Ильяса построены на интонациях этой темы. Постепенно реплики всех действующих лиц сливаются в квинтет: каждый выражает свои «мысли вслух» [с. 221, цифра 265].

Особенно интересна контрастностью музыкальной драматургии заключительная сцена оперы. Курамша, обречённо мечущийся на берегу Агидели, наталкивается в темноте на памятник Тагиру Уралову. В оркестре победно звучит тема застольной песни из 1-й картины. В бессильной злобе («И мёртвый он преследует меня!»), услышав радостные голоса Ильяса и Гульсум («Идут! Всё кончено!»), Курамша падает в реку.

Эпилог образует заключительный хор «Гимн Солнцу», прославляющий главную идею произведения – идею коммунизма, как воплощение добра и справедливости. Так в развёрнутой музыкально-сценической форме громогласно звучит торжество идеи, за которую погиб Тагир Уралов и его соратники. Эта жизнеутверждающая тема – светлое озарение её автора, которую можно расценивать и как музыкальный эпиграф всего творчества Х.Ф. Ахметова [с. 239, цифра 287]. В мощном тутти сливаются голоса солистов (Гульсум и Ильяса), хора и оркестра, их звучанием завершается опера. В современных условиях эта музыка, живущая самостоятельной концертной жизнью, воспринимается как гимн суверенному Башкортостану.

«Современники» – одна из лучших башкирских опер, ярчайший документ своей эпохи. И не вина её авторов, что конкретные события, запечатлённые в ней, через 20 лет кажутся уже устаревшими. Напротив, в заслугу и композитору, и либреттисту мы ставим то, что ушедшая в историю советская эпоха навеки осталась жить в музыкально-сценических образах.

Лирико-психологическая драма «Нэркэс»

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.

В основу сюжета положена романтическая трагедия И. Юмагулова «Нэркэс», впервые поставленная на сцене Башкирского академического театра драмы им. М. Гафури в 1966 и возобновлённая в 1979 году. История Нэркэс – девушки из народа, чья любовь натолкнулась на бессмысленные предрассудки своего рода, порождённые эпохой феодальных междоусобиц, – глубоко взволновала композитора. Усмотрев в драматическом спектакле великолепный сюжет: сильный конфликт, тонко продуманную интригу, действенность, ярко разработанные характеры, он сам написал либретто.

Оно точно следует за всеми перипетиями сюжета пьесы. Разница заключается лишь в подробности изложения и пропуске некоторых незначительных, с точки зрения оперного композитора, фрагментов. Так, в первоначальном варианте оперы

отсутствует образ Азня – приёмного сына Сынтимера, опущены диалоги Тимерхана и Нэркэс (в преддверии свадьбы). Композитор очень лаконично пересказывает драматическую фабулу, уделяя внимание собственно музыкальным моментам. 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, а также 5-ю картину, в которой Нэркэс, отвергнув Сулеймана, верно ждёт Тимерхана; ввёл образы матери Тимерхана и сэсэна; изменил финал оперы, добавив сцену побоища, поэтому в нём погибали не только главные герои и два враждовавших бей (Сынтимер и Баимбет), но и оба башкирских рода. Безысходность и трагичность оперы по сравнению с пьесой, заканчивающейся примирением двух враждовавших родов, объясняется желанием режиссёра придать опере остроту звучания. Р. Валиуллин принципиально изменил всю концепцию произведения и свёл три акта в два. Так как опера ставилась на сцене после смерти композитора, музыкальные изменения, необходимые в связи с новой интерпретацией трагедии (дуэт матери Тимерхана и Сынтимера, дополненный танцами и хором, ария Сынтимера, весь финал), как и полная оркестровка, были осуществлены сыном композитора – Мурадом Ахметовым.

Краткое содержание оперы³⁵

I акт. 1-я картина. Джайляу – летнее пристанище рода Баимбета. В день большого и радостного праздника Нэркэс предаётся девичьим грёзам. Вернувшийся из дальних странствий торговец украшениями Сулейман предлагает Нэркэс свою любовь, но девушка отвергает его.

Входит Баимбет. В числе его гостей – глава соседнего рода бей Сынтимер. Благодушную беседу беев нарушает тревожная весть о краже табуна. В воровстве уличён Тимерхан, сын Сынтимера, что становится поводом для ссоры между племенами и драки. Несмотря на происшедшее столкновение, праздник продолжается. Появившийся Тимерхан уверяет всех в своей невинности и дружелюбии. Нэркэс подносит ему чашу с кумысом. Юноша поражён красотой Нэркэс.

2-я картина. Стан племени Сынтимера. Старейшины держат совет. Сынтимер вынашивает планы возвышения над другими племенами. Его честолюбивые замыслы поддерживают соплеменники. Неожиданно входят Тимерхан и Нэркэс. Тимерхан представляет девушку как свою невесту и просит благословления родителей. Это вызывает противоречивые чувства в племени Сынтимера: мать Тимерхана искренне рада выбору сына, но сам Сынтимер намерен воспрепятствовать браку Тимерхана с дочерью враждебного им племени.

В надежде повидать Нэркэс приходит Сулейман. От него Сынтимер узнаёт, что Баимбет и Мазгар объединились против его племени. Бей обещает Сулейману отдать ему Нэркэс за верную службу.

Невольница-калмычка Зомрат рассказывает Нэркэс печальную историю своего племени, рабства и жизни на чужбине. Её рассказ глубоко трогает Нэркэс и побуждает её испросить благословления своего народа на брак с Тимерханом. Собравшимся на свадьбу гостям она объявляет, что возвращается в свой род, где будет ждать Тимерхана со сватами, как того требует обычай. Гости, родня и жених потрясены поступком Нэркэс.

II акт. 3-я картина. Неприветливо встречают Нэркэс Баимбет и соплеменники. Они обвиняют девушку в предательстве и требуют отказаться от Тимерхана. Нэркэс непреклонна. Старейшины приговаривают её к изгнанию.

³⁵ Изложено в литературной редакции 1994 года.

4-я картина. Любовь к Нэркэс облагородила душу Тимерхана. В ней он видит смысл своей дальнейшей жизни и грезит о счастье с Нэркэс.

Входят беи и СынTIMER. Они разгневаны – поступок Нэркэс опозорил их род. Беи требуют мести. Продавшийся СынTIMERу Сулейман клеветает на Нэркэс. Он обвиняет её в том, что она, по наущению Баимбета, завлекла Тимерхана, чтоб вернуть племени угнанные табуны. Соплеменники Нэркэс, узнав о любви девушки к сыну главы враждебного рода, готовы взбунтоваться, поэтому Баимбет вынужден изгнать Нэркэс. Рассказ клеветника слышит Тимерхан. Не в силах совладать с охватившей его яростью, он хватается кинжал и выбегает.

Мать умоляет СынTIMERа образумиться и не допускать кровопролития. Но охваченный честолюбивыми мечтами СынTIMER не слышит её. «Я – хозяин всей земли. Все мне покорятся», – провозглашает он.

5-я картина. Мимо СынTIMERа движутся не смилившиеся пленные рода Баимбета. Бей отдаёт приказание казнить пленных, чтобы искоренить весь непокорный род. Вбегает потрясённая творящимся Нэркэс. Она обвиняет Тимерхана в нарушении клятвы, но Тимерхан, ослеплённый наветами Сулеймана, бросает ей в лицо жестокие слова обличения. Не в силах вынести несправедливости, Нэркэс вонзает в себя кинжал.

Смерть Нэркэс пробуждает в Сулеймане раскаяние: он признаётся, что девушка была оклеветана. Его слова подтверждает Зомрат, она обличает СынTIMERа в сговоре против Нэркэс. Потрясённый коварством отца, Тимерхан закалывается. Народ оплакивает безвинно загубленных Нэркэс и Тимерхана, скорбит о своей тяжкой доле, сетуя на жестокие времена и нравы.

Общая характеристика содержания и драматургии

I акт. Первая картина. Открывается опера трогательным обращением девушки-сироты к солнцу, родному джайляу, птицам и ветру. Это – выходная ария Нэркэс «Играй со мной, мой ветерок», передающая гамму чувств девушки, видевшей во сне любимого и испытывающей предчувствие любви [с. 9, с такта 6]³⁶. Арии предшествует виртуозный вокализ, каскад пассажей, который, как и в прочих схожих фрагментах, несёт в себе чувства радостного утверждения, ликования, восторга. Сама ария, написанная в простой трёхчастной форме с развёрнутой кодой, содержит весь набор орнаментальных фигур и элементов, преимущественно из музыкально-лексического фонда озон-кюй. Тема любви, излагаемая в арии, играет важное место в музыкальной драматургии оперы.

Важным средством оперной драматургии является контраст, тщательно продуманный драматургом. После разъярённо-недовольных реплик Баимбета особенно душевно звучит признание в любви – ариозо Сулеймана. Сцена ссоры Баимбета и СынTIMERа резко контрастирует с последующей сценой народного праздника (хор «Тучи не смогут закрыть солнца живые лучи»). Празднично-приветственной песне Тимерхана предшествует сумрачный по колориту тревожный хор «Враг идёт». Здесь же располагается единственный в опере симфонический фрагмент, сопутствующий сцене состязания батыров и рисующий ликующую атмосферу народного празднества [с. 87].

³⁶ Ссылка на музыкальные фрагменты даётся по изданию: Х. Ахметов. Наркэс. Клавир оперы. М.: Сов. композитор, 1989. В клавире, изданном до постановки оперы, – III акта.

Образ Баимбета, по сравнению с пьесой Юмагулова, в опере менее значителен и представлен, как правило, в ансамблевых сценах. Его характеризует музыка общего плана (стремительно восходящие гаммообразные пассажи). С того момента, когда пастух сообщает об угнанном стаде, начинается первая важнейшая линия в драматургии оперы – линия кровавой вражды между феодальными родами, послужившая причиной гибели Нэркэс, а затем и Тимерхана. Эта мысль воплощается в теме вражды, впервые прозвучавшей в оркестре в момент появления пастуха [с. 67, такты 3-6].

Центральным эпизодом I акта становится встреча Нэркэс и Тимерхана. Нэркэс, преподнеся победившему Тимерхану кумыс, повторяет тему его песни: «О, герой Уральских гор...» Сама собой из отдельных реплик симпатизирующих друг другу героев зарождается тема большого любовного дуэта – единственного структурно оформленного вокального ансамбля произведения [с. 98]. Так начинается вторая – ведущая линия в драматургии оперы – линия взаимной любви Нэркэс и Тимерхана.

Предельно насыщенным, плотным и динамичным оказывается **вторая картина** оперы, распадающаяся на несколько крупных сцен. Открывает действие лейттема Сынтимера – ритмически и гармонически заострённая, строящаяся на сочетании кратких музыкальных мотивов [с. 112, такты 1-5]. В изменённом виде эта тема появится в сцене Сынтимера и Сулеймана, плетущих интриги против Баимбета.

Главное значение в первой сцене (совет старейшин) имеет ария главы рода Сынтимера. По общему впечатлению его ария невольно вызывает ассоциации с монологом Бориса «Скорбит душа» из оперы Мусоргского «Борис Годунов» [с. 115]. Одинаковая тональность (с-moll), тембр голоса (бас), никнущая нисходящая интонация и даже начальные слова «Болит душа... Болит от тяжких дум», произносимые в полной тишине, роднят эти два музыкальных фрагмента. Общей является и важность контекста, в который помещена эта ария. В опере Сынтимер печётся о благополучии рода («В единый мощный кулак объединить должны мы все племена») и призывает сородичей к выполнению этой благородной цели. Ради своей власти он готов растоптать все остальные роды; по сравнению с пьесой, в опере – это разъярённый фанатик, желающий владеть всем миром. Сосредоточенный характер первой части арии сменяется маршеобразно-призывным в последнем эпизоде («Всех, кто против нас, мы растопчем сейчас»).

Другая кардинальная сцена 2-й картины – сцена встречи Нэркэс и старой рабыни Зомрат, также строящаяся по сквозному принципу. В арии-монологе Зомрат эмоциональный рассказ о родной калмыцкой степи сменяется воспоминаниями о любимом джигите и завершается итоговым разделом «Клянусь, чисты моя честь и совесть...». Ария написана в безрепризной трёхчастной форме [с. 145], между второй и третьей частями в неё вклиниваются взволнованные реплики Нэркэс. Зомрат, внёсшая своим безжалостным рассказом смятение в душу Нэркэс, в опере фигурирует как олицетворение безграничной мудрости, справедливости, как некое нравственное, этическое начало. Вместе с тем, её

исповедь о своей трагической судьбе очень отчётливо предвосхищает роковую развязку. Заключительные аккорды этой сцены (на реплике Нэркэс «О, что ждёт меня?») прозвучат в сцене самоубийства Нэркэс. И вновь контраст.

Последняя большая сцена 2-й картины – сцена свадьбы – состоит из двух больших частей. В первой из них звучат два хора, основанные на подлинных фольклорных образцах. Начальный хор «Тучи не смогут закрыть солнца живые лучи» (он уже прозвучал в 1-й картине, в сцене схода) близок народной песне «Ялсыгул» [с. 160, с такта 10]. Второй хор «Пусть счастливой будет свадьба» цитирует народную танцевальную мелодию «Карт Баик» [с. 168]. Тема проводится у сопрано и дублируется в партии Сын timersа, сзывающего гостей на торжество. Оба хора написаны в стиле кыска-кюй, в традиционной трёхчастной форме с развивающей средней частью, в многоголосии главенствует принцип терцового и квартового дублирования.

В момент кульминации слово берёт Нэркэс (вторая часть сцены). Её речь коротка: это предельно мелодизированный речитатив, интонации которого формировались в течение всего предшествующего развития [с. 172, с такта 4]. Оркестровое сопровождение этого эпизода ещё раз появится в предсмертном ариозо героини.

Во II кульминационном акте трагедии жанровые эпизоды отсутствуют, однако всё внимание сосредотачивается на главной интриге. Динамика действия усиливается, а частая смена картин приближается к мозаичности. Открывается акт ариозным эпизодом «О, мой край родной!» [с. 175]. Это последний безмятежный музыкальный эпизод, сопутствующий несчастной девушке. Тема очень близка лейттеме любви и может расцениваться как одна из тем Нэркэс. Спокойный протяжный мелос, плавная, «покачивающаяся» фактура (гармонические фигурации) – музыка воплощает умиротворённое состояние человека, обретшего на родной земле душевный покой.

Следующий музыкальный номер – печальный хор девушек, идущих за водой «Ой, светла вода в долине». Композитор использовал широко известную народную песню «Семь девушек», мелодия её дублирована в терцию [с. 177, с такта 5]. Этот хор переключает развитие сюжета в совершенно иную плоскость – напоминает Нэркэс о её «предательстве» и возвращает в суровую реальность. С этого момента, будь то изломанные интонационно речитативы Баимбета «Отрекись от него!» или вторящий ему хоровой речитатив аксакалов «Изгнать навсегда!», злорадные интонации Сулеймана «Умрёшь, гордячка, умрёшь» или отталкивающая её навеки ариетта Тимерхана из последней картины, – Нэркэс окружает плотная стена отчуждения и недоверия, толкающая её на смерть. Развязке драмы предшествует скорбный хор пленных, в котором слышатся мужество непокорённого рода и проклятия Сын timersу [с. 217].

Наиболее сложным, неоднозначным в опере является образ Тимерхана, поставленного волею судьбы перед необходимостью выбора: воинский долг или любовь? Другого такого терзаемого противоречиями героя на башкирской оперной сцене больше нет. Не случайно поэтому, что именно ему «отдал» ком-

позитор наибольшее количество сольных номеров. Радостно-приподнятая песня во время йыйына-схода сменяется восторженным ариозо из 2-й картины «Песней рассвета мне она дана», являющемся косвенной характеристикой любимой Нэркэс [с. 129].

Центральная характеристика Тимерхана – его развёрнутая ария из 4-й картины «Джигитом был, но конокрадом жалким стал». Музыка её большей частью рисует задумчиво-отрешённое состояние человека, занятого осмыслением собственной жизни [с. 189]. Этому способствуют «текучий» характер фактуры, длительные органые пункты, которые вскоре сменяются стремительно взлетающими пассажами струнных. Воспоминания о Нэркэс преобразуют Тимерхана. Воспеванию силы любви посвящена резко контрастирующая вторая часть арии, в которой первоначальный страстный тон доводится до гимнического упоения любовью («О, Нэркэс!»).

И наконец, надлом в душе обманутого Тимерхана раскрывает маленькая ариетта из заключительной 5-й картины, которую он поёт в ответ на упрёки Нэркэс. Тематически ариетта делится на две половины, соответственно мелодика в них – то «говорящая» (сухой ответ Тимерхана «Но сладкими словами ты вновь не обманешь меня»), то «поющая» («Ах, Нэркэс, была мечтой, солнцем дня»), – создаёт предельное напряжение душевных сил, горечь разочарования [с. 224]. Следовательно, партия Тимерхана (если принять также во внимание финальную сцену помутнения рассудка) очень богата различными оттенками чувств, воплощаемых музыкально.

Не менее ярок в опере образ Нэркэс. У главной героини композитор подчеркнул душевную чистоту и трагическую обречённость. Две арии Нэркэс – это две крайние точки в её духовном восхождении. На глазах зрителей Нэркэс превращается из беззаботно-весёлой в сильную духом, беззаветно любящую, стойкую девушку. В музыке эта эволюция образа последовательно воплощается посредством лейтмотивных характеристик. Все темы Нэркэс интонационно родственны. Все они распевны, минорны, с очень сложной ритмической структурой, носящей следы влияния стиля озон-күй. Для Нэркэс характерна бемольная тональная сфера: родственные тональности Es-dur и f-moll – это тональности её арий и многих речитативов.

Линию обречённо-исповедального характера продолжает прощальная ария девушки перед любимым и сородичами. В ней явственно слышится нотка покорности судьбе [с. 231]. От всей музыки веет чувством смирения, смешанной с еле уловимым оттенком гордости. И всё же последние слова Нэркэс адресованы любимому – контрастная вторая часть арии «Того Тимерхана я больше жизни люблю!» В последний раз затухающим голосом она допевает тему любви «Спасибо, мой батыр». В отличие от первой арии звучание этой темы в финале возвышенно-прекрасно.

Итоговый лирически-просветленный напев хора (хоровой вариант темы любви), которым первоначально завершалась опера, постановщики заменили на большой кантатно-ораториальный финал-эпилог со значительной обобщающей

идеями. Таким образом, они избежали натуралистичности, сопровождавшей гибель главных героев в драме. «Здесь музыка достигает предельной экспрессии, как бы переступая «болевого порог», уходя от конкретной почвы в некое свободное пространство. В этом отчасти – смысл отрыва от пентатонной и ладовой основы, своеобразное воспарение к «надмогильному», общечеловеческому, к Космосу, Богу», – писала в рецензии Л. Латыпова³⁷. Идея вознесения подчеркнута и акустически: в эпилоге на неопределённом пространстве вырастала символическая фигура Сэсэна с его пронзительным воззванием ко Времени и Всевышнему; хор, усиленный микрофонами и вторящий словам Сэсэна, располагался под сводами театрального зала.

Опера «Нэркэс» повествует о торжестве любви над смертью, духовной красоты над коварством и злой волей. В этой опере, как и в опере З. Исмагилова «Шаура», звучит тема высокой и благородной любви.

Оперы З. Исмагилова

Оперы Загира Исмагилова стали кульминацией развития оперного искусства в Башкортостане. Уже первая опера композитора – выпускника Московской консерватории – «Салават Юлаев» ознаменовала рождение национального оперного стиля, органичное сочетание европейских и национальных традиций, к чему всегда стремились башкирские и русские композиторы предшествующего периода. Художественные накопления башкирской музыки к 50-м годам оказались весьма значительными, и Исмагилов раньше всех композиторов республики сумел обобщить и завершить предварительную стадию творческих поисков. Все элементы его индивидуального музыкального языка сложились в единую художественную систему, реализация которой и привела к созданию классической национальной оперы.

«Салават Юлаев» – первая башкирская классическая опера

Опера З.Г. Исмагилова в 4-х актах, 7 картинах на либретто Б. Бикбая. Существует в четырёх редакциях, каждая из которых делалась перед очередной новой постановкой (1955, 1977, 1988, 1994). Самыми долгосрочными являются первые две редакции, шедшие на сцене Башкирского театра оперы и балета долгие годы. Премьера оперы состоялась 15 апреля 1955 г. Музыкальный руководитель – 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, ассистент режиссёра – М.Х. Хисматуллин.

Премьера второй редакции – 25 мая 1977 г. Дирижёр – Г.Х. Муталов, режиссёр – М.М. Хисматуллин, художник – М.Н. Арсланов, художник по костюмам – С. Арсланова, хормейстер – Л.Х. Исхакова, балетмейстер – Э.Х. Танн. Эта редакция с незначительными изменениями (в частности, последняя 7-я картина стала идти без антракта) была восстановлена в 4-й редакции. Мы описываем произведение по второй редакции.

³⁷ Латыпова Л.Р. Отцы и дети оперы «Нэркэс». // Музыкальное обозрение, 1995, январь.

Опера «Салават Юлаев» была создана в 1954 году к 200-летию со дня рождения национального героя. Её либретто написано Б. Бикбаем на основе второго варианта его исторической драмы «Салават». Премьера оперы, написанная башкирским композитором самостоятельно, стала большим событием: она свидетельствовала о технической зрелости национальной композиторской школы и овладении национальными композиторами профессионализма академического типа. Кроме того, она ознаменовала в башкирской музыке рождение национального оперного стиля, органично сочетающего традиции европейской и башкирской музыкальной культуры.

Краткое содержание оперы³⁸

I акт. 1-я картина. Осень 1773 года. Башкирское кочевье. Люди в тревожном ожидании собрались у юрты старшины. Выходит Юлай Азналин и объявляет приказ оренбургского губернатора прислать отряд башкир в помощь правительственным войскам против восставших яицких казаков и русских крестьян во главе с Пугачёвым. Народ недоволен: опять война и бесконечные поборы...

С охоты возвращается Салават... С возмущением и гневом сообщает он, что помещик Твердышев захватил окрестные земли. Его гнев разделяют люди. Юлай обещает всем добиться справедливости. В сопровождении верных ему людей появляется старшина Колой Балтасов. Он упрекает Юлая в нерешительности и требует немедленного выполнения приказа. Через кочевье конвоиры ведут ссыльных. Народ сочувствует им.

Угрозами Колой Балтасов добивается того, что отряд выступает в поход, вести башкирских конников Юлай поручает своему сыну Салавату. Салават в глубоком раздумье. Он вспоминает слова своего русского друга Ивана Багрова о том, что есть на свете сокол-Пугачёв, который созывает народ на бой с помещиками и башкирскими феодалами. Оставшись наедине с отцом, Салават поверяет ему свои заветные думы о Пугачёве, но умудрённый опытом Юлай призывает его смириться. Прощаясь с родным Уралом, Салават клянётся найти верный путь в жизни.

2-я картина. Ночь. По дороге в Оренбург у костров расположился отряд Салавата. Через несколько часов предстоит встреча с правительственными войсками генерала Кара, но Салават твёрдо решил вести башкир к Пугачёву, чтобы вместе с русскими братьями биться против общего врага. На помощь Салавату приходит посланец Пугачёва – Багров с указом. Писарь старшины Бухаир, видя, что большинство всадников желает идти к Пугачёву, грозит им расправой. Вспыхивает ссора, во время которой воины выражают решимость бороться за освобождение народа.

II акт. 3-я картина. Осаждённый Оренбург. Генерал-губернатор Рейнсдорф с нетерпением ожидает прибытия башкирских конников. По приказу царского сатрапа на городской площади идёт расправа с теми, кто сочувствует Пугачёву. Появление Бухаира с сообщением о том, что Салават увёл отряд к Пугачёву, приводит его в ярость. Он предлагает Бухаиру войти в доверие и убить Салавата, а башкирских конников вернуть в Оренбург, за что обещает ему должность старшины. В Уфу же посылает гонца с приказом лишить Юлая за измену этой должности.

4-я картина. Стан Пугачёва. Крестьяне приводят на суд помещика, башкирского бая и приказчика. Выходит Пугачёв. При общем одобрении народа их приговаривают к казни.

³⁸ Изложено в литературной редакции 1977 года.

Вбегает перебежчица из Оренбурга Аннушка. Она рассказывает о жестокостях губернатора, просит Пугачёва скорее занять Оренбург и освободить томящихся в казематах людей. Размышляя о судьбе народа, Пугачёв клянётся бороться за счастье бедного люда.

Стан облетает радостная весть: пришёл башкирский отряд конников во главе с Салаватом Юлаевым. Их торжественно встречают. Пугачёв жалует Салавата чином полковника. Русские крестьяне, яицкие казаки, работные люди выражают свою готовность сражаться вместе за общее дело.

III акт. 5-я картина. Дом Юлая. Амина тоскует по Салавату, она давно не имеет от него никаких вестей. Приходит мать Салавата Кюнбика с внуком. Она хорошо понимает причину грусти невестки и бесхитростной песенкой, напеваемой внуку, пытается её развеселить.

Неожиданно появляется старшина Колой Балтасов со своими приспешниками. По приказу губернатора он объявляет Юлая изменником, солдаты избивают его, а в доме учиняют погром. Юлай осознаёт справедливость избранного Салаватом пути и решает идти к нему. Появившийся Бухаир притворно соглашается с его негодованием и «смирненно присоединяется» к восставшим.

6-я картина. Войска Салавата штурмом овладевают Симским заводом. Большую помощь в этом оказал повстанцам некий отряд, оказывающийся отрядом Юлая. Происходит радостная встреча отца и сына. Пользуясь общим настроением, Бухаир просит Салавата простить его ошибки и вновь принять в отряд. Уступая просьбам отца, Салават прощает Бухаира.

7-я картина. Лагерь Салавата. В неравном бою башкиры понесли тяжёлые потери. Бухаир организует заговор, подговаривает малодушных бежать по домам. Узнав это, Амина торопится предупредить мужа, но обнаруживший её Бухаир убивает Амину. Салават потрясён. Задержанные при бегстве дезертиры признаются, что поддались на уговоры Бухаира. Салават казнит Бухаира.

Подходят войска Пугачёва. Обращаясь к воинам, Пугачёв призывает всех крепить единство народов, быть стойкими и мужественными в борьбе.

Общая характеристика содержания и драматургии

Увертюра к опере воплощает главную идею произведения – дружбу русского и башкирского народов – посредством сопоставления двух ведущих тем оперы – башкирской народной песни «Салават», характеризующей главного героя (а в более широком плане – весь башкирский народ), и напевной темы Пугачёва, в которой композитор воплотил могучую удаль и широту души русского человека [с. 5, с такта 10; с. 8, цифра 4]³⁹.

I акт. Первая картина открывается большой хоровой сценой, рисующей одновременно словесную перепалку между Юлаем, его писарем Бухаиром, старым воином Сураманом, и возмущение уставшего от бесконечных поборов народа. Композитор дифференцирует толпу башкир, обсуждающих приказ императрицы, умело использует функции хора. В самый разгар споров появляется Салават: он вернулся с охоты и в ответ на насмешки Сурамана озабоченно сообщает, что «купец Твердышев захватил все лучшие земли и рубит лес». Юлай поражён: у него – верного слуги русской царицы – отбирают земли... Он намерен подать жалобу самой Екатерине II. «Не то, отец», – говорит Салават. Звучат его стремительные куплеты о соколе, посаженном в клетку [с. 27, с такта 9]. В

³⁹ Ссылка на музыкальные фрагменты даётся по изданию: З. Исмагилов. Салават Юлаев. Клавир оперы. М.: Сов композитор, 1986.

её основе – башкирская народная песня «Юсуп майор», в которой композитор усилил героическое начало и тем самым продолжил традиции героических куплетов, впервые отзвучавших в операх «Мэргэн» и «Карлугас». Выпущенный на волю, сокол расправляет свои крылья и собирает друзей на борьбу... Так индифферентно говорится о предводителе начавшегося восстания и воплощается идея свободы.

Появление Колоя Балтасова – грозного, жестокого правителя – традиционно сопровождается громогласная, тяжеловесная оркестровая музыка. За непослушание Колой грозит расправой, ссылкой. Как бы в подтверждение сказанному появляется колонна каторжан, поющих песню «Ой, далеко вьётся пыль»: сначала – понуро, затем смелее и громче, а в кульминационном третьем куплете – гневно и призывно, выражая тем самым свой протест против несправедливости социальных порядков [с. 35]. По мере удаления ссыльных музыка затихает. Хор каторжан воспроизводит особенности традиционного русского многоголосия: сольный запев, постепенное подключение голосов, трёх-четырёхголосие, к концу куплета сводящееся в октавный унисон. Умело введённый драматургически, хор углубляет назревающий конфликт, завязка которого отодвигается последующими событиями: по требованию Колоя Балтасова Салават соглашается вести отряд башкир...

В ответ на пламенные слова Салавата о том, что «сокол – это Емельян Пугачёв, дарующий народу землю, реки и леса», звучит напевное ариозо Юлая: «Ты не знаешь, сын, как войска царицы сильны, как сильны...» [с. 47]. Салавату предстоит сделать выбор. Весь спектр нахлынувших чувств, малейшие, потаённые движения души отражены в его монологе – центральной арии I акта «Прощай, мой Урал», богатой различными эмоциональными оттенками. Мелодика арии отличается удивительным взаимопроникновением песенных и декламационных интонаций. Высокий регистр и тремолирующие звучания оркестрового сопровождения символизируют надежду на лучшую долю. Естественным продолжением этой сцены является лирический дуэт Салавата и Амины, прощающихся перед долгой разлукой «Там над рекой видели мы двух лебедей» [с. 56].

Мать Салавата Кюнбика благословляет сына на войну и подаёт ему его саблю – символ воинской чести [с. 59]. С бодрой песней на устах (двухголосный хор «Снова путь, кровавый путь») джигиты отправляются в поход [с. 63].

Во второй картине происходит завязка основного конфликта оперы: во время ночного привала Салават после долгих раздумий приходит к окончательному решению вести отряд к Пугачёву. Небольшое оркестровое вступление пронизано атмосферой оцепенения: здесь тема Салавата неожиданно приобретает лирическое звучание. Музыка содержит элементы звукоизобразительности: всплески струнных, прерываемые полной тишиной (паузами), – и перед глазами предстают отблески догорающего костра, неясные шорохи тёмного леса, зябкость ночной мглы.

Действие развивается в двух планах. Вдали вокруг костров группами расположились задумчиво поющие джигиты. На переднем плане находится Сала-

ват, также размышляющий, но «вслух». Единомыслие, единомушие их подчёркивается музыкой: хоровая партия, при всей её самостоятельности, всё же служит фоном – дополняет и «допевает» сказанное Салаватом. Появляется новый персонаж – Иван Багров, друг и соратник Пугачёва, идущий к башкирам с его воззванием. Как предвосхищение свободолюбивых пугачёвских идей в оркестре звучит начало русской народной песни «Не шуми ты, мати, зелёная дубровушка» – лейтмотив русского народа.

В противовес благородным устремлениям положительных героев всё большую активность приобретает Бухаир – подлый и трусливый, лицемер и подхалим, сыгравший впоследствии роковую роль. В «Салавате Юлаеве» Бухаир – олицетворение зла. Композитор наделяет его музыкальной темой – неискренней и пустой, фальшь которой усиливается нарочито неуместными форшлагами [с. 19, такты 3-6]. Несмотря на увещевания Бухаира, джигиты единомышленно переходят на сторону Пугачёва: звучит финальный хор I акта «Вперёд» [с. 80, с такта 7]. С этой песней башкирские воины готовы идти на беспощадную борьбу за свободу и счастье своего народа.

II акт. Вступление к **третьей картине** вводит в обстановку осаждённого Оренбурга. В резком звучании медных духовых, как воплощение насилия и жестокости, раздаётся тема террора, изломанная мелодически и с непривычной для данного музыкального контекста гармонизацией (в её основе – уменьшённый септаккорд со «стонущим» задержанием). Очевиден инструментальный характер этой темы [с. 87]. При повторном проведении она смещается на тон вниз, что усиливает эффект устрашения и общей зловещей атмосферы. Тема характеризует властного Рейнсдорфа, образ которого был вдохновлён реальным прототипом – генерал-губернатором Оренбурга И.А. Рейнсдорпом.

Из темы террора естественно вытекает тема хора-плача народа, рисующая обобщённый образ картины народного бедствия [с. 88]. Краткий монолог Рейнсдорфа «Простой казак какую силу возымел», построенный на декламационных интонациях, передаёт его крайне обеспокоенное состояние [с. 93]. Предельно динамичен его диалог с Бухаиром: реплики зарвавшегося властелина, загнанного восставшими в кольцо осады, поддакивания коленопреклонённого угодника – это разговор двух подлецов, задумавших предательский план против Салавата.

В четвёртой картине даётся развёрнутая характеристика русского народа, а потому занавес открывается под звуки народной песни «Не шуми ты, мати, зелёная дубровушка». Исмагилов применил здесь особенности русского народного многоголосия – подголосочную полифонию. Песню начинает солист-запевала. Мелодии присуща строгая и суровая звучность, сообщаемая ей особенностями ладового строения (излюбленный в русской музыке натуральный минор с последующим отклонением в IV ступень). Два последующих куплета представляют собой сложенный в народе мелодический вариант начальной темы. Постепенно вступают все участники хора [с. 103].

Далее следуют народно-жанровые сцены, показывающие разноязычный лагерь Пугачёва. Подвыпивший писарь зачитывает издевательское послание

губернатору Оренбурга, высмеивая его незавидное положение; за этой сценой следует расправа «справедливого царя» над русским помещиком и каргалинским баем.

Известной арии Пугачева «Не ты одна, дочь моя, страдаешь», проникнутой глубокими раздумьями о судьбе народа, предшествует появление Аннушки, просящей у него заступничества и защиты. Сама ария, написанная в репризной трёхчастной форме, выражает боль и гнев обездоленных, передаёт решимость Пугачёва умереть за народное дело [с. 118]. Тема Пугачёва звучит во многих ситуациях, в которых он сам отсутствует. В будущем она прозвучит в сцене разгрома Юлая царскими наёмниками, поскольку Юлай начинает понимать, что только в общей борьбе на стороне Пугачёва можно отстоять человеческое достоинство. Заканчивается II акт сценой единения пугачёвских и башкирских войск. Радостная встреча двух вождей народного восстания сменяется большой народной сценой [с. 133, с такта 35].

Пятая картина переносит действие в дом Юлая. Открывается она арией Амины – трогательным монологом, в котором выражено мучающее и не дающее ей покоя тревожное ожидание [с. 139]. Вокальная партия Амины, гибко реагирующая на смену состояний героини, насыщается то ариозной напевностью, то протяжными распевами (раздумьями о судьбе мужа), то цепью коротких мотивов-секвенций в ариозном стиле и, наконец, по речевому выразительные, «говорящие» интонации речитативного склада («Где ты? Где ты, мой Салават?») завершают эту арию-монолог на высшей кульминационной ноте. Постоянная смена тональностей – один из признаков эмоциональной неустойчивости и активных приёмов динамизации.

Амину желает успокоить Кюнбика – женщина с сильной волей и большим сердцем. Тревожащаяся за сына не меньше, чем сноха, но имеющая самообладание и скрывающая свои чувства, она пытается поднять её дух, напевая внуку незатейливую песенку-пестушку (куплеты – с. 148, с такта 21).

Вся эта бытовая сцена должна оттенить последующую сцену разгрома дома Юлая солдатами-карателями. Она становится переломным моментом в развитии образа Юлая, что находит отражение в его драматической арии «Кровь...» [с. 167]. Благодаря низкому регистру, динамической нюансировке (pp-ff-pp) и ритмическим эффектам, среди которых важное значение приобретает настойчиво стучащий триольный ритм, музыка арии полна неподдельного внутреннего драматизма. Вся она пронизана суровым пафосом и мятежной взволнованностью. Таким образом, духовное перерождение Юлая дано в постепенном развитии. Прозрение его, окончательно выливающееся в кульминационный возглас: «О! Салават мой прав!», заставляет его сзывать односельчан и брать в руки оружие.

Следующая **шестая картина** начинается развёрнутой батальной сценой: войска Салавата штурмуют Симской завод. В музыке слышна героическая тема Салавата, подвергающаяся интенсивному полифоническому развитию [с. 178, такты 2-15]. Ей противостоит другая тема – звучавшая ранее «тема террора»,

сопровождаемая ритмом быстрой скачки и постепенно сходящая на нет под натиском первой темы [с. 178, такты 16-19]. Вместе с последующим хором «Салават», в котором народ славит своего героя, – это подлинная драматургическая кульминация оперы [с. 183, с такта 10].

Победивший народ ликует. Это действенное сквозное построение, свободно сочетающее хоровой фрагмент (шуточные куплеты воинов о царице-матушке), кантилену (Салават вспоминает Амину), речитативы-диалоги (Салават и Муталлап, Салават и появившийся Юлай, Салават и просящий прощения Бухаир). Венчает эту большую сцену «трио согласия» Салавата, Юлая и Багрова, переживающих радость встречи [с. 202].

IV акт (седьмая картина). Ранним утром Сураман стоит на посту. Выражением его сокровенных мыслей становится народная песня «Урал», которую он задумчиво запекает (сольно), размышляя о больших потерях, понесённых башкирами в боях с войсками Михельсона. Пользуясь ситуацией, Бухаир наговаривает на Салавата и зовёт воинов покинуть отряд. В его дальнейшей музыкальной характеристике неожиданно обнаруживается песенное начало (как и в партии Ахмета в опере «Хакмар», Вагапа в опере «Карлугас»). Ария Бухаира «Ещё узнаешь ты, Салават, кто я такой» – его автопортрет, где он, довольный собой, мечтает о должности старшины [с. 218]. С призывной песней «Салават» (вариант Р. Габитова) Бухаир обращается к Салавату, притворно заботясь об его отдыхе [с. 221, с такта 3]. Всё это имеет определённый смысл: наделяя Бухаира песенными мелодиями, композитор как бы вводит его в круг приближённых Салавата, но только до поры, до времени. Подслушав мысли Салавата (трёхчастная ария героя «Может быть, ошибся в чём-то я?» – с. 223) и убедившись в его духовной стойкости, разочарованный Бухаир вновь становится самим собой: в оркестре в неизменном виде звучит его тема.

В сцене смерти Амины главное значение имеет ария Салавата «Звезда моя» – ярчайший образец нового национального оперного стиля. Покоряет выразительность этой экспрессивной темы, изобилующей широкими восходящими интервалами, истоки которой – в народной песне «Колой-кантон». Исмагилов, в отличие от М. Валеева, также использовавшего эту песню в арии Серлебая, по-своему трактует завоевание октавы восходящими ходами в первой фразе и начальную секстовую интонацию, делая ритмическую остановку на III ступени. В этой арии все элементы озон-кюй стали неотъемлемой, органической частью музыкального высказывания, обреченно-скорбный тонус которого усилен удачно найденными гармоническими и фактурными средствами [с. 233]. Это унисонный склад с оstinatными повторами доминантового звука (fis), заполняющего всё звуковое пространство, «разреженность» музыкальной атмосферы, подчёркивание тремолирующими басами вершинных, кульминационных точек вокальной тесситуры. В коде арии присутствует искренний, и в то же время, ярко театральный аффектированный пафос («Какая чёрная змея отравила тебя, Амина!»). Это – трагическая кульминация и одновременно первый этап развязки оперы.

После убийства Салаватом Бухаира, разоблачённого его воинами (второй этап развязки), следует торжественный финал-апофеоз – сцена единения башкирских и пугачёвских войск. В этой сцене композитор использовал русскую величальную песню «Слава», воплощая восприятие народом донского казака как царя, придав ему ликующе-фанфарное звучание [с. 244]. Наступает полный воодушевления финальный хор «Час настал, славный час наш настал!», маршевая тема которого в тройном контрапункте сочетается с мелодиями «Дубровушка» и «Урал» [с. 248, с такта 3]. Так в опере ещё раз утверждается основная идея произведения – идея интернационализма.

В воплощении легендарного образа Салавата Юлаева наиболее полно проявилась роль музыкального искусства как ретранслятора национально-патриотической идеи. Видимо, поэтому опера «Салават Юлаев» выдержала испытание временем. Она стала самой исполняемой оперой национального репертуара, по количеству постановок превзошедшей все иные, школой актёрского и вокального мастерства для нескольких поколений башкирских певцов.

Любовь и плач Шауры

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. Исакова, балетмейстер – И.Х. Хабилов.

Вторая постановка – 22 января 1976 г. подготовлена тем же составом. Дирижёр – Г.Х. Муталов.

Третья постановка – 29 февраля 1992 г. Дирижёр – В.И.Платонов, режиссёр – Р.А. Валиуллин, художник-постановщик – Г.Ш. Имашева, художник – Р. Абдрашитов, хормейстеры – Э.Х. Гайфуллина, А.Р. Белогонова. В этой постановке – 2 акта и 7 картин.

Опера «Шаура» упрочила положение Исмагилова как оперного композитора, став вершиной в воплощении национального протяжного мелоса – озон-кюй. Основу либретто составила легенда к одноимённой народной песне, до того разрабатывавшаяся М.Бурангуловым. Творчески усвоив опыт Бурангулова и М. Валеева в создании оперы на этот сюжет, а также опыт Бурангулова-Эйхенвальда в музыкальном воплощении легенды к песне «Ашкадар», авторы оперы предложили собственную интерпретацию как фольклорного первоисточника, так и музыкального решения, вытекающего из стиля народной песни. В творческой интерпретации Исмагилова лирический напев «Шаура» – важнейший компонент музыкальной драматургии – предстал как классический оперный озон-кюй.

В опере сохранена главная тема и идея легенды о несчастной, горькой судьбе башкирской женщины, о неравном браке, порождённом в феодальном обществе законом левирата. Стремление к счастью двух молодых любящих людей и невозможность их соединения в мире, где властвуют жестокие законы шариата, – такова фабула этого спектакля. Хотя опера решена в камерном ключе, она

наводит на глубокие общечеловеческие обобщения. Трагедия Шауры – это трагедия всего башкирского народа, всех башкирских (и не только) женщин.

Краткое содержание оперы⁴⁰

I акт. 1-я картина. Дом тархана Кобека. Умиравший тархан ждёт младшего брата Акмурзу, чтобы переписать при нём завещание. По его приказу было казнено и сослано в Сибирь много участников народных волнений, среди которых был и отец Шауры, предводитель восстания Аргынбай. Теперь Кобека пугают кровавые результаты его преступлений. Появляется призрак Аргынбая. Несмотря на мольбу тархана, Аргынбай не может простить его.

Для исправления завещания приходят кантонный начальник Карабаш и Сахи-хальфа. По обычаю Кобек завещает свою жену Яубику Акмурзе, но он не желает на ней жениться: он любит Шауру. Шаура отвечает ему взаимностью, но Кобек помолвил её со своим девятилетним сыном Иргали. Когда-то Кобек спас Акмурзу от ссылки и теперь младший брат обязан выполнить волю тархана и покориться законам шариата.

2-я картина. Заключены два брака: Акмурзы с Яубикой и Шауры с Иргали. Шаура приходит на свидание с Акмурзой, чтобы навсегда проститься с любимым. Её слова глубоко ранят сердце Акмурзы, и он клянётся завоевать любовь девушки в борьбе. Влюблённые мечтают бежать в горы и жить, как вольные птицы.

За ними следит коварный Сахи-хальфа. Он ищет способа избавиться от Акмурзы, чтобы женившись на Яубике, самому стать хозяином её дома и богатств.

3-я картина. Вот уже год, как Яубика живёт с Акмурзой, но это не принесло ей счастья. Не зная на кого вылить свою злость, Яубика осыпает упрёками изнурённую работой Шауру, а заступничество Иргали, который называет свою жену сестрой, приводит её в ещё большее раздражение. Появляется Сахи-хальфа, и используя удобный случай, докладывает, что Акмурза встречается с Шаурой, а живёт в лесу среди беглых. Приходит Карабаш и по настоянию Яубики, которой обязан своей должностью, вынужден составить на Акмурзу донос.

II акт. 4-я картина. Летняя стоянка Яубики. Измученная постоянным унижением Шаура, узнав вест о гибели Акмурзы, решает покончить с собой. Её спасает пастух Аязгул, который намекает несчастной, что возлюбленный жив.

Иначе воспринимает вест о гибели мужа Яубика. Она не желает страдать. Этим пользуется хитрый Сахи и предлагает ей руку и сердце.

5-я картина. Лагерь беглецов в горах. Появляются Акмурза и Аязгул. Увидев своего атамана, люди, преследуемые царскими властями, оживают.

6-я картина. Ночь. Шаура ждёт прихода Акмурзы, чтобы убежать с ним. Но не теряют времени и Яубика с Карабашем: они ловят влюблённых и отдают их под стражу: завтра их должны казнить. Но Аязгул, подослав охранникам Иргали с брагой в бурдюке, освобождает их.

7-я картина. Тяжело раненый Акмурза и Шаура пробираются в горы. Акмурза умирает. Шаура, не справившись с горем, теряет рассудок. Легенда о Шауре, вынесшей много страданий за свою большую любовь, звучит и будет звучать могучей песней, исходящей из самого сердца народа.

Общая характеристика содержания и драматургии

Музыка **первой картины**, как и начальные такты монолога Кобека, словно вводят в атмосферу далёкого прошлого. Для создания трагических образов и архаического звучания композитор применяет унисонное звучание на значительном регистровом отдалении и элементы целотонного лада [с. 17, такты

⁴⁰ Изложено в литературной редакции 1992 года.

3-8]⁴¹. Аргынбай характеризуется грозным звучанием оркестра, героическими, призывными интонациями, в основе которых – интервал тритона и полифункциональные наложения аккордов [с. 17, такты 17-19].

Монолог Кобека делится на множество взволнованных отдельных фраз, выстраивающихся по принципу динамического нагнетания в четыре раздела, каждый из которых заканчивается местной кульминацией. Последняя кульминация (на словах «Ах, умираю, умираю!») является генеральной кульминацией всей сцены. Воспоминания о событиях прожитой жизни, во время которых к Кобеку приходят прозрение и раскаяние («Лишь кровь и слёзы накопил я. Я погубил его!»), сменяются трогательной сценой прощания с любимым сыном: «Сынок Иргали, совсем младым остаёшься сиротой...» [с. 33, такт 8]. Такое разнообразие чувств и состояний вызывает и самые разнообразные средства вокальной декламации: певучую мелодию, резкие восклицания и декламационную выразительность распеваемого текста. Композитор широко применяет в опере различные виды речитатива, мелодические обороты народно-песенного характера.

Сцена прощания с сыном непосредственно переходит в ариозо Кобека «Конь гнедой скакать не будет на заре» [с. 35, с такта 4], содержание которого – раздумья о смысле жизни и бренности всего земного (его словами послужили начальные слова из башкирской народной песни «Пройденная жизнь»). В этом месте оркестр временно умолкает – так композитор ярко выделил сольный эпизод, концентрируя внимание на душевном состоянии героя. Он замечательно синтезирует интонации башкирского бытового говора со стилем возвышенной театральной речи, которую освоил, во время обучения в актёрской студии при Башкирском драматическом театре в 30-е гг. Композитор фактически создаёт первую в истории башкирской оперы развёрнутую моносцену, решённую на высоком академическом профессиональном уровне.

Вторая картина воплощает сцену любовного свидания. Ожидая любимую, Акмурза поёт арию, основанную на народной песне «Шаура», что является её косвенной характеристикой [с. 49]. Композитор талантливо адаптирует протяжную песню к условиям оперного спектакля, «укладывая» её преимущественно в трёхдольный метр и подчиняя структурным нормам европейского мышления. Он точно выписывает внутрислоговые распевы, сохраняя при этом иллюзию свободной импровизации, присущей фольклорному исполнению. В устах оперных героев эта любовная песня органично включается в сюжетную ситуацию.

Образ Акмурзы немногословен. Молодой джигит, горячо влюблённый в Шауру, не смог противостоять вековым традициям адата. При всей одноплановости, что не редкость в обрисовке положительных героев, этот образ показан в определённом развитии. Клятва в любви, обещание увезти любимую «в далёкие леса», переход Акмурзы на сторону преследуемых властями людей, скрываю-

⁴¹ Ссылка на музыкальные фрагменты и страницы приводится по изданию: З. Исмагилов. Шаура. Клавир оперы. Уфа: Китап, 2008.

щихся в лесу, бегство с Шаурой, ранение и смерть в горах – такова линия развития этого образа.

Шаура не верит его признаниям и упрекает в случившемся. Их короткая размолвка, во время которой девушка желает уйти, а затем безутешно плачет, переходит в любовный дуэт народно-песенного склада [с. 63]. В среднем разделе (скорбный b-moll) впервые звучит тема плача (она играет в опере важную роль – с. 67, такты 4-7). В динамической репризе оба героя охвачены любовным порывом, что подчёркивается насыщенно полнокровным звучанием оркестра. Заключительный речитатив Акмурзы «Мы уйдём в леса и будем жить вольно, как звери» завершает эту сцену и одновременно размыкает номерную структуру оперы [с. 72, такты 4-7].

Лицемерную, двуличную натуру Сахи-хальфы характеризует инструментальный лейтмотив, бессмысленно и бездушно звучащий в ворчливом тембре фагота [с. 74]. «Умер Кобек, всё отдал Акмурзе», – сокрушается хальфа. По происхождению он – турок, поэтому не случайно здесь появление ладов с увеличенными секундами. Тема Кобека искажается и трансформируется в гармонический ре-минор. «Всё перешло к нему: дом и жена», – на свой лад продолжает рассуждать хальфа. Зависть не даёт ему покоя. Он решает избавиться от Акмурзы и жениться на Яубике. «Сколько лет я в медресе провёл, какую чушь только ни учил, да всё не впрок, пустой мой кошелёк», – поёт Сахи в дважды гармоническом ре-мажоре. Так композитор подхватывает традицию негативной характеристики религиозных священнослужителей, общепринятой в национальных операх мусульманских советских республик.

Вступительная музыка к **третьей картине** рисует обстановку внешнего благополучия: в доме Яубики царит порядок и достаток. В этой картине даётся развёрнутая характеристика озлобленной и властной Яубики. Вот уже год как она живет с Акмурзой, но это не принесло ей счастья. Её реплики (мелодизированный речитатив) полны тоски и озабоченности: «Где-то пропадают целые дни, и третью ночь дома не ночует...» Вдову Кобека композитор наделяет музыкой сурового звучания. Цепь нисходящих больших терций, рождающих зловещую целотоновость, изложенная в двух крайних регистрах, даёт понять, что в этой женщине кроется причина всех несчастий [с. 91, такты 5-6]. Главное значение имеет речитатив и ария Яубики, в которых выражены чувства оскорблённой в лучших своих побуждениях, ещё привлекательной, но покинутой женщины. Крайние части трёхчастной арии полны размышлений о превратностях женской судьбы и содержат музыкально-стилистический контраст: полупротяжный запев и быстрый припев, в котором досада и угроза в адрес Акмурзы заглушают все остальные чувства [с. 96]. Как следует из контрастной средней части арии, Яубика уже давно любит Акмурзу...

Небольшая речитативная сцена Яубики, Сахи и кантонного начальника Карабаша, обязанного Яубике своей должностью, а потому воспринимающего её слова «Сослать Акмурзу в Сибирь» как приказ для выполнения, венчает эту кар-

тину. Таким образом, если в 1-й картине оперы произошла завязка всей трагедии, то здесь происходит завязка того конфликта, который и приведёт к этой трагедии.

Карабаш – самый большой начальник во всей округе – не имеет своей музыкальной характеристики, даже своей темы. Это связано с тем, что он – лишь непосредственный исполнитель указаний Яубики, человек без своего голоса и мнения. Не случайно в сцене из 6-й картины реплика Карабаша «Эй, друзья, я поймал беглеца» сопровождается оркестровым проведением темы Яубики. Зато лейттема мусульманского учителя Сахи – ещё одного приспешника Яубики – звучит в опере каждый раз при его появлении на сцене в точном или видоизменённом виде. Характерно, что песенка Сахи, в которой он сообщает своей покровительнице о пребывании Акмурзы в лесу с беглыми, основана на секвенционных повторах начальной музыкальной фразы и нарочито упрощена [с. 104-105].

Самым ёмким и значительным образом всей оперы остаётся образ горестной и обездоленной Шауры – один из наиболее психологически правдиво, глубоко обрисованных женских характеров в башкирской оперной литературе. Ей композитор посвящает следующую – **четвёртую картину**, начинающую II акт. Шауру ничто не радует, она не находит себе места. Состояние измученной героини замечательно передано во вступительной музыке к этой картине. Как вопль отчаяния на *ff* звучит тема Шауры, продублированная всеми оркестровыми группами и поддержанная мрачными аккордами у низких духовых [с. 120, такты 10-15]. Развитие музыкальной темы Шауры застопорилось вторжением темы Яубики, при проведении которой акцентирован угрожающий интервал нисходящей малой секунды [с. 121, такты 1-9]. Эта тема становится выразителем фатальных жестоких сил, препятствующих любви Шауры и Акмурзы. Именно этой безобидной, на первый взгляд, мелодией начинался речитатив и ария Яубики в предшествующей картине! И именно роковое звучание полутона, вычлененного из этой темы, завершало ту картину, перекрывая слова Яубики: «Слово моё как закон!» Во вступлении к 4-й картине терцовая тема Яубики сопровождается незыблемым органным пунктом (он уже звучал в сцене Кобека), «издевательскими» форшлагами, и, поданная в ритмическом увеличении, разрастается до семи тактов. Эффект возникает оглушительный: опытная и своенравная Яубика только смеётся над страданиями молодой девушки!

Сцене самоубийства Шауры, которая, узнав о смерти Акмурзы, решила свести счёты с жизнью, предшествует её речитатив и лирико-драматическая ария – прощальная песня девушки перед смертью, в которой широта мелодического развёртывания сочетается со стремительными кульминациями, а внутрислоговому распеву крайних разделов противопоставляется напористая декламационность – средней [с. 123]. И в тот момент, когда Шаура пытается пронзить себя кинжалом, появляется пастух Аязгул и намекает ей, что её возлюбленный жив! Вся эта сцена, сопровождаемая уже знакомыми темами Яубики, так грозно прозвучавшими во вступлении к 4-й картине, завершается долгожданным гармоническим просветлением.

Эта сцена соседствует с разительно контрастной ей сценой-игрой Иргали, который, ни о чём не подозревая, на воображаемом коне-прутике весело носится по лужайке [с. 137]. Перебросившись с женой-сестрой несколькими фразами, Иргали уводит её смотреть жеребят.

В следующей сцене Яубики и Сахи интересно рондо Сахи, в котором хальфа, путая башкирские и турецкие слова, признаётся ей в любви [с. 145]. Небольшой диапазон, «топтанье» мелодии на месте и постоянное возвращение к начальной ноте *fis* – таковы отличительные особенности этой музыкальной темы. Несерьёзность Сахи очевидна: «скачущий» аккомпанемент, очень быстрый темп, при котором слуга божий, имея низкий голос (баритон), скороговоркой пытается вразумительно петь, а на самом деле лишь натужно бормочет, – всё это производит комический эффект.

Для Исмагилова опыт Глинки, создавшего гениальное рондо Фарлафа в опере «Руслан и Людмила», не прошёл бесследно. Избирая замкнутую форму рондо с упрямыми повторами основной музыкальной темы, композитор тем самым показывает ограниченную внутреннюю сущность героя. Яубика очень довольна, ей понравилось это признание.

Небольшое трёхчастное ариозо Аязгула «Какая подлая змея», в котором он осуждает Яубику в непостоянстве, носит эпический характер [с. 156]. Хотя он представлен только одним сольным вокальным номером и мысли его связаны с коварной Яубикой, ставшей преградой на пути к счастью влюблённых, нельзя не видеть в этом образе нравственно-этическое начало, стремление к высоким гуманистическим идеалам. Аязгул заботится о счастье молодых, помогает им убежать из-под стражи, он же – связующая нить между скрывающимися в горах беглецами и внешним миром. Правда, связь эта в опере не показана, она лишь подразумевается.

После отзвучавшего ариозо в музыку врывается новая малознакомая тема – это клич, призыв Акмурзы и его джигитов, ждущих Аязгула в далёких дремучих лесах. Боевой клич, броскость которого усилена перегармонизацией, ярко звучит в исполнении всего оркестра [с. 158, такты 5-11]. И вновь оглушительно, как в начале всей этой картины, раздаётся лейтмотив Шауры. Обрамляя, таким образом, эту картину одинаковой музыкой, композитор проводит мысль о том, что Шаура и её возлюбленный ждут помощи.

Пятая картина – единственная массовая сцена оперы, в которой Акмурза показан на фоне воинственно настроенных джигитов. Героика в его образ этот момент не привносит, так как авторы оперы сильно ослабили социальный мотив произведения, содержащийся в поэме Бикбая, а потому эта картина, хотя и вносит определённый контраст в оперу, но не развивает действие. Три мужских хора, последний из которых сопровождается общей пляской (дань оперной традиции) – таково её содержание. Первый хор – задумчивый, с несложным двухтрёхголосием, о судьбе джигита-наездника [с. 160]. Второй – умеренно-скорый, с обилием восходящих скачков-восклицаний: Акмурза призывает своих соратников к борьбе за счастье народа [с. 168]. В стремительном третьем хоре трудно

выделить законченную музыкальную тему. Он весь строится на возгласах-переключках джигитов, седлающих коней и собирающихся в поход [с. 176].

В кульминационной **шестой картине** даётся столкновение противоборствующих сил. Наконец-то неторопливость, размеренность повествования, говорящая о большой роли эпичности в драматургии оперы, переходит в напряжённые сцены ожидания побега и поимки главных героев, что позволяет говорить и о наличии признаков острой конфликтности. Еле слышимые переливы струнных, мягко тремолирующие инструменты, преобладание высокого регистра и прозрачность оркестровки в музыке краткого оркестрового вступления передают мерцающую красоту летнего утра. Она тонко раскрывает внутреннее состояние героини, в её душе – свет и надежда [с. 187]. Неожиданный, зловеющий рокот деревянных духовых, подготовленный постепенным разрастанием звучности (мотив полутона из темы Яубики, завершившего 3-ю картину и страшно прозвучавший во вступлении к 4-й), – и вновь тишина... Шаура в точности, с таким же оркестровым сопровождением, повторяет арию Акмурзы из 2-й картины, основанную на народной песне «Шаура» [с. 189, с такта 6]. Этим композитор подчёркивает единомыслие, духовную близость двух влюблённых, к тому же, в оригинале эта песня, как известно, сложена в диалогической форме. Реминисценции кульминационных фраз любовного дуэта знаменуют последующую трепетную встречу Шауры и Акмурзы.

Детальная тематическая работа сопровождает сцену поимки молодых, в которой задействованы все основные участники оперы: главные герои и Яубика с Карабашем и Сахи. Торжествующие возгласы терцовой темы Яубики, не менее торжественное проведение неуклюжей темы подхалима Сахи, его довольный хохот, гармонизованный совершенно жутко звучащими увеличенными трезвучиями, ожесточённое вдальблывание полутоновой интонации, уже ставшей символом зла, трагически вторгающегося в жизнь человека, интонационно искажённое звучание лейтмотива Шауры и её безутешный плач – все эти, казалось бы, разрозненные тематические элементы подчинены идее сквозного развития, точно раскрывая меняющееся внутреннее состояние каждого персонажа. Данную сцену венчает музыка оркестрового вступления этой картины, где гармонические фигуры изложены в обратном, нисходящем движении [с. 201, с такта 5]. Суть подобных музыкальных преобразований ясна: властной силой Яубика меняет ход событий.

Сцена Садыка и Якупа, сторожащих Шауру и Акмурзу, комична и построена на нарочито упрощённых народно-плясовых напевах, среди которых выделяются мелодия «Карт Баик» (в Песне Садыка – с. 211) и тема «Перовского» (в Песне Якупа – с. 216), ставших, благодаря постановкам Ф.А.Гаскарова, эталонами сольного мужского танца в национальной хореографии. В опере же для создания юмористического эффекта композитор сужает диапазон напевов, лишает мелодии выразительных опевающих интонаций, использует механическое секвенцирование и добивается этим снижения образов. Якуп и Садык, хотя и

сочувствуют Акмурзе, всё же остаются пассивными наблюдателями разворачивающейся трагедии. Вдоволь напившись и набуянившись, они засыпают.

Эту картину и финальную – **седьмую** связывает симфонический антракт «Погоня», в котором музыкальными средствами воплощается напряжённая сцена преследования Шауры и Акмурзы [с. 225]. В музыке слышны отголоски удаляющейся дикой скачки. Акмурза падает, он умирает. В последний раз громогласно звучит тема Яубики, эффектно продублированная полнозвучием оркестровых унисонов, после чего наступает резкое просветление гармонического колорита. Но любовная тема, связанная с образами главных героев, звучит теперь очень печально. Цепью обрывающихся, никнувших музыкальных фраз завершается лейт-тема Шауры, наводя на мысль о неизбежной её трагической обречённости.

Последний светлый музыкальный эпизод оперы – это исполненное искреннего пафоса предсмертное ариозо Акмурзы – прощание с родным Уралом и возлюбленной. Тема ариозо, напоминающая лирико-эпический романс композитора «Взошёл на горную вершину», воспринимается как подлинная протяжная народная песня [с. 229]. Акмурза умирает. Переживания Шауры переданы в хоровом вокализе и в оркестре, развивающем тему её плача. «Кажется, что вся окружающая природа, весь обездоленный народ плачет вместе с Шаурой. В партии героини чередуются взволнованная мелодия, тема плача, речитативные фразы, возгласы отчаяния. Все эти средства служат выражению душевной драмы Шауры, теряющей от горя рассудок», – пишет Э.Давыдова⁴².

Финал «Шауры» стал вершинным воплощением плачевой традиции в башкирской опере. И всё же завершает оперу не тема плача, а торжественное проведение темы любви (песни «Шаура» – с. 241). Этим композитор, несмотря на трагическую развязку, утверждает гуманистическую идею произведения. Не случайно второе название оперы – «Поэма о любви»...

Лирическая драма «Волны Агидели»

Опера в 3-х актах, 5 картинах на либретто М. Карима. Премьера оперы в первой редакции состоялась под названием «Гульзифа» 29 октября 1967 года и была приурочена к 50-летию революции. Дирижёр – Г.Х. Муталов, режиссёр-постановщик – Р.А. Валиуллин, художник – М.Н. Арсланов, хормейстер – Л.Х. Исхакова, балетмейстер – Ф.М. Саттаров.

Во второй редакции опера, переименованная в «Волны Агидели», была осуществлена тем же постановочным коллективом 24 февраля 1972 года.

Идея создания этой оперы принадлежит З.Г.Исмагилову. После «Шауры» ему хотелось написать что-либо на современный сюжет, и он обратился к Мустаю Кариму. В первой редакции идея композитора о трагической судьбе человека, скорбящего по репрессированным родителям, осталась нереализованной. Желанием углубить эту трагедию объясняется появление второй редакции оперы. Авторы значительно сократили народно-массовые сцены, свели к миниму-

⁴² Давыдова Э.М. Загир Исмагилов. // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1984, с. 55.

му вокальные партии Ямая, Емеш и Мадина, встречу Гульзифы и Зайнуллы перенесли из 2-й картины в 1-ю, а монолог Гайнуллы из 4-й картины «вынесли» в финал. Если в первой редакции опера заканчивалась колыбельной Мадина, которую она пела своей погибшей дочери, то во второй редакции именно монолог Гайнуллы, концентрирующий в себе все проблемы, поставленные в этой опере, становился её ключевой сценой и выполнял этим резюмирующую роль. Выявить же эту трагедию помогал образ спокойно текущей Агидели, становящейся в опере символом любимой Родины.

В этом сюжете авторы оперы поднимают важные нравственные проблемы: верность в любви и дружбе, долг перед старшими, любовь к родной земле, ответственность старшего поколения за воспитание молодёжи. Своеобразно воплощается в ней и одна из ведущих тем творчества Исмагилова и Карима – тема дружбы народов: в массовых сценах оперы показывается братское единение многих народов, проживающих в одной местности. Идея оперы содержится в беспрестанной смене человеческих поколений и вечности жизни, несмотря на коллизии в судьбах отдельных людей.

Краткое содержание оперы⁴³

I акт. 1-я картина. Берег Агидели. Народ воспеваёт красоту этой реки. Колхозный агроном Вадим говорит Гульзифе о своей любви, однако сердце девушки отдано другому.

Гайнулла делится своей радостью: с первым пароходом должен вернуться его сын Зайнулла, который четыре года не был на родине. Гульзифа счастлива при мысли о встрече с возлюбленным.

2-я картина⁴⁴. Двор Гайнуллы. Монтёр Абдельхак проводит электричество в сад хозяина. Приходит почтальонка Гульмария. Она обещает Абдельхаку с ним вскоре встретиться.

К Гайнулле собираются гости, но, приехавший Зайнулла не рад им. Обычаи родного края кажутся ему устаревшими.

II акт. 3-я картина. Вечер. Гульзифа печальна и задумчива. Зайнулла очень переменялся. Заметив Вадима, он его оскорбляет. Гульзифа смущена. Она ждала человека с чистым сердцем и светлыми мыслями. Опечаленная, она уходит. Зайнулла и отца не щадит: «Ты мне обещал в жизни золотые горы, где они?»...

III акт. 4-я картина. Весь колхоз вышел на сенокос. Между Гульмариёй и Абдельхаком происходит объяснение – Гульмария ревнует его к одной девушке, но Абдельхак уверяет её в своей преданной любви, и они назначают день свадьбы.

Зайнулла решил уехать из деревни и увезти с собой Гульзифу, но она отказывается. Тогда он пытается увести её силой. Прибегает Вадим. Увидев его, Зайнулла бросается на него. Гульзифа хочет их разнять, но запущенный Зайнуллой нож попадает в неё. Гульзифа умирает.

5-я картина. Гайнулла в отчаянии. Его сын убил человека, оторвался от народа, отрёкся от родного края. Но друзья Гайнуллы не оставляют его одного в эти трудные минуты жизни.

⁴³ Изложено в литературной редакции 1972 года.

⁴⁴ В клавире оперы [М.: Сов. композитор, 1983] 2-я картина выделена в отдельный акт, отчего опера приобретает 4-актную композицию.

Общая характеристика содержания и драматургии

Первая картина. Открывается опера хором «Хвала Агидели», в котором выражены чувства горячей любви к реке-кормилице, переходящие в славление «Агидели – гордости земли башкирской». Мелодия его – неторопливая, с плавными закруглёнными фразами, в полнозвучии хорового тутти звучит эпически широко, раздольно [с. 6]⁴⁵. Возникающий в оркестровом сопровождении звукоизобразительный музыкально-эмоциональный фон, воплощающий нескончаемое течение реки, способствует передаче сложнейших душевных переживаний героев оперы, в зависимости от той или иной сценической ситуации, помогая глубже раскрыть их внутренний мир. Вместе с оркестровым вступлением к хору, построенным на лейтмотиве Гайнуллы, хор «Хвала Агидели» образует красочный пролог, предваряя тем самым её основное действие.

Появлению радостного Абдельхака, зовущего встречать рыбаков, предшествует звучание лейтмотива праздника, характеризующего всех жителей деревни [с. 14, цифра 5]. Он неоднократно будет звучать в народно-массовых сценах сочинения.

Музыкальная тема, характеризующая натуру Вадима, певуча и глубоко лирична, она хорошо передаёт благородную, спокойную манеру его поведения [с. 26, такты 7-8]. Певучестью и красотой отмечена кантиленная мелодия его элегической арии «Погаснет день, но выйдет солнце вновь», в которой Вадим с присущей ему сдержанностью и одновременно внутренним пафосом поёт о своей безответной любви [с. 26, с такта 11]. И всё это на фоне живописных народно-массовых сцен, рисующих яркие картины быта! Лирическая драма героев раскрывается на широком жанровом фоне, композитор развёртывает перед зрителями разнообразные картины быта, подчёркивая красоту и благополучие в жизни колхозной деревни, воспевая душевное богатство и трудолюбие советских людей. Следующий затем радостный хор рыбаков, поймавших богатый улов, – одна из таких картин [с. 30]. Ещё один хор – прогуливающихся девчат и парней – также представляет собой музыкально-жанровую сценку [с. 36]. В этой музыке – современные ритмоинтонации, имитация несложных гармошечных переборов, что позволяет натурально передать деревенский колорит. Возникает хоровой диалог, задорные переключки: деревенская молодёжь веселится и отдыхает.

Образ Гайнуллы отличается большой глубиной. Музыкально-выразительные средства, применённые для его характеристики, очень разнообразны. Гайнуллу переполняет радость по поводу возвращения сына, поэтому его ариозо строится на постоянно прерываемых паузами кратких фразах [с. 42, такты 7-10]. Немного успокоившись, Гайнулла начинает «говорить» (контрастная вторая распевная часть ариозо): «Скоро будет здесь мой Зайнулла!» [с. 43, такты 3-9]. Народ не остаётся безмолвным наблюдателем, люди искренне разделяют радость старика (хор «Твой сын – твоя опора»).

⁴⁵ Ссылка на музыкальные фрагменты даётся по вышеуказанному клавиру оперы.

Ария Гульзифы, которая звучит в момент ожидания, одновременно выполняет роль лейтмотива героини. Строгая поступенность, пронизывающая всю мелодию, сообщает ей широкую напевность и затаённую грусть [с. 49]. В момент, когда, кажется, слова бессильны, появляется выразительная вокализация, заставляющая вспомнить плач Шауры [с. 50]. Завершается I акт любовным дуэтом, начинающимся изложением женской партии: ведь именно Гульзифа в данный момент больше думает о любви! Зайнулла, характер которого сложен и противоречив, пока вторит ей, и дуэт заканчивается их «согласием», полным слиянием поющих голосов [с. 55].

Во второй картине экспонируются герои второго плана (Абдельхак – Гульмария). Они счастливы в любви. В задорных куплетах Абдельхака в восторженном плане выражена его любовь к Гульмарии [с. 64]. Равномерность ритмического движения, синкопа во втором мотиве и шестизвучное ладовое строение сближают эту тему с фольклорными образцами. Очень быстрый темп и упругость оркестрового сопровождения придают музыке бодрый, эстрадный характер. Эта тема является лейтмотивом Абдельхака, и она ещё прозвучит в его дуэтах с Гульмарией. Гульмария под стать своему жениху – такая же жизнерадостная, задорная. Композитор излишне не углубляет её образ, это и не нужно, поэтому она представлена только в ансамблевых сценах. Вот и сейчас их дуэт – это шутливый разговор двух влюблённых, радостно выбирающих день свадьбы [с. 69].

Безграничная радость ликующего Гайнуллы воплощена в его Куплетах, которыми он зовёт односельчан в гости в честь приезда сына [с. 74]. Радужно встречает он и Мадину – мать Гульзифы, и соседа Ямаша с женой Емеш, и всех остальных гостей. Приподнятое настроение поддерживает и проходящая мимо дома молодёжь, поющая под гармонь песню (уже звучавший в I акте хор, но с другим текстом).

За праздничным столом звучит башкирская застольная песня «Кумысная», смысл которой в прославлении дружбы, гостеприимства и добрососедства. Эта динамичная мелодия с обилием распевов, спадов и подъёмов помогает раскрыть широкую и глубоко человеческую натуру Гайнуллы, переживающего радость встречи с любимым сыном и друзьями [с. 85].

Зайнулла – главный виновник торжества – чувствует себя в окружении гостей неуютно. «Пир на весь мир», – недовольно ворчит он, выйдя из дома. Разлад в душе, желание разобраться в чувствах выражены в его лирико-драматической арии «В дальние дали стремился» [с. 89]. Неторопливое раздумье, оживлённость и вновь возвращение мыслей в привычное русло – нет, не может Зайнулла выпутаться из своих сомнений. Его удручённое состояние усугубляется весельем гостей: «Быстро подрастают дети – дочери и сыновья! Пусть живётся им на свете счастливо, как нам, друзья!» – дружно поют они за праздничным столом [с. 94].

В третьей картине недовольство Зайнуллы собой и другими приводит к усилению основного конфликта: безо всякой на то причины он устраивает сцену ревности, оскорбляет девушку и глубоко обижает родного отца...

В небольшом оркестровом вступлении, вводящем в обстановку действия и строящемся на устало-печальном звучании лейттемы Гульзифы, начинается драматизация лирического образа [с. 96]. На протяжении всего III акта процесс этот будет активно развиваться, обостряться.

В следующем затем речитативе и ариозо Гульзифы ярко проявляется лирическая струя. Её музыкальные высказывания выдержаны в романсовом стиле: «Сердце моё, скажи, как поступить? Мне он не рад...» Эффект пропущенной терции в данном контексте рождает совершенно новый эмоциональный акцент: от музыки веет холодом, хмуростью («Ходит, молчит, хмуро на всё глядит, что это с ним?»), единственное светлое пятно (фраза «Тех светлых дней не позабыть») выделено благозвучием полных аккордов в новой тональности си-мажор. Постоянная смена далёких тональностей призвана воплотить неустойчивое внутреннее состояние героини. С излиянием своих расстроенных чувств девушка обращается к образам природы: «Почему неровен свет звёзд?» «Рассейтесь, белые туманы!» [с. 98]. В тексте оперы в плане параллелизма встречаются и другие образы.

В напряжённой сцене ссорящихся Зайнуллы, Вадима и Гульзифы, становящейся важным этапом в развитии основного конфликта, заметно усиление декламационности. И только в партии благородного Вадима сохраняется первоначальная кантиленность, неоднократно звучит и его элегический лейтмотив. «Не знаю, что со мной, сам не пойму. Ты мне помочь должна...» – в речи раскаивающегося Зайнуллы слышатся интонации любовного дуэта. «Я помню всё, но ты совсем другой стал, Зайнулла», – разочарованно произносит Гульзифа. Звучит её напевное ариозо, заканчивающееся решительным: «Ты – чужой!»

Зайнулла, которого задела неуступчивость девушки, обвиняет её в обмане и лицемерии: «Твоя любовь только из-за жалости!» [с. 117]. Все накопившиеся претензии он обрушивает на отца в драматическом ариозо [с. 120]. Оказывается, обещанные золотые горы, слава и почёт нужны ему сейчас, немедленно! В этих двух дуэтах вокальные интонации становятся особенно напряжёнными. Композитор использует высокий регистр теноровой партии, обостряет ритмику.

Озадаченный Гайнулла остаётся один на один со своими мыслями. Пронзительно звучит его лейтмотив, подготавливающий ариозо, которое и завершает эту кульминационную в развитии ещё одного побочного конфликта (Зайнулла-Гайнулла) сцену. Если раньше Гайнулла пел в присутствии людей и это были песни народные или близкие народным, то сейчас его уединённое состояние, его психологическая драма лучше всего воплощается в форме оперного монолога со свободным чередованием контрастных эпизодов. Ариозо-монолог Гайнуллы чётко делится на три больших раздела. «Откуда эта зависть и лень, злость и неверие в доброту? А может, болен он? Как вышло так, что вырос он таким?» – в такой последовательности развиваются мысли и переживания старика. Монолог исключительно динамичен и воплощает личную драму человека, осознавшего, что воспитал недостойного сына [с. 123, цифра 18].

III акт, четвёртая картина. Музыкально-сценическое развитие лирической драмы, набрав темп, вновь оттеняется рядом жанровых эпизодов. И молодой хор «Кукушка» [с. 131], и шуточная песня рыбака, того самого, который был тамадой в гостях у Гайнуллы [с. 144], и колыбельная песня Емеш [с. 150] – все эти номера являются эпизодами отстранения, красочно обрамляющими основной конфликт оперы. В чередовании с ними и следует сюжетное развитие драмы, приближающееся к своей развязке.

Вновь проходят косари с песней «Кукушка». Монолитное звучание хора, переключки «Ку-ку» (эхо в лесу) – колорит этой музыки светлый, возвышенный. Романс Гульзифы – последнее лирическое излияние уставшей от бесконечных переживаний души. В основе романса – начальный речитатив из самой первой арии Гульзифы [с. 157]. Этим ещё раз подтверждается мысль об интонационной целостности партии главной героини.

Предфинальная сцена – генеральная кульминация всего сочинения. Конфликт достигает здесь своего апогея. Композитор передаёт острые противоречия, разделяющие прежних единомышленников – влюблённых и приводящие к их разрыву, а затем и к трагической развязке. Драматический накал страстей, упрёки в неверности и лицемерии сопровождаются грозным оркестровым тутти. Тема Вадима, проходящая в оркестре, из элегической превращается в судорожно-взволнованную [с. 168, такты 3-5].

Пятая картина. В финале оперы хор – одновременно и участник событий, и комментатор действия. Патетически-проклинающий хор «Проклятье злым твоим рукам», в который вклинивается мелодраматическая декламация Гайнуллы: «Ты и меня убил, Зайнулла», звучит как голос народа, осуждающего отвратительный поступок [с. 170]. Ещё один хор, основанный на вокализации, – это оплакивание всеми любимой девушки – душевной, искренней. «Случайна гибель Гульзифы, но не случайно преступление Зайнуллы. Оно закономерно обусловлено всем складом его эгоцентрической натуры», – пишет Т. Угрюмова⁴⁶.

Заключительный монолог-плач Гайнуллы – ключевая сцена оперы, концентрирующая все проблемы, поднятые в этом сочинении авторами [с. 176, цифра 29]. Именно в нём открыто ставятся такие вопросы, как порядочность, уважение к старшим, долг перед людьми, назначение человека на этой земле. «Жизнь свою я посвятил ему. И вновь тогда в свой дом не ввёл жену, чтоб слова «мачеха» не знал он», – убивается Гайнулла под неумолчный шум волн. Драматическая распевная декламация, характеризующая монолог, особенно ярко проявляется во втором эпизоде (ре-минор), кульминацией которого становится патетическое: «Как мне теперь в глаза людей смотреть!» И, наконец, обращение к родной земле:

Моя земля, тебе я боль принёс,
Её ничем нельзя искупить.
Прощенья нет – ему и мне,
И с этих пор не сын он мне!

⁴⁶ Угрюмова Т.С. Вопросы драматургии оперы З.Г. Исмаилова «Волны Агидели» // Вопросы искусствоведения. Уфа, 1986. С. 30.

Люди не осуждают Гайнуллу. Напротив, они сочувствуют ему и в самый трудный момент его жизни произносят слова поддержки (хор за сценой): «Надо жить, жизнь всё-таки прекрасна, пока река течёт, волнуясь, и светит ярко над нами солнце» [с. 181]. Тема этого хора – оплакивание погибшей Гульзифы – родилась на основе синтеза её лейтмотива и лейтмотива Гайнуллы. Развитая оркестровая партия рисует плавное течение Агидели. Музыка как бы напоминает о вечно текущей земной жизни, равнодушной к страданиям отдельных людей. Образ Агидели, следовательно, выступает как символ и словно заглушает все человеческие беды и горести...

Тема интернационализма в опере «Послы Урала»

Опера в 3-х актах, 5 картинах на либретто И.И. Дильмухаметова. Премьера оперы состоялась 30 марта 1982 г. Муз. рук. и дирижёр – Г.Г. Александров, режиссёр – Р.И. Тихомиров, художник – В.И. Плекунов, хормейстер – Л.Х. Исакова, балетмейстер – Ф.М. Саттаров, режиссёр-сопостановщик – Р.А. Валиуллин, асс. режиссера – М. Бонч-Осмоловская.

Во второй редакции – 2 акта с прологом (4-я картина идёт без антракта), премьера состоялась 18 сентября 2007 г. Муз. рук. и дирижёр – Р.Э. Лютер, режиссёр – Г.Г. Исаакян (Пермь), художники – П. Окунев, О. Шайшмелашвили (Санкт-Петербург), хормейстер – Э.Х. Гайфуллина, асс. режиссёра – А.А. Абушахманов.

Основой либретто данной оперы послужила драматическая пьеса И. Дильмухаметова «Живая земля», поставленная на сцене Сибайского башкирского драматического театра. Многие в этой опере были привычными: патриотическая идея, связанная с единением разрозненных башкирских племён, идея интернационализма – ведущая в творчестве Исмагилова. Композитор охотно обращается к переломному моменту в истории народа, когда совершался грандиозный поворот в его судьбе и как следствие – избирает любимый им жанр героико-эпической оперы, переосмысливая его в соответствии с новыми художественными задачами. Этот жанр на историческую тему обрамляет всё творчество композитора («Салават Юлаев» – «Кахым-туря»), создавая своеобразную арку, где по центру и располагаются «Послы Урала». Начальные две картины выполняют функцию экспозиции и завязки действия. В центральной 3-й картине, пронизанной различного рода контрастами, получает развитие побочная драматургическая линия, связанная с взаимоотношениями между Кахир-беом и его сыном. 4-я картина (сцена в Кремле) – генеральная эпическая кульминация и, наконец, 5-я – эпилог-апофеоз. Две последние картины образуют динамическую репризу по отношению к I акту оперы.

Краткое содержание оперы⁴⁷

I акт. 1-я картина. Горит и стонет башкирская земля, истерзанная и опалённая набегами иноземных полчищ. Страдает угнетённый народ в своём бесправии и незащищённости. Мудрость старца Аксэсна подсказывает отважному сыну башкирского народа Юлтыю единственный путь к освобождению – путь единения с русским народом.

⁴⁷ Изложено в литературной редакции 1982 года.

Юлтый убеждает народ обратиться к русскому царю с просьбой о присоединении Башкирии к России. Народ поддерживает призыв Юлтыя. Прибежавшая Харыласэс, дочь местного владыки Кахир-бея, сообщает о приближении отца, узнавшего о медвежьей шкуре, на которой народ ставит свои тамга – подписи. Эту шкуру с просьбой о присоединении Башкирии к России Юлтый должен отвезти русскому царю.

Появляется со своей стражей Кахир-бей. Не желая упускать власть из своих рук, он не заинтересован в присоединении к России. Кахир-бей требует, чтобы Юлтый отдал ему шкуру медведя.

Предатель Салих готов сказать Кахир-бею, где спрятана шкура, но пущенная Харыласэс стрела сражает его. Народ прячет девушку.

Разъярённый Кахир-бей приказывает схватить Юлтыя. На защиту сына бросается его мать Карасэс, которая смело обвиняет Кахир-бея в жестокости и насилии. Кахир-бей приказывает страже заживо сжечь Карасэс, а Юлтыя – утопить. Стража уводит мать и сына для расправы.

Харыласэс бросается к реке. Безоружный народ в растерянности.

2-я картина. К сидящему в задумчивости у костра Аксэсэну подходит Харыласэс. Она рассказывает о спасении ею Юлтыя. Вышедший из своей юрты Кахир-бей слышал рассказ дочери. Харыласэс пытается скрыть правду, но разгневанный Кахир-бей обвиняет дочь в предательстве. Свой гнев он обрушивает на старика. Появившийся с друзьями Юлтый останавливает Кахир-бея и заставляет его поставить свою тамгу на принесённую шкуру медведя. Кахир-бей посрамлён. В бессильной злобе он цепляется за землю, не желая расстаться со своим богатством.

Возвращающийся с охоты Суюндук, сын Кахир-бея, обещает отцу голову и кровь Юлтыя. Мысль о мести успокаивает Кахир-бея, он идёт в юрту.

Мать Суюндука Куйхылу, ставшая невольной свидетельницей разговора мужа с сыном, в отчаянии. Она закликает сына отказаться от кровавой мести и не проливать кровь.

Торжественно, с родовым мечом в руках появляется Кахир-бей. Он нарекает сына ханом, которому все должны подчиняться. Слова отца производят на юношу большое впечатление, но мудрый Аксэсэн заставляет его задуматься о правильности выбранного пути.

II акт. 3-я картина. Народ готовит послов Урала в дальнюю дорогу, собирает подарки русскому царю. Появляется Юлтый вместе с Суюндуком. Суюндук, наконец избравший свой путь, клянётся быть с народом до конца. Прискакавшая на праздник проводов Харыласэс дарит Юлтыю коня со сбруёй. Юлтый и Харыласэс любят друг друга. Народ благословляет их любовь. Пришедшая Куйхылу вручает Суюндуку горсть родной земли. Юлтый благодарит народ за доверие.

Народный праздник прерывает провокатор и приспешник Кахир-бея Кайзулла. Он обвиняет Юлтыя в измене народу. Аксэсэн вступает за Юлтыя. Кайзулла скрывается, чтобы сообщить Кахир-бею о происходящем.

Появляется разъярённый Кахир-бей со своей стражей. Происходит столкновение отца с сыном. Ослеплённый яростью Кахир-бей убивает сына. Возмущённый народ обезоруживает стражу и расправляется с Кахир-беем.

Безутешная мать передаёт землю, снятую с груди Суюндука, Юлтыю. Народ провожает послов Урала в Москву.

III акт. 4-я картина. Кремль. Собравшийся у входа в царские палаты народ и послы Урала ожидают выхода царя Ивана Васильевича Грозного с посланцем башкирского народа Юлтыем.

Появляются царь Иван Васильевич и Юлтый, заключившие союз братства. Юлтый от имени своего народа клянётся в дружбе и верности башкирского народа, вступившего в русскую семью.

Царь Иван Васильевич приветствует скреплённый на века союз. Все славят воссоединение двух братских народов.

5-я картина. Раннее весеннее утро. На берегу реки Харыласэс тоскует о своём возлюбленном. В ожидании послов Урала собирается народ. Появляется Юлтый с товарищами и князь Михайлов. Юлтый сообщает народу о свершившемся присоединении и представляет русского посла. Народ преподносит князю Михайлову башкирскую одежду. Юлтый и Харыласэс снова вместе. Они обрели своё счастье.

Князь Михайлов от имени русского царя приветствует народ Башкирии. Народ славит союз и дружбу между русскими и башкирами. Цветёт обновлённая башкирская земля.

Общая характеристика содержания и драматургии

В музыкальном материале оперы можно выделить две традиционные образно-тематические сферы. Первая из них связана с характеристикой положительных персонажей – сторонников присоединения – и воплощает различные типы песенности. Это Аксэсэн, Харыласэс, партии которых выдержаны в стиле башкирских протяжных и полупротяжных песен; батыр Юлтый, представители народа Шафик и Тухват (их характеристикой служит стиль короткой песни кыска-күй); матери Карасэс и Куйхылу, поющие в полупротяжном – ариозном стиле. Вторая сфера воссоздаёт образ бея и его окружения, являясь обобщением жестокого, антигуманного начала. Для её музыкального воплощения привлекаются выразительные элементы, ставшие традиционными для образов зла: намеренно резкие тембры, повышенная роль ударных инструментов, отрывистые музыкальные фразы с неизменно презрительным смехом «ха-ха-ха», чисто инструментальные приёмы с преобладанием остинатных, словно «вдалбливаемых», утрированных акцентами триольных ритмов. Не менее важны гармонические приёмы. Лейтгармония Кахир-бея сочетает в себе квартовые и квинтовые двузвучия с внедрёнными полутонами и тритонами, трезвучия без терцового тона, отстоящие друг от друга на полутон, всевозможные полигармонические наложения.

Первая картина по строению представляет собой трёхчастную композицию, крайние части которой образуют хоры народа, а средняя – индивидуальные характеристики персонажей. Сумрачное оркестровое вступление (b-moll) и начальный хор выполняют роль пролога и экспозиции оперы. Уже в первой картине содержится конфликт и его развитие: столкновение Аксэсэна, Юлтыя, с одной стороны, и Кахир-бея с приспешниками, – с другой, и второстепенных (Харыласэс, Карасэс, Салих) персонажей. Это придаёт драматургии активность, а смыслу происходящих событий – многозначность. Монументальный восьмиголосный хор-плач, развертывающийся на фоне набатно звучащего баса-остинато и воплощающий бесчисленные страдания народа, тематически основан на лейтмотиве страдания народа, строящемся на поочерёдных глиссандирующих звучаниях и нисходящих опеваниях I и V ступеней минорного лада [с. 19, такт 1, партия басов]⁴⁸. Последующие две волны развития конфликта про-

⁴⁸ Ссылка на музыкальные фрагменты приводится по изданию: З. Исмагилов. Послы Урала. Клавир оперы. Уфа: Китап, 2007.

должаются во второй и третьей картинах, где последняя становится драматургической кульминацией и развязкой всей оперы.

Лучшие качества башкирского народа, его мудрость, житейский опыт, человечность воплощены в образе белобородого старца Аксэсэна – центральном персонаже оперы, олицетворяющем главную идею произведения – идею присоединения. Его появление на сцене каждый раз сопровождается оркестровым звучанием башкирской народной песни «Урал», становящейся в опере лейтмотивом Родины [с. 30, такты 7-9]. Этот напев неразрывно связан с образом Аксэсэна, глубоко озабоченного судьбой родного края. Развёрнутая ария Аксэсэна «Не плачь, Урал-гора» [с. 31], выражающая эти раздумья, написана в дважды повторенной двухчастной форме и тяготеет к монологичности (АВ_А₁В₁). Между разделами формы образуется тематический, и как следствие – тональный и ладовый контраст: начальный раздел (b-moll), интонационно вытекающий из хора народа, из лейттемы его страданий, изобилует распевными нисходящими и опевающими интонациями в минорном ладу, светлый второй раздел (C-dur) – это дифирамбическое обращение к родной земле, надежда на лучшее будущее, отсюда – восходящая устремлённость народной песни «Урал», в партии Аксэсэна звучащая полностью [с. 34, такты 1-2].

Здесь же даётся экспозиция ещё одного героя, центрального образа произведения – батыра Юлтыя: именно он призван воплотить в жизнь мечту народа о воссоединении с Россией. Юлтый – тип героя, продолжающий традиции «Салавата Юлаева»: батыр, поборник интересов бедноты, сторонник единения башкир и русских. Музыкальная характеристика Юлтыя связана с инструментальным наигрышем «Юлтый», который в оркестре постоянно сопровождает своего героя [с. 37, такты 3-6]. В опере тема звучит не полностью, а частично (первое предложение), часто расцвеченная триольными ритмическими вкраплениями, в сочетании с характерным для фольклорной мелодии пунктирным ритмом, сообщаящим музыке активный, энергичный характер. Вслед за ним звучит лейтмотив родной земли, навеянный пастушескими наигрышами курая и приобретающий в опере важное смысловое значение: эта трепетная, пленительная, написанная в духе озон-кюй тема звучит постоянно, как голос родной земли, символ человеческих устремлений и надежд, создавая эмоциональный контраст к происходящим на сцене драматическим событиям [с. 37, такты 7-9]. Юлтыя, как и Аксэсэна, заботит судьба родного края. Его ариозо «Растоптав уральскую землю» состоит из двух разделов: в первом из них речь идёт о бесчинствах ханов и ужасающем положении народа, во втором (после оркестрового проведения лейттемы «Урал») – принимается решение о присоединении к России [с. 39].

В дальнейшем вся 1-я картина до конца строится на идейном поединке Юлтыя и появившегося Кахир-бея – так образуется главный конфликт оперы. И в этой картине, и в последующих наблюдается обилие психологически напряжённых сцен со сквозным развитием и свободными сменами гармонически и структурно разомкнутых эпизодов. Главной композиционной формой этих сцен становится диалог, воплощённый и речитативно, и ариозно-вокально. В словес-

ном поединке Юлтыя и Кахир-бея короткая, лишь в один куплет, героическая песня Юлтыя «Из искры высеку огонь» [с. 48, с такта 3] вклинивается в монолог Кахир-бея «Царь понадобился?» [с. 45, с такта 3]; далее ариозный фрагмент Юлтыя «Человечек, боящийся света» [с. 51, с такта 7] развивает интонации этой прозвучавшей песни. Образ Кахир-бея входит в музыкальную драму как характер сложившийся и наделённый, как и все отрицательные оперные персонажи, большой сценической активностью. Его музыке контрастирует певучее ариозо Карасэс «Посмотрю в лицо я» [с. 58, с такта 4]. Заканчивается 1-я картина начальным хором-плачем народа. Вслед за громогласно прозвучавшим лейтмотивом страданий действие завершает светлый лейтмотив родной земли, озаряя надеждой души измученных и обездоленных.

Ещё более сгущаются краски **во второй картине**, где обнаруживаются противоречия между отцом и детьми – дочерью Харыласэс и сыном Суюндуком, разделяющими точку зрения народа. По существу вся 2-я картина представляет собой «диалоги согласия» (Аксэсэн – Харыласэс, сообщающая о спасении ею Юлтыя; Кахир-бей – Суюндук, наречённый отцом ханом и горящий желанием отомстить за его унижение) и «диалоги разногласия», в которых высказываются позиции противостоящих сторон (Юлтый – Кахирбей, Аксэсэн – Кахир-бей). Имеющиеся в них монологические построения органично вытекают из сценических ситуаций. Это сольные высказывания Куйхылу – жены Кахир-бея, пытающейся повлиять на решение своего сына Суюндука; Аксэсэна, открыто сталкивающегося с беем; монолог Кахир-бея «Позор, позор мне», передающий его отчаяние от непонимания близких.

Ариозо Аксэсэна, в которое вклиниваются угрожающие реплики Кахир-бея, вырастает из лейтмотива страдания народа и пронизано величаво размеренными музыкально закруглёнными оборотами. О несовместимости двух мировоззрений словно говорят и тональная отчуждённость этих персонажей (h-moll и b-moll – у Аксэсэна, c-moll – у Кахир-бея), и их контрастная ритмика (равномерная двудольная – у Аксэсэна и судорожная триольная, – сопровождающая вокальную речь Кахир-бея). Завершают эту динамичную сцену растерянные реплики Суюндука, оказавшегося меж двух огней, и музыка сумрачного вступления к опере.

Третья картина открывается сценой, которая контрастирует драматизму заключительной сцены I акта, где Суюндук испытал душевный перелом. Перед нами башкирский аул, в обстановку которого вводит краткое оркестровое вступление, начинающееся как поэтичный ноктюрн (ритмическая идентичность с лейтмотивом родной земли, высокий регистр, деревянные духовые), но быстро переходящее в общие формы движения и речитативную сцену. 3-я картина чётко делится на две части: первая часть – это большая народно-жанровая сцена, вторая – прямое столкновение противников, где располагается кульминация и развязка побочного конфликта, – поединок между отцом Кахир-беем и сыном Суюндуком и гибель последнего...

Первая сцена построена как цепь сольных и хоровых эпизодов, смысл которых – в радостном оживлении по поводу предстоящей поездки в Москву. Вся эта сцена, воплощающая лирико-жанровую линию, написана на подлинные тексты башкирских народных песен и, по сравнению с началом оперы, рисует образы иной категории: после прозы белого стиха – высокий дух народной поэзии с обилием эпитетов, метафор и иносказаний. Контрастируя после напряжённо-драматической сцены 2-й картины оживлённым темпом, радостным тоном, тональными «бликами» (после *gis-moll* – G, C, As, B, d), эти хоры не относятся к самым ярким страницам произведения: оперная литература и творчество самого Исмагилова знает много аналогичных эпизодов. И всё же одну песню – весёлые Куплеты Шафика и Тухвата «Звонкие монеты падают на поднос» можно выделить как образец сквозного музыкального развития, создающего общее настроение. Тема куплетов представляет собой типичную башкирскую кыска-кюй с ясным звучанием до-мажора, ритмической равномерностью, структурой суммирования (2+2+4+4), шестизвучной ладовой основой и неизменными возгласами «Хай!» [с. 112, с такта 10]. Этого требует фольклорный текст. Композитор динамизирует песню, используя куплетно-вариационную форму, при каждом проведении перегармонизуя напев и вводя в фактуру новые элементы сопровождения.

Логическим продолжением этой жанровой сцены становится лирический эпизод Харыласэс и Юлтыя, прощающихся перед разлукой. Их дуэт сочинён в традициях башкирских любовных песен с неизменным протяжным мелосом и диалогическим изложением [с. 121, с такта 7]. Если только композитор хотел найти адекватные фольклорному мышлению музыкальные образы, то более всего это удалось ему в дуэте влюблённых, где есть и замечательная ритмически прихотливая мелодия с грамотно выстроенной кульминацией, и развитие действия (проводя любимого в далёкую Москву, Харыласэс дарит ему игреневого иноходца, что одобряется народом в хоровых репликах). Несмотря на привлекательность протяжной темы, в ней нет ничего такого, что можно было бы назвать лейтмотивом любви или любовной клятвой. Не судьба влюблённой пары составляет центральный стержень этого произведения. Линия Юлтый – Харыласэс нарочито полностью бесконфликтна, они любят друг друга... В целом композиционное строение сцены имеет черты рондальности, где рефреном являются массовые сцены, а эпизодами – куплеты представителей народа (Шафика, Сахибъямал, Тухвата) и диалоги основных персонажей.

Куйхылу разделяет позицию сына и в ариозо «В моей руке горсть сырой живой земли» благословляет его [с. 129, с такта 9]. Роли матерей в этой опере претендуют на драматургически особую обобщающую роль (их устами говорит родная земля, Родина, весь народ), но в итоге таковыми не оказываются из-за особенностей сюжета: Карасэс по приказу Кахир-бея сжигают, и это – одно из доказательств его жестокости (в опере это событие не показывается), Куйхылу после смерти сына Суюндука, как и её муж Кахир-бей, исчезают из поля зрения. Музыкальные характеристики Карасэс и Куйхылу однотипны: обе – мец-

цо-сопрано, у каждой есть ариозо в монологической форме и полупротяжном стиле. Их отличие – в тоне высказывания: Карасэс более спокойна, речь Куйхылу взволнованна и насыщена «говорящими» оборотами.

Народ поддерживает общее настроение хором «Присоединимся к России» [с. 135]. Ситуацию пытается испортить приближённый бея Кайзулла, наговаривающий на Юлтыя. Обращаясь к нему, Аксэсэн запекает: «Посмотри! Вот твоя земля...». Эта ещё одна ария белобородого старца [с. 143, с такта 7] написана в монологической форме и состоит из двух разделов, в первой из которых (B-dur) содержится призыв к присоединению, а во второй (H-dur) даются наставления Юлтыю. Сила убеждения и пророческая вдохновенность в вокальной речи Аксэсэна достигаются не только за счёт утвердительно звучащих интонаций, но и благодаря чисто музыкальной логике – тональным сопоставлениям (полутоновому сдвигу через Des-dur) и торжественным, с плотными аккордовыми дублировками проведениям темы «Урал» в конце каждого раздела [с. 145, такты 5-8; с. 147, такты 6-8].

Появление Кахир-бея начинает новую волну драматического развития. Если первая половина 3-й картины является лирико-жанровым центром сочинения, то её вторая половина – поединок Кахир-бея с сыном Суюндуком – выполняет в опере роль драматической кульминации и развязки. В музыке этой сцены вокальная речь Суюндука хотя и контрастирует своей распевностью остродиссонирующей музыке Кахир-бея, но ввиду её недостаточной индивидуализации не получает подлинной интонационной конфликтности. Смерть Суюндука оплакивает мать Куйхылу (горестная реплика строится на интонациях её предшествующего ариозо). Хор «Будь проклят ты» – пример высокого полифонического мастерства композитора, сумевшего придать звучанию подлинную экспрессию [с. 158]. В общем контексте смерть Суюндука и Карасэс – матери Юлтыя проходит незаметно: внимание народа переключается на более весомое политическое событие – присоединение к России. Завершается картина коротким, но радостным хором «Эй, Урал-тау».

Кульминационный и центральный момент всей оперы – встреча царя Ивана Васильевича Грозного с посланцами из Башкирии. Этому событию посвящена **четвёртая картина**, написанная на русском языке. Происходит она на большой площади перед Кремлёвским собором. Торжественно звенят колокола. Для характеристики царя Ивана Грозного композитор применил подлинный «документ» эпохи – знаменный распев «Стихиру на праздник митрополита Петра», имеющий надпись «Творение царя Иоанна деспота российского». Автором этой Стихиры был сам царь Иван Грозный – большой любитель и знаток церковного пения. В интерпретации Исмагилова огромный по протяжённости напев, уже прозвучавший в оркестровом вступлении к этой картине, был несколько видоизменён: сокращён и сведён к нескольким фрагментам [с. 168].

Музыка картины приподнято величавая. Юлтый от имени башкирского народа просит принять его в состав Русского государства и клянётся в верности и дружбе. Склад его обращения «Великий царь...» – возвышенный, с обилием

восходящих восклицательных интонаций [с. 171, с такта 4]. Монолог Ивана Грозного «Для нас речь Ваша дорога» построен на интонациях знаменного распева [с. 174, с такта 6]. Своё решение принять башкир под русское подданство царь торжественно скрепляет личной печатью. Собравшийся люд радостно славит государя в хоре «Великий царь Иван Васильевич» [с. 180]. Заметная намеренная статичность действия призвана подчеркнуть историческую значимость принятого договора о дружбе двух народов.

Пятая картина открывается лирической арией Харыласэс, в которой выражено нетерпеливое ожидание героини [с. 186]. В ней налицо все необходимые для выигрышного звучания компоненты: мелодия широкого дыхания диапазоном в полторы октавы, развитие в средней части в параллельном до-диез-миноре, вокализация в кульминационный момент, в то время вся ритмическая свобода подчинена двудольной метрике – стилю полупротяжной песенности, что оказывается для оперной сцены более приемлемым.

Вернувшиеся из Москвы посланники во главе с Юлтыем сообщают собравшимся о свершившемся присоединении и представляют им русского князя Михайлова, который от имени царя приветствует народ Башкирии в ариозо «Вот здесь золотой краской написано...» [с. 196, с такта 13], предваряемом мелодическими оборотами «Стихиры».

Финал оперы «Послы Урала» – это яркий апофеоз, гимн дружбе башкирского и русского народов. Жанровыми прообразами заключительного хора «Слава нерушимой дружбе» стал стиль башкирской короткой песни кыска-кюй и конкретно – напев «Юлтый», неоднократно звучавший в опере, обогащённый элементами советских массовых песен. Отсюда характерная маршевая поступь, острота пунктирного ритма и квадратность структуры, энергичное движение по ступеням пентатоники с чёткими гармоническими вертикалями [с. 200]. В заключительных тактах хора тема единения сливается с величальными интонациями русских кантов (терцовое движение верхних голосов). Тем самым подводятся итог развития главной идеи произведения – прославления дружбы башкирского и русского народов.

Если в первых трёх картинах ведущими являлись принципы сквозного развития, то 4-я и 5-я картины имеют чёткую номерную структуру. Причина этого – в наличии и исчерпанности конфликта. Заключительные картины оперы очень лаконичны и подтверждают мысль о влиянии современного кинематографа на стиль оперы, проявляющийся в стремительности действия, его многоплановости, резкой (кадровой) смене контрастных эпизодов. В соответствии с сюжетной и тематической дифференциацией художник В.Плекунов противопоставил финальные эпизоды оперы начальным по принципу света и мрака. Визуально выявить эту идею помогало живописное оформление, при котором полумрак, в который была погружена сцена в первых трёх картинах, воплощал страдания и тяжёлое прошлое народа, а яркое освещение последующих картин – его счастье и светлое будущее.

Первоначальная постановка 1982 года отличалась монументальностью, массовостью, ведущее положение в ней заняли массовые сцены, придавшие всему произведению современные черты ораториальности, граничащие с апофеозностью. Авторы оперы показали образ народа в стремительном развитии: вначале он – несчастный и униженный, далее – непреклонный в своей решимости объединиться при помощи русского царя, а в финале – ликующий и торжествующий от осознания выполненной миссии. Несмотря на идеологизированную трактовку проблемы присоединения, ораториальность в этой опере, как и всестороннее раскрытие образа народа, выглядит естественным претворением традиций русской эпической оперы.

Во второй редакции опера «Послы Урала» подверглась кардинальным музыкальным изменениям. Желая устранить апофеоз, авторы спектакля значительно купировали музыкальный материал, в особенности народно-массовые сцены. В итоге большая историческая тема присоединения оказалась решённой с акцентом на бытовую драму – выяснение взаимоотношений внутри семьи Кахир-бея. В этом, на наш взгляд, заключаются недостатки новой постановки.

Традиции книжного пения в опере «Акмулла»

Опера в 2-х актах, 7 картинах на либретто И.И. Дильмухаметова. Премьера состоялась 5 октября 1996 г. Музыкальный руководитель 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.

Премьера второй редакции оперы – 14 сентября 2006 г. Музыкальный руководитель и дирижёр – Р.Э. Лютер, режиссёр – И.А. Габитов, художник – Р.М. Арсланов, хормейстер – Э.Х. Гайфуллина, хормейстер детской оперной студии – О.Н. Малинина.

Идею оперы о Мифтахетдине Акмулле – крупнейшем башкирском поэте-просветителе композитор задумал в 1981 году, когда в республике торжественно праздновалось 150-летие со дня его рождения. Так как жизнь и творчество Акмуллы на тот момент были изучены далеко не полно, либреттистом Ишмуллой Дильмухаметовым были введены в оперу как вымышленные, так и реальные имена, имеющие своих исторических прототипов. К последним, помимо главного героя, относятся: отец поэта – указной мулла Камалетдин Ишкужин, убийца поэта – некто Давлетша и казахский бай Исянгильде Батучкин (в опере – Батуч), по милости которого Акмулла четыре года отсидел в Троицкой тюрьме.

Разрабатывая сценарный план будущей оперы, её авторы решили показать судьбу поэта на различных этапах его жизненного пути: в молодости (в начальных четырёх картинах – ему 23 года), зрелости (в последующих двух картинах) и старости (Акмулла погиб в возрасте 63 лет). Драматургия оперы традиционна: экспозиция героев и завязка конфликта возникают на протяжении 1-й и 2-й картин, его развитие наблюдается в последующих четырёх картинах, венчает оперу трагический финал (7-я картина). Таким образом, несмотря на то, что в опере достаточно большое количество действующих лиц, в центре его находится незаурядная личность Акмуллы, перипетии 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, воспринимается как новый тип оперного героя. Он как бы возвышается над всеми остальными, утверждая идею свободы личности, её право на свободу высказывания и собственное мнение.

Краткое содержание оперы⁴⁹

I акт. 1-я картина. На живописном берегу Дёмы раскинулось башкирское поселение. Идут приготовления к свадьбе, но безрадостна невеста – красавица Аксэскэ. Сердце её навеки отдано Мифтахетдину, скитающемуся по свету.

Стосковавшись по Аксэскэ, не выдержав разлуки с родной землёй, возвращается на родину Мифтахетдин. Укором и упрёками встречает его возлюбленная, настороженным молчанием – соплеменники, издевками – старшина Бурангул (жених) и Хазрет. Разумные слова Мифтахетдина не доходят до сознания ослеплённых ненавистью людей. Все отворачиваются от него и лишь Гайнетдин и Минлебика дают ему приют.

2-я картина. На площади перед мечетью священнослужители собрали народ, чтобы вершить суд над Мифтахетдином. Староста с возмущением зачитывает его обращение к соотечественникам, в котором призывает к свету учения и знанию языков. Бурангул, Хазрет и староста объявляют учение Мифтахетдина вероотступничеством и грехом. Заступничество Гайнетдина лишь распаляет судей, требующих наказания для бунтовщика – сожжения его книг и публичного покаяния. Мифтахетдин растерян – даже родной отец – указной мулла отрёкся от него. Он обращается к землякам, заклиная их побороть невежество и ступить на путь знаний. Но разъярённая толпа не слышит мудрых слов. Окружив Мифтахетдина тесным кольцом, односельчане яростно избивают поэта.

3-я картина. Обессиленный от побоев, в юрте отца отлёживается Мифтахетдин. Камалетдин, чувствуя вину перед сыном, заговаривает с ним, убеждая смириться. Но Мифтахетдин стоит на своём. Между отцом и сыном вспыхивает спор, приводящий к окончательному разрыву.

4-я картина. В предрассветный час на берегу Дёмы Мифтахетдин ждёт любимую, чтобы проститься с ней навеки. Прибегает Аксэскэ. Влюблённые изливают свои чувства в прощальном дуэте. Подоспевшая Минлебика торопит брата – ей слышится погоня. Мифтахетдин вскакивает на коня и уносится. Окаменевшую от горя Аксэскэ, Минлебика увлекает за собой. Тотчас же появляется старшина Бурангул со своими людьми: не увидев беглеца, он приходит в ярость.

II акт. 5-я картина. Казахская степь. Сюда, скрываясь от преследователей, бежал мятежный Мифтахетдин. Много лет живёт он вдали от родины, слагая о ней песни, сея свет разума и просвещения. За то и прозван людьми Акмуллой – белым муллой-мудрецом. Высоко ценит талант Акмуллы казахский бей Батуч. За годы, что прожил он, внимая песням Акмуллы, сроднился Батуч-бей душой с этим светлым человеком. Мирную беседу Акмуллы и Батуч-бея прерывает слуга бея Атындай. Он сообщает хозяину о прибытии гостей-чужестранцев. Отослав Акмуллу, Батуч-бей приказывает впустить их.

Входит приспешник Бурангула – Гатиат с воинами. В поисках Мифтахетдина проделали они неблизкий путь от Урала до казахских степей. Но Батуч-бею не знаком башкир по имени Мифтахетдин... Уж не казахского ли акына Акмуллу ищут почтенные гости? Приказав принести путникам кумыс, Батуч-бей посылает за Акмуллой.

⁴⁹ Изложено в литературной редакции 2006 года.

Приходит Акмулла. Узнав в нём Мифтахетдина, Гатиат с ненавистью и издёвкой обращается к нему. Ответ Акмуллы спокоен и полон достоинства. Сославшись на дела, он с согласия Батуч-бея уходит. Гатиат с приспешниками устремляется за ним.

6-я картина. В тяжких размышлениях о своей доле изгнанника проводит дни и ночи Акмулла. Думы о родном Урале и тоска по родине истерзали его сердце. Не греет его огонь чужбины, не утоляют жажду её родники.

Тягостные раздумья прерывает появление Гатиата. Выследив Акмуллу, Гатиат пришёл расправиться с ним: люди Гатиата поджигают телегу, бросают в огонь книги – самое дорогое, что есть у поэта. В горе и отчаянии Акмулла взывает к состраданию, но злодеи глухи к его словам. Грубо подталкивая Акмуллу, они уводят пленника.

7-я картина. Прошли годы, но не иссякла злоба и ненависть Бурангула. С новой силой разгорелась она после того, как казахи выкупили Акмуллу из тюрьмы, почитают и славят его как сэсэна. Ослеплённый ненавистью Бурангул, поручает Давлетше убить Акмуллу. В момент, когда поэт, выйдя к ликующему народу, поёт приветственную песню, подкравшийся незаметно Давлетша коварно вонзает в него острый нож. Возмущённый народ требует расправы над убийцей, но Акмулла призывает людей быть милосердными. Потрясённый добротой Акмуллы, Давлетша раскаивается. Умиравший Акмулла, собрав последние силы, обращает к народу своё последнее слово-завещание.

Люди, осознавшие горечь утраты, славят Акмуллу и клянутся навеки хранить благодарную память о поэте-гуманисте и просветителе.

Общая характеристика содержания и драматургии

В башкирском оперном искусстве «Акмулла» стала первой оперой-монографией, в эпико-драматическом плане воссоздающей образ учителя трёх народов – башкир, казахов и татар. Так как исторические образы творцов искусства давно утвердились в оперном творчестве композиторов национальных республик⁵⁰, для всех героев опер такого типа характерны демократическая направленность творчества, широта и прогрессивность взглядов. Практически все они ратовали за сближение с Россией и распространение у себя просвещения, видя в нём необходимое условие процветания и благополучия своего народа. Следовательно, операм этого жанра присущи общие идейные и художественные мотивы, прежде всего острая идеологическая борьба с противником (в большинстве опер – это мусульманское духовенство), раскрываемая через ряд примечательных ситуаций и эпизодов, имеющих политический смысл и значение (их удачный отбор – главная задача либреттиста). Внутренний мир интимных переживаний героев в операх такого типа отодвигается на второй план, уступая место показу гражданской позиции, общественных помыслов личности.

Другим важным признаком опер-монографий становится использование в либретто стихов или песен поэтов, трактуемых, как правило, в общеевропейском ключе. Специфической творческой задачей в этом случае становится про-

⁵⁰ Оперу «Акмулла» можно поставить в один ряд с такими операми, как «Абай», «Джамбул», «Курмангазы», «Биржан и Сара», «Токтогул», «Джалиль», «Тукай», «Навои», «Хамза», «Сердце поэта» («Фуркат»), «Омар Хайям», «Айни», «Рудаки», «Саят-Нова», «Коста», «Читая дневники поэта» («Эфенди Капиев») и т.д.

блема интерпретации музыкально-поэтического наследия того или иного поэта. Так как стихи Мифтахетдина Акмуллы, фольклоризовавшиеся в виде баитов и мунажатов уже при его жизни, исполняются в народе по сей день, Исмагилов в опере «Акмулла» воплощает новый тип декламационности и интонирования, основанный на мусульманских традициях чтения нараспев старинной религиозной литературы, что стало новаторской чертой данного сочинения. В ней баитная стилистика с разнообразием мелодических типов и ритмических формул выступает как разновидность оперных речитативов, заметно расширяя их типы. Эта идея не была реализована исполнителями-певцами ввиду неадекватного интонирования, сочетающего академическую и фольклорную манеры. В результате все речитативы оперы оказались унифицированными и исполнялись в привычной для вокалистов академической манере. Однако декламационность, основанная на книжном пении, заложена в стилистике этой оперы изначально. Введение подлинных, хорошо подобранных стихов Акмуллы в оперу придало ей самобытность и достоверность высказывания, а самому спектаклю – театральную красноречивость, при этом партия главного героя в поэтическом отношении оказалась наиболее совершенной⁵¹.

В соответствии с основной идеей оперы, в ней резко возрастает значение диалогических сцен, в которых драматически напряжённая беседа заменяет стереотипные дуэты с мелодией в терцию и сексту. Подобно опере С. Прокофьева «Игрок», оперу «Акмулла» можно было бы назвать «оперой диалогов». Преобладание речитативных форм над вокальными помогает раскрыть главную идею произведения – извечное противостояние поэта невежественному внешнему миру, прежде всего в лице духовенства и баев, его духовное превосходство. В этом и заключался (по мнению авторов оперы) главный драматизм его судьбы. Таковы 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; Акмуллы и Батуч-бая в 5-й картине. Практически вся опера основана на диалогах: также Акмулла – Бурангул, Акмулла – Гатиат, Бурангул – наёмный убийца Давлетша. Все высказывания перечисленных персонажей 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

⁵¹ В опере использованы фрагменты стихов «Пробуждение», «У кого нет вкуса», «Письмо отцу», «Я сумасшедший», «Надежда», «Назидания», «О, мир!», «Обращение к друзьям», «Учёным современности», «Марсия Шигабутдина Маржани» [Аралбаева-Ишмуратова Л.К. Стихи Акмуллы в одноимённой опере З. Исмагилова. // Гуманистическое наследие просветителей в культуре и образовании. Материалы IV Международной научно-практической конференции. 11 декабря 2009 г. Уфа: БГПУ, 2009, с. 20]. Во второй редакции оперы «Акмулла» волею режиссёра И. Габитова в неё была введена сцена в медресе, когда шакирды декламировали стихи Акмуллы, и это звучало очень трогательно. Но лишь декламировали на фоне протянутого аккорда у струнных инструментов, а не напевали на подлинные мелодии, что соответствовало бы исторической действительности.

напряжения (сцена перед мечетью во 2-й картине, сцена в степи в 6-й картине). Поэтому наряду с обилием «разговорных» сцен, способствующих продвижению конфликта, большое место в опере отведено и монологам-размышлениям, «внутренним беседам» действующих лиц самих с собой. Единственным персонажем, в партии которого наблюдается наибольшее количество различных речитативных и вокальных форм, оказывается сам Акмулла. Для его партии характерна опора на умеренно-ариозный стиль халмак-кюй, вновь связанный с напевным чтением старинной религиозной литературы.

Открывается опера небольшим симфоническим **вступлением**, в котором впервые гневно и обличительно, словно протестуя против жестокостей реального мира, звучит драматическая лейттема судьбы поэта (по-определению самого композитора – рока). В троекратном повторе начальной патетической фразы, в громогласном тутти и возгласах медных духовых можно услышать и душевное смятение, и волю к жизни [с. 13, такты 1-8]⁵². Эта тема становится основой музыкальной драматургии, в различных производных вариантах неоднократно появляясь в произведении (звучит в пяти картинах из семи). Эта лейттема звучит и в вокальной партии Аксэски в момент встречи главных героев в 1-й картине, её интонации – в партиях Хазрета (на словах «Ну, чему учил детей?») и Гайнетдина («Правильно говоришь, Мифтахетдин») во 2-й картине.

Свадебная ситуация в **первой картине** типична для башкирских опер, но имеет в данном случае условный характер. На сцене – никаких признаков свадебной обрядовости, даже сколько-нибудь малочисленной группы народа. Действие начинается ария Аксэски, передающая её душевные переживания. Она сочинена в традиционной форме кушма-кюй с протяжным запевом и коротким припевом [с. 15]. Так опечаленная героиня, тщетно ждавшая Мифтахетдина много лет, пытается развеселить себя. Небольшой хор девушек выполняет функцию благопожеланий – теляков, традиционно желая невесте богатой юрты и богатого приплода [с. 21].

Экспозиция образа Акмуллы преднамеренно отодвинута. Атмосфера ожидания делает его появление особо значимым. Вернувшийся после долгих скитаний Мифтахетдин взволнованно приветствует свой родной край, дорогую девушку и наталкивается на насмешки жениха Бурангула, собственного отца Камалетдина, муллы, Хазрета и других. На это он достойно отвечает одним из своих стихотворений («Марсия Ш. Маржани»):

Сколь не хули, добро добром пребудет,
Как не мажь навозом злато – не убудет.
Лишь от грязи слов и злобных наговоров
Остается горечь, боль и накипь в людях.

Выходная ария героя «Не успевший расцвести цветок мой вырвали», основанная на второй, кантиленной теме Акмуллы, убедительно воплощает его об-

⁵² Ссылка на музыкальные фрагменты даётся по изданию: З. Исмагилов. Акмулла. Клавир оперы. Уфа: Китап, 2006.

раз в лирико-психологическом плане, появляясь до того в его начальном речитативе [с. 39]. Два куплета элегической арии при внешнем спокойствии наполнены большой внутренней экспрессией. 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; прозвучит она и в предсмертной арии поэта.

В первой картине важнейшее значение также приобретает череда речитативов-диалогов (Минлебика – Мифтахетдин, Бурангул – Мифтахетдин, Камалетдин – Мифтахетдин), и это служит драматической завязкой действия. Несмотря на их однотипность, градации речевой выразительности различных персонажей в этой опере всё же улавливаются так, как задуманы композитором: если вся партия Бурангула строится на «рубленном» речитативе из коротких, отрывистых, постоянно прерываемых паузами реплик (и это воплощает его заносчивость, необузданность характера), то в партии Камалетдина-муллы хорошо передана плавная неторопливость дёмского говора.

В обстановку **второй картины** вводит симфоническая прелюдия, в которой интонации драматической лейттемы Акмуллы обретают лирический облик мерно текучей мелодической фигурации, постепенно нагнетаемой оркестром. Главным достоянием картины становятся стихи поэта, которыми герой, открыто противостоя представителям воинствующего мусульманского духовенства (особенность трактовки главного героя в условиях идеологизированного советского искусства), отвечает на нападки своих недоброжелателей. Картина – полностью речитативная, основанная на характерных оборотах байтов и мунажатов, и строящаяся на словесных перепалках действующих лиц. Четыре таких фрагмента – и перед глазами выстраивается линия развития образа к кульминационному, имеющему в творчестве поэта программное значение, стихотворению «Башкиры мои, ученье нужно». По содержанию и структуре все стихи Акмуллы соответствуют форме оперного монолога с преобладанием философской проблематики, наставлений общественно-социального характера.

Линию противостояния поэта с духовенством усиливает ариозо Хазрета, в котором декламационные реплики сочетаются с песенными: речитация на одном звуке, опевающие его интонации, широкое использование триольных ритмических групп при двудольном размере. И всё же духовенство в этой опере не становится злой силой, губящей людей, как было принято в сочинениях советского периода: опера ставилась в тот момент, когда шла переоценка духовных ценностей, менялось отношение общества к религии. Отсюда – неопределённость, половинчатость решения, связанная с воплощением лагеря мусульманских священнослужителей⁵³.

⁵³ Во второй редакции оперы каждая картина начиналась азаном муэдзина, сзывающего мусульман в мечеть. Так создавался не просто историко-бытовой фон происходящим событиям, но «хотелось подчеркнуть атмосферу религиозного фанатизма», – говорил режиссёр Р. Валиуллин после премьеры [Давыдова Э.М. «Акмулла»: страницы великой жизни. // Веч. Уфа, 1996, 4 декабря].

Третья картина углубляет основной конфликт оперы и раскрывает важную для понимания творчества поэта сторону его жизни – взаимоотношения с отцом Камалетдином Ишкужиным, ведь башкирскому литературоведению хорошо известно, что именно конфликт с отцом заставил поэта покинуть отчий дом и отправиться в странствия. В обстановку картины вводит небольшое оркестровое вступление просветлённого характера. Её тематической основой являются оба лейтмотива Акмуллы, раскрывающие сложное душевное состояние героя: жалость, обиду, горечь, нежелание покоряться. Несмотря на диалогическое строение картины, её композиция тяготеет к монологичности, так как главным героем её, пытающимся, возможно, в последний раз убедить отца в своей правоте, является молодой Мифтахетдин. В его партии выделяются два ариозных эпизода – «Назвал бы невеждой» [с. 92, с такта 4] и «Тебя больше не увижу, отец» [с. 99, с такта 6], в которых он осознанно говорит о цели своей жизни, творческом предназначении: «Мой путь – проложить в будущее мостик знаний и надежд».

Партия Камалетдина ограничивается напевными репликами, которые вклиниваются в вокальные высказывания его сына. Его образ в опере не развит, поэтому духовное противостояние Акмуллы с отцом (побочный конфликт) не столь выпуклый, как могло бы быть.

В ариозо Мифтахетдина, открывающем **четвёртую картину**, предпринята попытка создания монолога на основе байтной декламационности, хотя 10-9-сложная структура стиха совершенно явно просится в стилистику озон-кюй – протяжной песни [с. 102, с такта 3]. Отказываясь от этого, композитор воспроизводит музыкальные интонации байтов и мунажатов: многократные речитации на одном звуке, триольные опевания различных ладовых устоев, в мелодическом движении строго выдерживает поступенность. Такая мелодика в условиях оперной формы подчинена активному тональному развитию As-e-h в оркестре (что не присуще этим жанрам a priori). Следующий затем лирический дуэт Мифтахетдина и Аксэски – единственный традиционный ансамбль оперы [с. 109]. Он написан в куплетной форме с элементарным последованием голосов: первый куплет поёт Мифтахетдин, второй – Аксэскэ, третий – вдвоём в октаву (отдельные интервалы звучат в дециму). Таким образом, любовная сюжетная линия, открывающая оперное действие, в 4-й картине уже заканчивается, дополняя образ Акмуллы, но не психологизируя его.

Ограничны в общем контексте и «казахские» сцены (5-я и 6-я картины), которые являются таковыми и по музыке, и по языку. Очень самобытно энергичное вступление к **пятой картине**, рисующее цветущий джайляу Батуч-бая в степи. Оно написано в казахском стиле и достигнуто это благодаря штриху *pizzicato* у струнных, имитирующих думбыровое звучание, характерному ладовому строению (натуральный мажор) и параллельному движению кварттаккордов. Из него вырастают Куплеты Акмуллы, цитирующие песню, которую живя в Казахстане и тоскуя по родной Башкирии, сочинил отец И. Дильмухаметов – Ишгали Дильмухаметов [с. 119, с такта 11]. Эта песня о разлуке с родной зем-

лей будто специально была написана для этой оперы. На насмешки Гатиата, нашедшего его, поэт отвечает:

Лесной медведь в степь не пойдёт,
За лебедой верблюд в лес не зайдёт.
Стреножив, скакуна не испортить,
Не понявший этих слов – полный невежда.

«Я ни от кого не бегу, ни от кого не скрываюсь. Я – свободный человек», – даёт понять он и удаляется [с. 137, с такта 6].

Медленная, полная затаённой тревоги симфоническая прелюдия к **шестой картине** живописует поэтичную картину казахской ночи, полной неясных, таинственных звуков. На фоне скользящей фигурации у струнных возникает пасторальная однообразная мелодия у кларнета [с. 141]. Главным свойством этой музыки являются господство звукоизобразительности и «бесплотность», разреженность оркестровой фактуры. Звучание ограничено *piano*, лишь на краткий миг в средней части трёхчастной формы возникает кульминационное *fortissimo* секвентных звеньев из лейтмотива судьбы.

Ария Акмуллы «Как разгорячённый жеребёнок, детство моё прошло на чужбине...» (*d-moll*) сознательно написана композитором в казахском стиле с использованием полной диатоники натурального минора, мелодических и ритмических оборотов, свойственных казахской народной музыке. В ней раскрывается трагическая сущность творца, ведущего беспокойный, полный житейских забот образ жизни и мечтающего о воссоединении с Родиной [с. 148]. При соответствующем интонировании эта ария приобретает подлинно казахский национальный облик, вызывая в памяти певучие казахские кюи.

Кульминацией картины становится сцена поджога людьми Гатиата книг поэта и его арест. Сцена решена в речитативном плане, при этом партия Гатиата, берущего на себя роль обвинителя, мелодически не развита. Оркестр, напротив, чутко реагирует на изменяющуюся обстановку, создавая яркий драматический фон.

В заключительной **седьмой картине** описывается последний этап жизни великого поэта. Это подлинная драматургическая кульминация оперы, хотя и не совсем хорошо подготовленная. Сейчас лейттема Акмуллы звучит медленно (*Andante*), одноголосно, в ритмическом увеличении, *pianissimo* и в низком регистре, что сообщает ей сумрачно-затаённый характер [с. 167, с такта 9]. Диалог – разговор двух подлецов – Бурангула и Давлетши основан на сосредоточенных, сумрачных интонациях (наиболее удались композитору вопросительные интонации, а также воплощённые в звуках чувства злости и досады – с. 169-176).

Финал оперы сочетает ликующий хор народа «Наш Акмулла вернулся на Урал» [с. 178], приветственные возгласы и торжественную песню поэта «Разносись моя песня далеко» [с. 182, с такта 6], мизансцену убийства и возмущённый хор народа «Кто убил?». Кульминацией всего действия становится предсмертная ария Акмуллы «Не торопись мой последний вздох» – прощание поэта с жизнью и народом [с. 190, с такта 7]. Ария реминисцирует музыку выходной

арии из 1-й картины. Это, во-первых, выявляет схожесть ситуаций (одиночество, бесконечную жизненную борьбу), во-вторых, убеждает в позиции поэта, стремящегося донести до людей свои идеи, оставить им духовное завещание. В репризе музыкальной формы тему подхватывает хор, в котором отчётливо противопоставлены унисонное изложение в запеве и мощное шести-восьмиголосие в припеве. Заключительный хор «Враги отомстили» звучит как голос народа, вечный укор, гневное обвинение всем тем, кто преследовал и, в конце концов, убил поэта [с. 193, с такта 8]. Оперу окаймляет драматическое звучание лейттемы судьбы поэта [с. 198, с такта 2].

Созданием этой оперы композитор отдал дань уважения своему знаменитому соотечественнику, посвятившему свою жизнь борьбе против патриархально-феодальной отсталости, невежества и духовного убожества.

Народная музыкальная драма «Кахым-туря»

Опера в 2-х актах, 4-х картинах. Премьера состоялась 4 октября 2000 г. (концертное исполнение), в виде спектакля – 3, 4 октября 2002 г. Музыкальный руководитель и дирижёр А.А. Людмилин, режиссёр – И.А. Габитов (Санкт-Петербург), художник – Р.М. Арсланов, художник по свету – В. Лукаевич (Санкт-Петербург), хормейстер – Э.Х. Гайфуллина, балетмейстер – Ш.А. Терегулов. На Всероссийском театральном фестивале «Золотая маска» (2004) была присуждена премия музыкальному руководителю.

Идею оперы о Кахыме Мырдашеве – предводителе башкирских войск в Отечественной войне 1812 года композитор З.Исмагилов и либреттист Ишмулла Дильмухаметов вынашивали долго и кропотливо. Основой оперного либретто стала одноимённая драма Дильмухаметова, поставленная на сцене Стерлитамакского башкирского драматического театра. До своей трагической смерти в октябре 1984 года Дильмухаметов успел составить общий план и написать некоторые фрагменты. Его работу закончила супруга – актриса Аниса Дильмухаметова, которая, учитывая все пожелания и замечания композитора, довела работу до конца.

Сюжет оперы основан на легенде к народной песне «Кахым-туря», поэтому в нём отсутствует последовательно выстроенная логика событий, но даются разнообразные картины жизни башкир до войны и во время неё с тем, чтобы выявить главную тему произведения – всенародного патриотизма, доблести и подвига. Таким образом, оперное творчество Исмагилова оказалось обрамлённым сюжетами историко-героического плана, воплощающими посредством конкретного фольклорного материала легендарные личности из военной истории башкир. В этом сочинении композитор подытожил стилевые и драматургические принципы, которые развивал в течение всей своей творческой жизни. Как и в предыдущих операх Исмагилова, в оперу «Кахым-туря» введены вымышленные и реальные имена, фамилии и биографические данные которые установлены башкирскими фольклористами и историками. Помимо главного героя, это – есаул Буранбай Котосов, впоследствии – юртовой старшина, герой

песни «Буранбай»; конник Янтуря; а также русский фельдмаршал М.И.Кутузов, образ которого также нашёл отражение в башкирском народном творчестве.

Краткое содержание оперы⁵⁴

I акт. 1-я картина. 1812 год. Окраина башкирской деревни. Жена Кахыма Сафия общается свекрови о возвращении её сына из Петербурга. Весть быстро облетает аул. Односельчане собираются, чтобы встретить прославленного земляка. Народ горд его подвигами и военной доблестью, сочувственно и горячо откликается на призыв о помощи в войне с французами. Предчувствуя скорую разлуку, Сафия грустит. Кахым уверяет её в своей любви и верности. Родители Кахыма не скрывают гордости за сына и призывают его честно служить народу и Отчизне. Под одобрительные напутствия односельчан войско во главе с Кахымом выступает в поход.

2-я картина. Русская армия и башкирские полки славят полководца Кутузова. Он благодарит героев за верную службу и храбрость в бою. Отныне у них одна судьба и цель – защитить Россию, уничтожить врага и победоносно дойти до Парижа.

II акт. 3-я картина. Вечер. Отряд Кахыма отдыхает. Звучит светлая и печальная мелодия – это молодой воин играет на курае, изливая тоску по Родине. Залифа поёт о своей безответной любви к Кахыму. Увлечённая своим чувством, она не замечает влюблённого в неё Насыра и насмехается над несчастным юношей. Пользуясь смятением Насыра, Хангильде подстрекает его убить Кахыма. Возмущённый Насыр стреляет в предателя. На звук выстрела появляется встревоженный Кахым. Он возмущён поступком Хангильде, который уронил честь воина-башкира. Воины славят Кахыма и заверяют его в верном служении Отечеству и долгу. Воодушевлённый порывом людей, доверием Кутузова Кахым готов сражаться до победного конца.

4-я картина. Взяв Париж, башкирские полки с победой возвращаются домой. Во время отдыха Кахым с воодушевлением благодарит воинов за верную службу, отвагу и бесстрашие. Начинается всеобщее веселье.

Внезапно он почувствовал себя плохо и понял, что его отравили. Умиравшего Кахыма бережно укладывают в прохладной тени. Буранбай и Залифа ухаживают за ним, но их забота не приносит облегчения – смертельный яд подорвал силы Кахыма. Он бредит: ему видятся отец, мать, жена Сафия. Сделав над собой усилие, он произносит прощальные слова, обращённые к родному Уралу. Народ скорбит о смерти Кахыма и клянётся не забыть героя. Мать, потрясённая смертью сына, жаждет мести. Вдруг в небесной выси раздаётся голос Кахыма – он призывает всех к миру и согласию.

Общая характеристика содержания и драматургии

Завязку конфликта образует сообщение вернувшегося домой в чине полковника Кахыма о начавшейся войне с французами. Экспозиция главных персонажей продолжена в сцене встречи с родными – женой Сафией, отцом Ильмурзой, в сцене проводов башкирских конников на войну и далее в картинах, действие которых происходит на войне: во время встречи с М.И. Кутузовым (2-я картина) и в сцене, рисующей передышку между боями (3-я картина). Поимка французского офицера, диалоги конников о предстоящем сражении и штурм Лейпцига – это первая драматическая кульминация произведения. Вся 4-я кар-

⁵⁴ Изложено в литературной редакции 2002 года.

тина, рисуящая возвращение конников на родину и неожиданную смерть Кахыма, составляет развязку и трагическую кульминацию оперы.

Не только сюжет, но и практически весь основной музыкальный материал оперы вырастает из цикла башкирских народных песен об Отечественной войне 1812 года. В основе музыкальной драматургии сочинения – народная песня «Кахым-туря», воплощающая образ главного героя. **В первой картине** она выполняет роль заставки – эпиграфа к опере, в сольном виде звучит за сценой [с. 13, такты 1-21]⁵⁵, она же как послесловие завершает музыкальный спектакль, вновь зазвучав в исполнении главного героя и оборвавшись на полуслове... Наделяя мужественного героя лирической по звучанию песней, композитор драматизирует и героизирует её напев, видоизменяя его прежде всего ритмически и стилистически: из протяжного мелоса этот напев в сцене штурма Лейпцига, завершающего симфоническим эпизодом 3-ю картину, переинтонируется в героически-призывный марш. Начальный музыкальный оборот песни, интонационно опирающийся на звуки трезвучия и оттого звучащий утвердительно, как фрагмент ведущего лейтмотива, получает в партитуре сквозное музыкальное развитие: звучит в сцене Кутузова и в вокальных высказываниях самого Кахыма; в торжественном звучании трубы предвосхищает сцену прощания главного героя и приобретает саркастически-драматическое звучание в сцене его смерти.

Более того, песня «Кахым-туря», воплощая восприятие героя своим народом, становится музыкальным ориентиром к построению всей вокальной партии главного персонажа. После приветственного речитатива, сопровождающего первый выход героя на сцену, следует монологический фрагмент «Вам известно положение в мире» – прямой призыв встать на защиту России, сочетающий ариозно-напевную первую часть с маршевой второй [с. 23, с такта 9]. Лирический дуэт с женой Сафией, написанный в традициях башкирских народных любовных песен [с. 48, с такта 2], далее – с отцом Ильмурзой перед уходом на войну [с. 43], характеризуют его как любящего мужа и сына, диалогические сцены с конниками Буранбаем, Насыром, Абдуллой – как верного предводителя конников. Наиболее полно образ Кахыма обрисован в монологе «Первыми проникнуть в тыл врага», где декламационную первую часть сменяет лирическая вторая (воспоминания о родных) и маршеобразная третья часть, построенная на теме народной песни «Салават» (речь идёт о подвигах Салавата Юлаева – с. 111, с такта 6). Самой яркой в характеристике главного героя оказывается сцена предсмертного бреда, когда ему видятся образы родителей и любимой Сафии, в которой композитор следует традициям С.Прокофьева [с. 154, с такта 8].

Цельным характером и убедительной вокальной партией обладает верный соратник и старший друг Буранбай, образующий ближайшее окружение полковника. В его партии выделяются напевное ариозо «Нет горы, ай, выше Урала» об участии джигита-воина [с. 123, с такта 2] и небольшой монологический фрагмент «Прости, Кахым, не уберегли тебя», звучащий как реакция на смерть

⁵⁵ Ссылка на музыкальные фрагменты приводится по изданию: З. Исмагилов. Кахым-туря. Клавир оперы. Уфа: Китап, 2009.

командира [с. 167]. Проведённая в оркестре перед ариозо тема башкирской народной песни «Урал» воспринимается как образ родной земли, заимствованный из поэтики башкирских народных песен. Воспоминаниями о родной земле навеяны и протяжные наигрыши деревянных духовых инструментов, сопровождающие последнюю картину.

Образ отца Кахыма – Ильмурзы хотя и эпизодичен, однако содержит важный в смысловом отношении номер – микроариозо, в котором претворены художественно-содержательные, воспитательные и эстетические принципы народных наставлений – бата укыу. Напутствуя сына в дальнюю дорогу, он произносит: «Труден будет ваш путь... Пусть не почернеют ваши думы. Если победишь в войне – станет праздником твой обратный путь» и вручает ему плетёный и колчан со стрелами [с. 43, с такта 9]. Тема микроариозо нетороплива и величава, ибо несёт в себе высокий строй мыслей и чувств всего народа.

Сцена М.И. Кутузова (**вторая картина**) выведена авторами оперы из легенды к башкирской народной песне «Любизар», в основе которой, как известно, слова русского фельдмаршала, которыми он поблагодарил башкирских конников за верную службу: «Любезные вы мои башкирцы, какие же вы молодцы!» Сцена эта обрамлена хорами народа – цитируемыми народными песнями «Кутузов» [с. 60] и «Любизар» [с. 75, с такта 8], между которыми расположен марш-парад образцовых полков русской армии [с. 68-76] и монолог Кутузова «Башкиры, вас благодарю, храбрым воинам слава навек!», полностью строящийся на размеренно-декламационных оборотах [с. 64, с такта 8].

Третья картина, начинающаяся звучанием народной песни «Эскадрон» без сопровождения в партии Часового [с. 80, с такта 13], воплощает побочную сюжетную линию, связанную с образами конницы Залифы, Насыра и Хангильде. Тесное взаимодействие этих драматургических линий отражает сложное переплетение личного и общественного. Полупротяжное ариозо Залифы о безответной любви к Кахыму «Не колышь, ветерок, зелёную березку» [с. 83, с такта 7], небольшой конфликт между Насыром и Хангильде, наговаривающим на Кахыма, – таково содержание этой картины. Более последовательно воплощён образ Насыра. Его кубаир из 1-й картины «Французская война» написан методом воссоздания древнего фольклорного жанра и пронизан призывами к защите родной земли [с. 37, с такта 12].

Предводители всё время окружены народом. Помимо упомянутых хоров, народ постоянно реагирует на реплики своих предводителей, выражая этим согласие, одобрение, энтузиазм. Завершающим штрихом в воплощении народно-героической линии действия становится финальный хор «Кахым-туря», уже не раз звучавший, но на сей раз приобретающий значение музыкального обобщения, как величественный символ народного мужества [с. 169, с такта 7]. Хотя в опере рисуется историческая эпопея всенародной борьбы с врагом, вторгшимся в пределы родины, и это как следствие влечёт обилие народных сцен, в ней наблюдается известное равновесие между народно-массовыми и сольными сценами, диалогически-разговорными и вокальными фрагментами.

В этой опере заметны все признаки «песенной» оперы: обилие песенных эпизодов куплетно-строфической формы, восходящих к тем или иным бытовым жанрам; отсутствие развитых ансамблей; гармонизация в прозрачной гетерофонной фактуре, преобладание чисто фольклорной стилистики, – все они повлекли за собой простоту и доходчивость музыкального языка; финал в виде маршеобразной походной солдатской песни (хор «Рыжий конь со звёздочкой на лбу», замыкающий 1-ю картину и написанный на народные слова, решён в стиле советской массовой песни, но не традиционного марша, а в духе башкирской солдатской песни (его основой послужили народные походные песни). Композитор явно упрощает приёмы музыкального письма, выработанные в прежние годы. Широкое применение метода цитирования и следование сюжетной канве народной легенды приближают оперу «Кахым-туря» к опере этнографического типа.

Во время постановки оперы на сцене для музыкальной характеристики армейского быта режиссёры использовали приём коллажа – музыку С. Прокофьева из оперы «Война и мир», что создало в спектакле динамическую действенность, необходимую в сцене марш-парада образцовых полков русской армии (2-я картина). Батальные сцены с барабанной дробью, пушечными и ружейными выстрелами, богатые световые и звуковые эффекты придали спектаклю «Кахым-туря» черты зрелищности и яркой театральности.

Оперу «Кахым-туря» можно назвать лебединой песней З. Исмагилова. Написанная в преклонном возрасте, она стала для маститого композитора его последним обращением к своему зрителю.

ГЛАВА III

В поисках новизны

Оперы С. Низаметдинова

Новый этап в развитии оперного искусства в республике обозначили оперы Салавата Низаметдинова. Представитель следующей композиторской эпохи, он с большей охотой пишет музыку, связанную с воплощением поэтического слова: оперы, вокальную и хоровую. Четыре оперы композитора поставлены в Башкирском оперном театре, одна (рок-опера «Звезда любви» на либретто Ф.М.Булякова) – в Башкирской государственной филармонии. В содружестве с режиссёром Рустэмом Галеевым Низаметдинов смело обновил сложившиеся традиции, стремясь найти новые интересные темы; выразительные приёмы, сочетающие национальные и классические традиции; сценические решения, соответствующие статусу национальной оперы.

Камерная опера «Чёрные воды»

Опера в 3-х картинах с прологом и эпилогом на либретто С.А. Низаметдинова по одноимённой поэме М. Карима сначала была исполнена в концертном варианте – в ноябре 1986 г. на V музыкальном фестивале республик Урала и Поволжья в Саранске (исполнители – Л. Ахметзянова, А. Иманбаев). Театральная премьера состоялась 30 марта 1989 г. Дирижёр – Ю.П. Анисичкин, режиссёр – Р.А. Валиуллин, хормейстер Э.Х. Гайфуллина, художник – Т.Г. Еникеев, балетмейстер – Ю. Набиев, исполнители – Ф. Кильдиярова, Р. Кучуков.

В первой опере С. Низаметдинова «Чёрные воды», посвящённой теме Великой Отечественной войны, в полной мере проявились такие «родовые» признаки жанра камерной оперы, как обращение к малым литературным жанрам (в данном случае – к поэме); актуальная этико-философская проблематика; ограничение показа внешних событий, преломляемых через субъективное восприятие героя; ретроспективность драматургии, обусловленная характером сюжетного материала; возможность глубокого психологического раскрытия образов с катарсическим финалом и, как результат – камерный состав оркестра, гибкая лейттематическая организация и интенсивное сквозное развитие. Острореалистическая поэма Мустая Карима, послужившая основой сюжета, представляет героев в момент их особого откровения и отличается глубокой смысловой сутью, поэтическим совершенством. Данный сюжет, чрезвычайно выигрышный для жанра камерной оперы, был переработан самим композитором и представляет собой инсценировку первоисточника: из 107 строф поэмы композитор оставляет половину и добавляет строфы из лирических стихотворений Мустая Карима «Мечта» и «Зимний тёплый ветер». Это было необходимо для углубления характеристики героев оперы – их чувств и страданий.

Действие происходит в двух временных плоскостях, что характерно для избранного жанра. Пролог и Эпилог обращаются к настоящему времени. В Прологе происходит завязка действия: экспонируются образы главных героев – Женщины (Она), которая 40 лет ищет своего возлюбленного – жениха и фрон-

товика (в опере Он – Рассказчик)⁵⁶, свидетель бесславной гибели её жениха⁵⁷. В 1-й – 3-й картинах сюжет носит ретроспективный характер: Рассказчик – бывший солдат – в своих воспоминаниях, которые образуют основную, центральную часть «действия», как бы заново переживает войну. В финале Женщина через страдания и разочарования приходит к очищению своей души, она как бы возрождается для новой жизни. Это – драматургическая развязка конфликта.

Образы главных героев (в спектакле БГТОиБ они представлены без имён), несмотря на камерность жанра, вырастают до обобщённых символов, а тема произведения, сквозная в творчестве поэта, – тема утверждения человеческой личности – до глобального, общечеловеческого масштаба, выражая стойкость, терпение и милосердие в выборе между жизнью и смертью, добром и злом. Вниманием к нравственным категориям минувшей войны произведение Низаметдинова вписывается в общую тенденцию развития отечественной оперы. В одном, камерного масштаба сочинении представлен такой диапазон музыкальной речи, в котором, кажется, заключены все оттенки человеческих переживаний.

Краткое содержание оперы⁵⁸

Пролог. Неизлечимы раны войны... Сколько лет прошло, а женщины – матери, жёны, невесты, сёстры не перестают ждать солдат с войны... Моросит холодный осенний дождь. В этот пасмурный серый день старому фронтовику, прошедшему дорогами войны, вспоминается былое, слышатся голоса друзей, оставшихся лежать на полях сражений. Мысли мужчины прерывает стук в дверь. Входит женщина. Она пришла расспросить мужчину о Якупе, своём женихе, судьба которого ей неизвестна с тех пор, как она проводила его на войну. Просьба женщины приводит рассказчика в замешательство: он понимает, что его повествование не принесёт гостю желанного покоя, но уступая настойчивым просьбам, мужчина начинает свой рассказ.

1-я картина. Батальон, где служили Якуп и рассказчик, получил приказ удерживать позиции до прибытия подкрепления. Солдаты мужественно отбивали атаки, но немцы наступали снова и снова. Один из солдат, не выдержав напряжения боя, побежал назад. Рассказчик узнал в дезертире Якупа. Разорвавшийся рядом снаряд оглушил его, и он потерял сознание.

2-я картина. Раненый рассказчик бредит. Придя в себя, он слышит крик о помощи. Он узнаёт голос Якупа. Горечь и презрение наполняют душу рассказчика при воспоминании о малодушном поступке Якупа, но милосердие берёт верх – он взваливает раненого Якупа на плечи.

3-я картина. Свежее утро. Благоухает воздух, щебечут птицы. Проснувшийся Рассказчик любит пробуждение природы. Но тревога закрадывается в его душу, когда он не видит рядом с собой Якупа. Он окликает его, но не слышит ответа. Встревоженный отсутствием Якупа, Рассказчик бросается на поиски. Он замечает беглеца идущим навстречу немецким танкам – Якуп намеревается сдаться в плен. Танки идут, не сбавляя хода. Якуп падает на

⁵⁶ Композитор сохранил в своём произведении название поэмы, хотя в нём отсутствует фрагмент источника, связанный с намокшей под дождём шалью и стекающей с неё чёрной водой («Прошла она по чёрной мокрой шали, и воды чёрные впитались в пол»). Про образную связь между горем Женщины и чёрной шалью, подаренной женихом, написал литературовед К. Ахмедьянов. В финале поэмы (и соответственно оперы) шаль, соскользнув с плеч женщины, остаётся лежать на полу. «Внутренний смысл этого сравнения таков: место любой вещи, потерявшей свою ценность под ногами» [Ахмедьянов К.А. Путешествие в страну поэзии. Уфа, 1967, с. 99. – На баш. яз.].

⁵⁷ Якуп, воспоминания о котором рассеиваются в поэме между рассказами о бое, ранении, выходе из окружения, мирном утре и жене, в опере – мимический персонаж, иллюстрирующий на сцене повествование Рассказчика.

⁵⁸ Изложено в литературной редакции 1989 года.

колени посреди дороги, и головной танк наезжает на него. «Это конец рассказа, а начало его на большой дороге», – завершает своё повествование мужчина.

Эпилог. Выслушав рассказ, Женщина молча покидает дом. Через страдания и разочарования она обретает душевное спокойствие.

Общая характеристика содержания и драматургии

Проблема национального речевого интонирования стала главной творческой задачей для Низаметдинова в этой опере по той причине, что в камерной опере тематический материал подвергается более энергичному «дроблению» в связи с резким возрастанием значимости поэтического текста. Именно поиски башкирского вокального речитатива, не иллюстрирующего разговорную речь, но передающего её эмоциональные подъёмы и спады, свидетельствуют о том, что молодой композитор, стремясь отойти от драматургических идей многоактной оперы с номерным строением, смог органично синтезировать принципы музыкального театра классической эпохи и начала XX века (Даргомыжского и Мусоргского, Прокофьева и Шостаковича, Берга и Стравинского) с башкирским мелосом, речевыми интонациями.

Пролог начинается с оркестровой зарисовки дождя, воплощаемой с помощью остигатной ритмической фигуры, накладываемой на равномерно повторяющийся органный пункт. Начальная сцена представляет собой трёхчастную композицию, в крайних частях которой экспонируется образ фронтовика, мысли и настроения которого связаны с картиной непрекращающегося дождя. Мужчина-рассказчик, образ которого условен (неизвестны ни его имя, ни возраст, ни социальное положение), предстаёт перед слушателем одиноким, усталым и раздражённым человеком, мрачное настроение которого совпадает с непогодой. Среднюю часть трёхчастной композиции образует хор солдат «На эту землю капает пот и течёт кровь?»

Внезапно приходит Она – Женщина, полная тоски, смятения и внутренней тревоги. Звучит экспрессивный речитативного склада диалог, в котором впервые обнаруживается контраст музыкальных интонационных сфер. Первым динамическим взрывом в этом разговоре становится упоминание Женщиной имени своего жениха, когда в оркестре громогласно проводится лейттема Якупа (пример № 119). Нервный возглас: «Якуп?!» в высокой для баритона тесситуре выводит солдата – Рассказчика из унылого душевного равновесия. Прямой вопрос погружает фронтовика в воспоминания.

Основой его партии становится преобладающая декламационность, носящая острый и напряжённый характер. Национальная речевая интонация обогащена хроматической расширенной тональностью при сохранении диатонической, а также пентатонической основы в попевах, интонационных элементах тематизма. Речевые модуляции, нюансы речевой выразительности переданы с помощью техники хроматической тональности. На гранях фраз, речевых оборотов возникают хроматические сдвиги в тональной организации, подтверждением чему служит весь диалог Пролога.

В музыкальной партии героини композитор, напротив, подчёркивая лиричность образа, использует распевную декламацию в сочетании с ариозностью, основанной на характерных чертах башкирской песенности. Её ариозо из Пролога «Долгие годы не могла поверить» (es-moll), которым она представляется хозяину дома, воплощает гамму самых разнообразных нахлынувших чувств – любовь, тоску, радость, боль и разочарования (пример № 120). Оно органично сочетает экспрессивность с кантиленностью. Мелодика ариозо отличается удивительной эмоциональной пластичностью, его основная тема выполняет функцию лейттемы. Лирический монолог «Признались мы в любви друг другу» отличается более спокойным уравновешенным характером.

Основные три картины оперы включают в себя три волны непрерывного динамического нарастания и образуют своего рода монолог Рассказчика, проникнутый глубокой сосредоточенной мыслью и занимающий больше половины сочинения. Вступление **к первой картине** и её начальный раздел резко переключают повествование в военное время. Сильный психологический эффект вторжения достигается «прямым контрастом» (М. Сабина) – резким изменением ритма, оркестровых красок (сопоставление *col legno* и *pizzicato* струнных), тематизма, тональности (g-moll – d-moll) и представляет собой вариацию на *basso-ostinato*, суровая поступь которого создаётся неуклонно восходящим направлением и метрическим увеличением и далее – сужением структуры темы. Это помогает создать образ врага как механической бездушной силы (пример № 121). Ей присущи некоторые новые для башкирского оперного симфонизма стиливые черты: графичность фактуры, острота гармонических средств, метро-ритмическая свобода. Впервые в башкирской опере Низаметдинов убедительно демонстрирует метод гротескного изображения сил контрдействия, обобщения и «обличения через жанр» (Б. Ярустовский). После девятой вариации наступает момент драматического перелома: он знаменуется длительным тоническим органным пунктом, движение басового голоса словно застопоривается...

Важнейший «узловой» момент не только данной картины, но и всей оперы приходится на балладу «Был батальону дан приказ» (рассказ фронтовика о бое в березняке), состоящую из двух контрастных разделов (b-moll – f-moll). В конце каждого раздела они объединяются общей музыкально-поэтической репризой. Возникновению целого ряда ассоциаций способствуют типичные модели военной музыки: прежде всего, господство разнообразных маршевых ритмов. Если в начале картины – это напористый гротескный марш, то основой баллады становится суровый, в стиле массовой песни, с чеканным сопровождением двудольный марш (пример № 122), во втором разделе баллады (*Alla marcia*) вступает тревожная барабанная дробь, на которую накладывается тема фашистов, состоящая из краткого мелодического оборота (пример № 123). Заключительный раздел 1-й картины – очередной всплеск драматизма, сюжетно связанный с бегством Якупа с поля боя и его внезапным падением. Кульминацией музыкального развития становится встречное проведение целотонной гаммы, знаменующее ранение героя – Рассказчика. Завер-

шающие слова произносятся на затихающих тремолирующих звучаниях: «Неожиданно солнце исчезло, земля успокоилась. Все кончено, забыто». В целом картина строится как мощная волна подъёма от сдержанности Пролога через постепенный рост эмоциональной напряжённости к длительной кульминации – эпизоду боя («Седьмой атакой – семибалльным шквалом идут они... Да сколько их – врагов! Мы, как на сенокосе, их косили – мы их огнём встречали всякий раз...»).

Начало **второй картины** переносит рассказ-повествование в сюрреалистический план («Сцена бреда раненого солдата»), вызывающий ассоциацию с театром С. Прокофьева (монологом А. Болконского из оперы «Война и мир»): в бреду солдату чудится образ оплакивающей его жены. Контрастом, несущим эффект отстранения, становится вступительный эпизод – вокализ соло-сопрано, тема которого сочетает особенности башкирской полупротяжной песни и современной оперной мелодики с изломанными интонационными ходами на широкие интервалы, многократным подчёркиванием полутоновой интонации (пример № 124). В сочетании с контрапунктирующим кларнетом эта тема ещё дважды вторгается в сознание героя, характеризуя мир его галлюцинаций (в постановке БГТОиБ плач женщины исполнялся женским хором *a cappella*).

Возвращение в явь и воспоминание о раненом Якупе начинает новую волну нарастания. В оркестре активно развивается лейттема рока (пример № 125); тема вокализа, изложенная в ритмическом увеличении, воплощает воспалённое сознание больного. И вновь отстранение – приёмом «наплыва-воспоминания» вторгается лирическое ариозо Женщины, воспринимаемой как образ далёкой возлюбленной (пример № 126). Замыкает 2-ю картину рассказ о том, как Рассказчик-солдат долгие дни нёс на себе друга Якупа, что в общем контексте воспринимается как «срыв кульминации». В этом траурном эпизоде использован жанр пассакалии, часто применяемый современными авторами в качестве трагических кульминаций (пример № 127). Традиция, как известно, восходит к «Катерине Измайловой» Д. Шостаковича с её антрактом-пассакалией между 4-й и 5-й картинами. В «Чёрных водах» жанровые признаки пассакалии воссоздаются тяжёлым звучанием большого барабана, четырёхкратным остигнутым проведением основной оркестровой темы. Подобная звукоизобразительность воплощает лишения и страдания выбившегося из сил солдата. Звучание пассакалии неожиданно пререзает «музыка бреда» из начала картины. Так благодаря тематической арке сон и явь переплетаются друг с другом...

В начале **третьей картины** вновь возникает лирическое отстранение – самый светлый в опере живописно-изобразительный оркестровый эпизод с колористическим воспроизведением ясного раннего утра, развивающий традицию музыкальных пейзажей в башкирской опере. Композитор применяет приём невыписанной алеаторики у струнного оркестра, на фоне которого звучат трели флейты и кларнета (имитирующие курай), птичье пение и голоса природы, а герой, вспоминая эпизод мирного рассвета, наступившего после боя, поёт красивую песню о красоте родной земли – «Песню об Урале» (пример № 128). Песня

написана методом стилизации фольклорной модели кушма-кюй с протяжным запевом и коротким припевом.

Тем ярче воспринимается переход от созерцания к жестокой реальности («Вдруг, вздрогнув, оглянулся я: где он, мой путник? Никого. В траве, где он всю ночь лежал, винтовка брошена его»). Этот и другие приёмы психологического отстранения насыщают образную выразительность оперы многоплановостью, психологической тонкостью. В этой сцене музыкальный образ войны, ломающей человека, проявляется в отрицательном плане максимально. Он передан в пронзительных, полных драматического накала и экспрессии тонах, захватывающих картинностью и кинематографической детальностью при неуклонном симфоническом развитии лейттемы рока. Воплощается образ войны традиционным «скрежетом» меди (пассажи тромбона и флейты-рисоло, придающим звучанию резкость и механистичность), ритмом барабанной дробы. Атмосферу сражения, неистового боя воспроизводит большая группа ударных инструментов. В кульминационный момент, когда солдат узнаёт в предателе, сдающемся в плен врагу, Якупа, звучит техника глиссандо. Словно всё помутилось перед глазами солдата – интонирование темы теряет ясность и тональную устойчивость.

Таким образом, заключительная волна нарастания в 3-й картине симметрична по отношению к 1-й и уравнивает всю композицию оперы, но лишь отчасти. По логике развития она должна была бы выполнять функцию генеральной кульминации оперы, но не является ею, так как уступает 1-й картине по интенсивности музыкального развития, смысловой и динамической насыщенности повествования. Это, в свою очередь, объясняется особенностями композиции поэмы Мустая Карима, в которой именно начальный фрагмент воспоминаний является кульминационным. В результате эмоциональный тонус к концу оперы заметно снижается, что в условиях театральности оценивается как досадный драматургический просчёт.

Эпилог возвращает слушателей к событиям Пролога, в их соотношении наблюдается сквозная линия развития сюжета. Возвращается и музыка оркестрового вступления к опере, рисующая продолжающийся дождь. Однако в финале оперы звукоизобразительная «музыка дождя» трансформируется в «музыку вечно текущего времени»...

Интересен приём монтажной драматургии в Эпилоге, которым композитор переводит действие в плоскость настоящего мирного времени. Благодаря этому театральному приёму, слушатель как бы отстраняется от пережитой героями трагедии. Подобная драматургия убедительно переключает его внимание в современность:

А у земли, как и всегда
Свои заботы и дела:
На склонах созревает рожь,
За мёдом тянется пчела.
Живое утверждает жизнь,
И жаждой жизни все полны.
Струит берёза аромат –

Да что ей до твоей войны!

Так найдена очень сложная, но необходимая мера соотношения между условным драматургическим приёмом (ретроспективностью) и реально развивающимся сценическим действием. Хотя в поэме Мустая Карима Женщина уходит молча, после чего дождь прекращается, а чёрные пятна на полу, образовавшиеся от стекавших с её шали чёрных вод, высыхают, композитор, чувствуя необходимость в дополнительном высказывании, написал ещё одно лирическое ариозо на две строфы из проникновенного стихотворения поэта «Зимний тёплый ветер». Это монолог о пережитой любви, которая «осталась как мечта».

Если музыка Пролога с большой точностью передавала контрастные состояния персонажей (раздражение, эмоциональную взвинченность Рассказчика и тревогу, смятение Женщины), то Эпилог воплощает облегчение, внутренний покой, который обретают герои, а потому выполняет функцию «тихой» кульминации, содержит развязку и воспринимается как катарсис. Напряжённая речитативно-декламационная стилистика диалогического Пролога сменяется здесь ариозной песенной темой, восходящей к башкирской народной колыбельной с характерными, «убаюкивающими» интонациями. Это новая музыкальная тема, озаглавленная как «лейтмотив покоя, душевного равновесия, обретённых героями»⁵⁹, звучит первоначально в оркестровом вступлении к Эпилогу. Далее, изложенная в партии Женщины и развитая в партии Рассказчика, она тем самым интонационно объединяет их и становится тематической основой заключительного хора оперы, к которому присоединяются и солисты. Колыбельная в Эпилоге звучит как светлая память об утратах, понесённых потерях, как память о подвиге народа. В момент воспоминаний о павших в боях, в оркестре в качестве реминисценций звучат темы гротескного марша-нашествия, музыка противостояния из 1-й картины и вокализ Женщины – из 2-й.

Таким образом, найдя замечательный сюжет, композитор смог органично соединить традиционные классические черты музыкального языка с современной техникой письма, достичь адекватности художественного замысла и его воплощения. Для башкирской профессиональной музыки это было новаторством, приведшим к высокому художественному результату.

Трагедия «В ночь лунного затмения»

Опера в 3-х актах на либретто Р.М.Галеева по одноимённой трагедии М. Карима. Премьера состоялась 13 и 14 апреля 1996 г. Музыкальный руководитель и дирижёр – В.И. Платонов, режиссёр – Р.М. Галеев, художник – К.Д. Чарыев, хормейстеры – Э.Х. Гайфуллина, М.А. Букатова, балетмейстер – А.Х. Зубайдуллин.

Трагедия Мустая Карима «В ночь лунного затмения» (1963), ставшая классическим, выдающимся произведением башкирской драматургии, обошла сцены сорока театров СССР, многократно ставилась за рубежом. Развивая лучшие

⁵⁹ Скурко Е.Р. Традиции и современность в башкирском музыкальном театре конца 70-80-х годов. // Очерки современной музыкальной культуры Башкортостана. Уфа, 1997, с. 32.

традиции трагедийного жанра, М. Карим изображает высокие стремления, непримиримые духовные противоречия и острые психологические столкновения.

Основная концепция Карима о духовной раскрепощённости личности была сохранена в опере. Две сюжетные и соответственно – музыкально- драматургические линии становятся в ней ведущими. 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 её прежние грехи через 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, – сильно сокращён, линия левирата, являющегося главной причиной всех бед, оказывается ослабленной, а побочная линия Шафак-Ялсыгул отсутствует вовсе. «Написав либретто, я адаптировал пьесу к музыкальному театру, не отходя далеко от первоисточника, – говорит режиссёр Рустем Галеев. – Изменил финал: Шафак затоптала толпа⁶⁰ (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 ребенок) тянется за ними, как бы остановившись между небом и землёй: каков будет выбор у следующего поколения?»⁶¹.

Краткое содержание оперы⁶²

1 акт. Стоянка Танкабики. В заботах о семье и хлопотах по дому протекает жизнь байбисы: подрастает младший сын Ишмурза, мужает средний сын Акъегет, что обручён с красавицей Зубаржат, и старший Юлмурза, коль будет милостив Аллах, вернётся со службы белому царю – на радость матери и жене своей Шафак. И для бедняжки Диваны, которого Аллах обидел разумом, всегда найдётся у Танкабики ласковое слово. Слывет Танкабика мудрой и справедливой, и все в роду – старейшины и дети – почитают и уважают её. Проходил теми местами странник Дервиш, да и остановился отдохнуть на стоянке, где хозяйка так приветлива и добра. Танкабика зовут её? Когда-то давно он знал красавицу с таким именем...

Разумно и справедливо течёт жизнь на стоянке Танкабики – вот скоро и её ненаглядный Акъегет с материнского благословения введёт молодую жену Зубаржат в дом, и о том объявлено роду. И весть хорошая пришла, что кончилась война и, стало быть, вернётся из похода Юлмурза... Да вот уже и первые всадники показались... Но нет меж них сотника Юлмурзы, и лишь на горсть земли с его могилы прольются горькие слёзы матери и Шафак.

⁶⁰ Такая развязка (без какого-либо музыкального воплощения) осталась спорной. В пьесе М. Карима Шафак уходит в степь вместе с Ялсыгулом, который отстоял её перед Дервишем.

⁶¹ Сабирова А. Этот спорный Галеев. // Веч. Уфа, 2004, 25 мая.

⁶² Изложено в литературной редакции 1996 года.

II акт. Свято чтут в роду обычаи, адат – заветы предков. И во всём послушна Танкабика воле старейшин рода, и коль решили аксакалы, что станет Акъегету женой Шафак, а Зубаржат отдать придётся за малолетку Ишмурзу – то так тому и быть.

Тяжело на сердце у Танкабики – не за грехи ли молодости наказывает её Аллах? Тому уж тридцать лет, а все нет покоя её душе, и плод греховной связи – убогий Дивана – укором ей поныне служит. Лишь твёрдый духом и исполненный веры в Аллаха спасётся в этом мире, потому да покорятся дети велению судьбы – обычай рода повелевает Шафак войти в юрту Акъегета, а Ишмурзе супругом Зубаржат стать. Смиритесь, дети! Всевышнему не прекословьте – мы все Всевышнего рабы! А кто же пришелец-гость – шайтан он иль святой? Зачем бродяге Дервишу Шафак? Откуда знает оборотень тайну, что в самом донышке души хранит Танкабика? Так вот она – расплата за проступок! Всевышний, дай силы женщине и поддержи её в час испытанья!

III акт. Уж третий месяц, покоряясь судьбе, живут в одной юрте Шафак и Акъегет. В тоске и одиночестве тянутся дни и ночи для Шафак, ведь сердцем Акъегет по-прежнему принадлежит Зубаржат. И не одной Шафак известно, где муж её проводит ночи. И люди рода влюблённых осуждают, вина в прелюбодеянии.

Разгневаны старейшины: и засуха, и голод – виной всем бедам Акъегет и Зубаржат. И Дервиш всех смущает, твердя, что грешников коль не изгнать из рода – то мор наступит. А сам греховных мыслей полон – мечтает о любви Шафак, и коль не отречётся она перед людьми от мужа, то погасить луну грозит в полночь. Сегодня в полночь – свершится затмение луны!

Не выдержав трёх дней разлуки с Акъегетом, в шатёр к любимому приходит Зубаржат. Нет больше сил таиться и у Акъегета – решительно он матери сказал, что жить отныне будет лишь с милою своей. Но это смертный грех и нарушение адата! Не потому ль Всевышний род карает: скот падает, и люди мрут от хвори, и даже луна погаснуть может над страной! Коль не покаются и от любви греховной не отрекутся Акъегет и Зубаржат – погибнуть может всё!

Но покаянья слов не знает Акъегет. И пусть мир рушится и гаснет, пусть светило прямо на глазах от Зубаржат своей не отречётся! Разбито сердце матери, и запоздалого раскаянья Танкабики не слышит разъярённая толпа. «Орлица красноглазая, не ты ли, зачем своих птенцов столкнула в пропасть?» – то голос совести иль голос Диваны?

Луна погасла – и затмились души. И изгнаны из рода Акъегет и Зубаржат – в небытие, иль в вечность, иль в бессмертье? И новая рождается луна...

Общая характеристика содержания и драматургии

Русский стихотворный текст пьесы в переводе Я. Козловского был сокращён втрое и композиционно перестроен. Так, опера начинается «Песней о двух звёздочках» в исполнении младшего сына Танкабики Ишмурзы и впоследствии она повторяется дважды, в то время как в пьесе её поёт Акъегет и лишь однажды – в сцене своего благословения. Благодаря этому, образ Ишмурзы усилен, становясь образом символическим. Лирическую сцену Зубаржат и Акъегет либреттист также выносит в начало и сопоставляет её со сценами Дервиша-Диваны-Танкабики и народа. Это создало музыкально-драматургическую многоплановость, свойственную оперному жанру. Рассказ о грехе Танкабики, который в пьесе исходит из уст Дервиша как шантаж, в опере сначала излагается самой Танкабикой (её баллада во II акте), а все реплики аксакалов в финале оперы «переданы» хору (народу). И, наконец, Р. Галеев включил в либретто

оперы первую суру Корана (в молитве Дервиша), и задачей композитора стала её адекватная музыкальная интерпретация.

Оркестровое **вступление** к опере начинается с сонорного приёма – лейтмотива затмения: большое звуковое пятно постепенно охватывает пространство, словно воплощая образ луны до его затмения. Небольшие тематические элементы возникают, словно нанизываясь друг на друга и застывая... (пример № 130). Музыка эта, невидимой тенью следуя за Акъегетом и Зубаржат, пронизывает все лирические сцены произведения. Очень показательна её метаморфоза во II акте, когда Зубаржат и Акъегет, несогласные с решением аксакалов, гордо покидают место действия (на словах Акъегета: «Когда не солнце, то луна прольёт свой свет благословенный на нас обоих»); или в арии Шафак из III акта о её горькой судьбе (в башкирском фольклоре луна нередко символизирует одиночество героя, его грустное настроение).

Оперу обрамляет трогательная песня Ишмурзы «Две звёздочки», выполняющая роль смыслового рефрена (пример № 131):

Я глянул в небо:
Там ясные две звёздочки ночи
Слились в синеве.
И мир изумлённый
мгновенно притих.
Я понял: два сердца
слились молодых.

Наложение фонограммы (синтезатора) на оркестр, в котором продолжает звучать музыка затмения, создаёт эффект бесконечного пространства, а образ самого Ишмурзы становится символом всего доброго, чистого, светлого. Персонаж является в опере «гласом ангельским», в то же время он – обычный земной мальчик, полный оптимизма и задора⁶³. Доказательством этого является его весёлая пляска, исполняемая в жанрово-бытовой картине приготовления к угощению стариков (пример № 132). В темах её используются обороты кыска-кюев в стилистическом переплетении национальной стилистики с узнаваемыми оборотами музыки Чайковского и других русских композиторов XIX века.

Помимо Ишмурзы, **в I акте** экспонируются все основные действующие лица, характеры которых отображают их лейтмотивы. Это властная глава рода Танкабика и её невестка, жена старшего сына Шафак, средний сын Танкабики Акъегет и его любимая девушка Зубаржат, незаконнорожденный сын байбисы Дивана и странник Дервиш.

Акъегет и Зубаржат – влюблённая пара, воплощающая идею внутренней свободы, продолжает возвышенно-величественное, эпически неторопливое повествование. В башкирском искусстве Акъегет – первый подлинно трагический характер, хотя его лирико-романтическое амплуа с чертами героики традиционно для башкирского эпоса и драмы. В его характеристике – сначала нежного влюблённого, далее – сильного духом мужчины, как и в характеристике Зу-

⁶³ Там же, с. 75.

баржат – символе вечно юной любви ясно ощутимы традиции ариозного пения русских классиков – Даргомыжского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского. Низаметдинов сознательно идёт на разрыв традиции воплощения героев-любовников посредством башкирской протяжной песни, десятилетиями складывавшейся в башкирской опере.

Любовь этой юной пары обрисована с помощью двух общих лейттем. Первая – лёгкая, скерцозная – олицетворяет беззаботность и игривость их характеров, вторая – тема любви – звучит насыщенно и гимнично (пример № 134). Их образы экспонируются в большом лирическом дуэте «Щёчка правая, щёчка левая твоя», являющемся самым светлым фрагментом оперы – традиционно возникающим безоблачным островком в условиях острого, сложного музыкального языка (пример № 133). Далее («О, если б родилась в другой стране ты...») единовременным контрастом, вторгающимся в сумрачную молитву Дервиша и народа (хор «Во имя Аллаха милостивого, милосердного...»). Романтически окрашенная музыка дуэта с опорой на вальсовые ритмы и яркой кульминацией в конце противостоит декламационности.

В сцене подготовки Акъегета и Зубаржат к помолвке (массовая сцена с большой ролью хора), как лирическая кульминация, возникает реминисценция песни Ишмурзы о двух звёздочках. Впоследствии она всякий раз служит контрастом к показу трагически предопределённых событий. Среди них и разбившаяся чашка в руках Зубаржат: следующий затем хор «Пусть эта недобрая примета хорошей обернётся стороной» вновь способствует усугублению трагического предощущения. Композитор использует в нём известный приём из оперы «Руслан и Людмила» Глинки (канон «Какое чудное мгновение»), который удачно передаёт состояние общего беспокойства, тревоги.

Внешне незащитная Шафак обладает внутренней силой, способной противостоять как наставлениям свекрови, так и оскорбительным пересудам сородичей. Томительное ожидание ею мужа Юлмурзы экспонируется в ариозо-молитве «Среди глубокой ночи в тишине» (пример № 135), заканчивающейся элегическим дуэтом с сочувствующей Танкабики. Музыка ариозо присущи как молящие причудливые полутоновые интонации, так и распевные ходы на широкие интервалы, среди которых выделяется квинта, воплощающая саму мольбу. Редкий в башкирской музыке мелодический мажор, как и опевание V ступени создают восточный оттенок, очевидно, связанный с фактом молитвы. Небольшой дуэт Шафак и Танкабики на фоне хоровой вокализации выдержан в жанре колыбельной и контрастирует последующей сцене с Диванной (пример № 139).

Первоначально сильный, волевой характер Танкабики подчеркнут нисходящими ходами на септиму, расцениваемыми как лейтинтонация героини и жёстко звучащей лейттемой (пример № 137). Эта интонационность, пронизывая её партию в сольных («Тоска сосёт») и в дуэтных (с Шафак, Диваной) речитативных сценах, неожиданно сменяется распевной мелодией в сцене благословения, служащей темой небольшого квартета Танкабики, Зубаржат, Акъегета и Дервиша (пример № 138).

Музыкальная характеристика младшего придурковатого сына Диваны-Юродивого – наибольшая удача композитора. Декламационность в стиле Мусоргского, с помощью которой композитор метко передаёт каждую интонацию юродивого, рисует сложный, глубокий образ человека, являющегося, по сути, носителем правды. Его гротесковый лейтмотив содержит резкие перепады и скачки, воплощая эмоциональную неустойчивость (пример № 146). В I акте звучит его монолог («На скале Такулгэн») о красноглазой орлице, выкинувшей птенцов из гнезда, с неустойчивой мелодией, похожей на бред сумасшедшего человека (пример № 140). Рассказом о царице птиц, погубившей своих детей, Дивана усугубляет трагические предчувствия уже в самом начале действия. Двусмысленный хохот, глупый лишь внешне, дополняет его музыкальную характеристику⁶⁴. Тема этого монолога ещё раз возникнет в самом конце оперы («Орлица красноглазая не ты ли?»), подчёркивая символический характер пророчества: как и орлица, Танкабика губит своих детей.

В I акте экспонируется также образ антигероя Дервиша, посетившего эти края через много лет и узнавшего тайно рождённого Дивану и его мать. У Мустая Карима Дервиш – отрицательный персонаж, играющий в пьесе основную роль в развитии трагических событий. Драматург выводит образ человека, который, 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. Трактовка образа Дервиша в опере, созданной более чем через 30 лет после написания пьесы, не изменилась, но музыкальная характеристика его имеет некоторые особенности. Впервые он характеризуется в диалоге с Диваной, первым встретившем бредущего странника. Импульсивный характер Диваны и суровый образ коварного старца контрастируют друг другу, и это углубляет их образные характеристики.

Важную роль в обрисовке этого образа играет также молитвенная речитация нараспев (последнее слово – это ремарка композитора), не выписанная в нотном тексте. Молитва Дервиша «Хвала Аллаху, господу миров», основанная, как говорилось выше, на первой суре Корана, предваряется начальными словами басмалы – основополагающей для мусульман фразы «Бисмиллахи рахман рахим», звучащей в русском переводе как «Во имя Аллаха милостивого, милосердного» – отстранённой музыкальной формулы, переходящей далее в хоровое звучание, воплощающее экстаз и фанатизм толпы. По замыслу композитора эта

⁶⁴ Мустай Карим, признавший право оперного спектакля на самостоятельность, остался недовольным решением этого образа: «Слишком безобразен. Он должен быть благороднее» [Латыпова Л.Р. Вокруг лунного диска. //Рампа, 1996, № 5-6, с. 3]. Думается, что авторы оперы при трактовке этого образа ориентировались на классические оперные традиции. Образ Диваны – из категории известных персонажей устно-поэтического творчества, которые имеют безобразную внешность, но честное и справедливое сердце, а также юродивых и шутов из мировой классики (Риголетто, Петрушка, Юродивый из «Бориса Годунова», Дурачок из оперы «Воццек» и т.д. Пророчесствующие шуты есть в операх «Алмаст» А. Спендиарова и «Кёр-оглы» У. Гаджибекова).

молитва задумана в духе коранической речитации, и её интерпретация полностью зависит от воли и мастерства исполнителя.

Рассказ Дервиша «Пророка я посланник, байбиса», звучащий на фоне молящейся толпы, интонационно однообразен – многократно обыгрывается интонация увеличенной секунды, что добавляет к его портрету дополнительный штрих: придаёт речи восточный колорит (вызывая в памяти образы муллы и ахуна из опер «Карлугас» и «Шаура»). Эта музыка станет тематической основой сцены совета аксакалов, выявляя внутреннее единство образов зла. И всё это на фоне монотонной оstinатной мелодической фигурации в оркестре, интонационно близкой теме лунного затмения (пример № 141). Низаметдинов использует в вокальной партии традиционную кораническую речитацию, в то же время он сохраняет сумрачный оркестровый колорит, рисуя с его помощью мертвящую силу законов, по которым жил всю жизнь монах-скиталец.

Сцену возвращения воинов с войны воплощает самостоятельная вокально-симфоническая картина, написанная в форме вариаций на сопрано-остинато в духе «Болеро» М. Равеля. В сочинении французского композитора Низаметдинов заимствовал принцип конструирования формы: симфоническая картина есть серия точных повторов музыкальной темы в непрерывном crescendo для создания эффекта приближения, в изменяющейся инструментовке (сначала тему излагают деревянные духовые, далее – струнные и медные духовые инструменты). Сама тема сочетает характерные обороты башкирских инструментальных маршей и интонационно-ритмические особенности «Болеро», проявляющиеся в применении различных разновидностей синкоп и неоднократном смещении акцентов, отклонении в IV ступень и фригийском оттенке мелодии (пример № 142). В этом жанровом гибриде зловещие оркестровые вариации на непривычные 7/4 нагнетают страх, а малый барабан методично отстукивает мерную поступь усталых лошадей. Квартет Танкабики, Акъегета, Шафак и Диваны, звучащий параллельно вариациям, воплощает постепенную смену настроений: все участники события сначала охвачены радостным ожиданием, затем – тревогой, и, наконец, отчаянием. После седьмой вариации наступает перелом, подчёркнутый гармоническими средствами (на возгласе Танкабики: «Земля! Земля с его могилы!»).

В целом в музыке I акта содержатся два музыкально-драматургических пласта: с самого начала любовная лирика Акъегета и Зубаржат противопоставлена образам Дервиша и народа – носителям законов шариата. К концу I акта, когда среди вернувшихся из военного похода джигитов не оказывается старшего сына Танкабики – Юлмурзы, относится завязка конфликта.

II акт, обрамлённый звучанием синтезатора (очень удачные вкрапления в партитуру, воссоздающие вой волков) углубляет главный конфликт оперы: каждая из составляющих его пяти сцен развивает одну из двух ведущих сюжетных линий. Первая линия – противостояния влюблённых обычаям адата – связана с советом аксакалов, объявлением Танкабикой детям их решения и диалогом байбисы с Шафак, предлагающей ей соблазнить Акъегета. Вторая (линия её

личной судьбы) – с диалогом Танкабики с засыпающим на её коленях Диваной (в это время звучит её Баллада) и сценой с Дервишем, который шантажирует хозяйку, требуя Шафак. Стержнем всего акта является образ Танкабики, неустанное проведение лейтмотива которой объединяет все сцены в целое. Из-за однообразной темпо-ритмической природы музыки и действия II акт заметно монотонен. После солнечной экспозиции I акта он погружает в мрак депрессии: в обстановку действия вводит сумрачное оркестровое вступление, выдержанное в низком регистре и минорных тональностях, на которое периодически накладывается хоровая молитва. В партиях аксакалов, немногословно обсуждающих сложившуюся ситуацию, мелькают интонации увеличенной секунды из молитвы Дервиша. Их вердикт, единодушно проскандированный «Не в нашей власти изменить обычай!» шесть раз утверждается хором и звучит как голос фатума.

Смысловым стержнем II акта становится развёрнутая Баллада Танкабики (d-moll), в которой она вспоминает греховную связь своей молодости и тайну рождения Диваны (пример № 143). Хозяйку рода не покидает ощущение вины, что вновь создаёт трагическую предопределённость событий. Суровая музыка Баллады обрамлена оттеняющими её безмятежными диалогами с Диваной.

Другой кардинальный момент II акта – это духовный поединок матери и сына Акъегета, когда звучит его патетический монолог «Рабы, рабы, от мала до велика», следуемый после сцены объявления Танкабикой решения аксакалов (пример № 144). Акъегет акцентирует каждую фразу, словно заостряя внимание на важности и актуальности идеи; подчёркнутая декламационность целенаправленно подводит к напряжённой кульминации.

В завершающей сцене Танкабики и Дервиша достойна внимания ария последнего «Сам отлучил себя я от земного», в которой искренне раскрываются переживания персонажа, связанные с утратой веры в Бога, потерей смысла жизни. Неторопливые рассуждения («За что постился? За кого молился?») во второй контрастной части арии сменяются восторженными восходящими интонациями, поскольку речь идёт о внезапно вспыхнувшей страсти к молодой женщине (пример № 145).

Заключительный **III акт** оперы – кульминационный в развитии трагедии. В образе Шафак (в дуэтах с Акъегетом, с которым она вынуждена жить в одной юрте и с Дервишем, притязания которого она решительно отвергает) раскрываются её душевная красота и нравственная стойкость. Исповедальный тон высказывания, присущий её партии в целом, в арии-плаче из III акта «Гнезда не свила на ветвях» обогащается жалобными ламентозными интонациями (пример № 136); просветление, характеризующее её музыку в I акте, сменяется потемнением общего колорита. Горестные стенания Шафак слышны уже в оркестровом вступлении к этой большой сквозной сцене, полной экспрессивных мелодических красот, и завершаются криком души: «Живая я! Живая!» Кредо Шафак: «Ведь быть любимой – значит быть живой», высказанное в ариозных фрагментах диалога с пришедшей к ней Зубаржат, звучит параллельно с темой любви главных героев.

Зубаржат, лишённая в опере сольных номеров, очень выразительна в ансамблевых сценах. Её дуэт с Акъегетом, решившим с этого момента «жить здесь и под одним шатром» – последний светлый фрагмент оперы, ещё раз сопровождаемый полнозвучным проведением лейттемы любви.

Финал состоит из нескольких фаз – волн нарастаний, подводящих к трагической развязке. Первая – перечисление всех наступивших в роду невзгод и обвинение влюблённых; вторая – словесная перепалка между Дервишем и Акъегетом; третья – включение в спор Танкабики. Итогом всему становится решение массы: «Изгнать! В степь выгнать! Мир рушится!». В четвёртой фазе Акъегет и Зубаржат, распластанные (словно распятые) на символической конструкции, возносятся на небо, завершая сцену лунного затмения. Это происходит после напряжённых динамических нарастаний хора «Пусть пропадают пропадом, пусть сгинут!» (шёпотом, полушёпотом и скандируя), вновь переходящих в музыку затмения.

Количество массовых сцен в опере по сравнению с пьесой Мустая Карима увеличено, их образно-смысловое насыщение усложнено, «зашифровано». Характерно, что в опере нет народа, но есть толпа, выразительное музыкальное выражение которой композитор намеренно ограничивает: «Толпа либо нема, либо издаёт немзыкальные звуки, либо ей отдана жёстко-монотонная речитация. Иногда голос толпы возникает в душе Танкабики как внутренний обличитель»⁶⁵. В сочетании действенных и ораториальных функций хора отчётливо выступает эпико-драматический жанр оперы.

Таким образом, опера «В ночь лунного затмения» – самостоятельный и сложный жанр, который необходимо воспринимать, абстрагируясь от многочисленных, хорошо известных вариантов драматической постановки. Она наделена большим гуманистическим содержанием и звучит как гимн высоким человеческим чувствам.

«Memento» значит «Помни»

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.

Опера «Memento», поставленная на рубеже веков, посвящена уходящему тысячелетию – миллениуму и обозревает путь, пройденный человечеством за этот исторический период. «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

⁶⁵ Латыпова Л. Вокруг лунного диска. // Рампа, 1996, № 5-6.

уроки истории ничему не учат»⁶⁶, – говорил об истории создания этой оперы режиссёр и либреттист Р. Галеев.

Опера состоит из шести самостоятельных, завершённых картин-миниатюр с Прологом и Эпилогом. Главный герой оперы – Художник, сквозной образ в творчестве Низаметдинова – воплощён в этой опере в сконцентрированном виде, максимально обнажая его творческую и гражданскую позицию. 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 Р. Хантимировым (слово «либретто» требует некоторой корректировки, ибо оно не приложимо здесь в его традиционном значении), в котором наряду с сочинёнными фрагментами, смонтированы стихи различных поэтов, что усилило художественную ценность произведения⁶⁷.

Краткое содержание оперы⁶⁸

I акт. Пролог. «...Седьмая планета, которую он посетил, была Земля...» Нездешний и Змея: «...Когда ты горько пожалеешь о своей покинутой планете, я сумею тебе помочь...»

«Memento mori, Memento vita. (Помни о смерти, помни о жизни.

Vita brevis, ars nova». Жизнь коротка, искусство вечно).

1-я картина. 399 г. до н.э. Афины. Неординарность мышления и острый язык Сократа не доводят его до добра. Сограждане приговаривают его к смерти.

«...Не бывал ничтожным человек,

Если только был самим собою...» **Memento...**

Нездешний и Розы. «...Он воображал, что владеет единственным в мире цветком... – и вот перед ним пять тысяч точно таких же роз в одном только саду...»

2-я картина. 1122 г. Восточный базар. Среди толпы – вольнодумец и жизнелюб Хайям. Одно из его рубаи навеяно выступлением бродячих актеров – канатоходцев. Внезапно испортившаяся погода подвергает их смертельному риску, но толпа непреклонна: деньги заплачены, и представление должно быть продолжено... Смелчак погибает. Но канат не будет пустовать – этот путь избран поэтом.

«...Нищим дервишем ставши,

Сердце в кровь изодравши,

Лишь с собой совладавши,

Достигнешь высот...» **Memento...**

Нездешний и Лис. «...Пожалуйста, приручи меня...»

⁶⁶ Сабирова А. Этот спорный Галеев, или Сладко-горький коктейль из четырёх слезинок. //Веч. Уфа, 2004, 25 мая.

⁶⁷ По сведению Е. Козовчинской, «в либретто включены стихотворения О. Хайяма («... Нищим дервишем ставши...»), М. Лермонтова («И скучно, и грустно...» и «Смерть поэта»), С. Есенина («Топи да болота...» и «До свиданья, друг мой, до свиданья»). Близко к ним философское изречение Сократа «Я знаю только то, что ничего не знаю...» Прочитрованы также строки В. Солоухина, А. Ревича, М. Акчурина, Р. Кутуя, П. Антокольского, Р. Паля [«Memento» С.А. Низаметдинова. Путеводитель по опере. Уфа, 2004, с. 13-14].

⁶⁸ Изложено в литературной редакции 2000 года.

3-я картина. 1512 г. Ватикан. Сикстинская капелла. Вдохновение покинуло Микеланджело: «...Я пуст, я стандартен. Себя я истратил...» Ремесло мастера и мёртвые постулаты искусства оказываются бесплодными, и лишь земная любовь подвигает художника на создание шедевра. Натурщица становится музой.

«...Есть вечность...

И кто хоть раз, хотя бы на мгновение

Почувствовал не разумом, но сердцем,

Но всей своей неповторимой сутью её прикосновенье,

Тот знает – есть вечность...» **Memento...**

II акт. 4-я картина. 1837 г. Санкт-Петербург. На костюмированном балу – Лермонтов. «...И скучно, и грустно...» В толпе смакуются подробности о непочтительном поведении Пушкина, отношения Натали и Дантеса, дуэль...

Светские сплетни сменяются тревожной хроникой последних часов поэта. Страшное известие с Мойки, 12 хоть и на время, но преображает маски в лица, а толпу – в народ. Народ, способный осознать и сделать своими строки рождающегося реквиема. «...И вы не смоеете всей вашей чёрной кровью поэта праведную кровь...» **Memento ...**

Нездешний и Розы. «...Никто вас не приручил, и вы никого не приручили. Ради вас не захочется умереть...»

5-я картина. Начало XX века. Европа, затем – Россия. Айседора Дункан ведёт урок танца. Врывающиеся с улицы звуки «Марсельезы» утверждают её в стремлении к новому – в искусстве, в жизни... «Новое» приходит в виде хаоса революций и войн. Айседора и Есенин. И расколотый пополам безумный мир... «...Сумасшедшая, бешеная, кровавая муть! Что ты? Смерть или исцеленье калекам?...» Вопросы без ответов... Гибель вопрошающих... Но – «...Предназначенное расставанье обещает встречу впереди...» **Memento...**

Нездешний и Лис. «...Зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь...»

6-я картина. Наши дни. Аукцион. С молотка идет ВСЁ. Всё, что мы видели в предыдущих картинах, и всё, что мы видим сейчас, и всё, что мы не накапливали и берегли веками.

Продаются Наука и искусство,

Политики и Поэты,

Земля и Воздух,

Оружие и Убийцы,

Головы и Сердца,

Мысли и Чувства,

Продаётся любовь,

Продаются сами продающие. «...Кто больше?!»

Эпилог. Завтра? Нездешний и Змея.

И Сократ

И Хайям

И Микеланджело

И Лермонтов

И Есенин

И – МЫ

«...Я сегодня вернусь домой...»

«...Я тебя не оставляю...»

Когда хуже некуда, может быть только лучше.

И последний хор будет рождён **Надеждой. MEMENTO...**

Общая характеристика содержания и драматургии

Идея спектакля заключалась в путешествии в пространстве-времени, что само по себе предполагало смешение стилей и жанров. Отсюда жанровое определение оперы, данное её авторами, как «сладко-горький коктейль из шести слезинок». Уже в аннотации к театральной программе оперы «жанровый и стилистический плюрализм» объявлен как ведущий метод композитора, впоследствии поддержанный другими музыковедами, хотя сам композитор и утверждает, что «не ставил себе целью стилизацию той или иной эпохи...» Тем не менее, для каждой эпохи он использует свои приёмы музыкальной характеристики, преимущественно жанры, доступные для массового восприятия: фугу – для эпохи Ренессанса, полонез, вальс и романс – для сцены светского бала в Петербурге, фокстрот, частушку и революционные песни – для характеристики 20-х годов XX века (в 5-й картине), «жёсткую» рок-музыку – для воплощения современности.

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.

Жанровое определение оперы отличается многозначностью. Можно отметить в ней и наличие черт притчевости (обобщённость проблемы, философичность, морально-назидательный аспект), и элементов оперы времени (стремление к публицистичности, апелляция к широкой слушательской аудитории, критическое обличение социальных устоев), и черты оперы-хроники (хронологическое изложение реальных исторических событий, наличие документальных сведений), и влияние ораториальности (очень значительная роль хора), а также драматического театра (драматическая игра актёров, выступающих в ролях Здешнего и Нездешнего)⁶⁹.

Единство такого пёстрого по сюжетному и музыкальному материалу спектакля достигается несколькими приёмами. Во-первых, детский хор «Memento», неизменно завершающий каждую картину, приобретает лейтмотивное значение и выступает в роли своеобразного рефрена, а сами картины становятся «эпизодами» из мировой истории. Дети в белом облачении, со свечками в руках воспринимаются как прообразы ангелов»⁷⁰. Во-вторых, варианты одного и того же конфликта в разных картинах порождают их созвучность, идейно-смысловые арки, образуя тем самым подобие вариационной формы. В-третьих, внутри кар-

⁶⁹ Там же, с. 43.

⁷⁰ Там же, с. 40, 47.

тин 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» – пример № 150, тема Нездешнего – пример № 162). 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.

Хоровой **пролог** изображает безмолвную пустыню, уничтожающую все следы человеческих деяний – художественный символ одиночества и духовной опустошённости. Оркестровое вступление к нему пронизано состоянием внешней застылости и статики: пронзительные оркестровые унисоны на *ff* «гасятся» медленно-монотонным движением басов, тихими отзвуками блуждающих гармоний. Эту же образность продолжает невидимый хор, написанный в трёхчастной форме. Его крайние разделы образует хорал-диалог мужских и женских голосов о вечном Времени, средний – детский хор «Memento», впервые напоминающий о жизни...

I акт. Первая картина экспонирует основную идею оперы и главный её персонаж – Личность. В обстановку картины вводит тревожное вступление, постепенно наполняющееся гомоном разноголосой толпы. Сама картина состоит из двух частей и строится по сквозному принципу, на сочетаниях сольных и хоровых номеров. Первая часть картины посвящена взаимоотношениям философа Сократа и его жены Ксантиппы, вторая – собственно суду над ним. Окружающая суматоха воплощается с помощью хоровых речитативов – диалогом женских и мужских голосов, бесстрастно обсуждающих пересуды и сплетни («Над Сократом будет суд!» «За что? За что?» «Дождался спорщик, притворщик. Мастер кривых речей»). Ария-монолог Сократа «Оправдывают не слова, а поступки» – размышление о человеческой сути – в обрамлении этого динамичного, «говорящего» хора, контрастирует ему своим спокойным, рассудительным характером (пример № 147). Обе ведущие темы арии напевны, что свидетельствует о внутренней уравновешенности, полной гармонии в душе героя.

Появившаяся жена Ксантиппа сильно раздражена («Дома нужда, а ты всё ходишь, а ты всё споришь!»), её вокальная речь сплошь скачкообразна, напористая декламационность достаточно точно воплощает интонации ругани («Только возвратись!»). Отчаянная реплика жены «Будь ты проклят стократ, Сократ!», продублированная оркестром, знаменует первую музыкальную кульминацию в конфронтации Личности и толпы. Завершает первую часть картины ариозо философа, не теряющегося от обвинений окружающих и остающемуся самим собой (пример № 148).

Массовая сцена суда основана на диалоге Сократа и Судьи, сопровождаемого глиссандирующим звучанием хора, однозначно осуждающего мысли и поступки обвиняемого. Характеристика образа Судьи, по отношению к философу настроенного враждебно изначально, дана посредством невыразительной, формально звучащей мелодики (движение по хроматизмам, неустойчивым интервалам). Теперь Ксантиппа защищает мужа: те же слова («Только возвратись») звучат на нисходящих секундовых интонациях плача. Объявлению приговора предшествует оркестровая интермедия, воплощающая и неотвратимость судьбы (ровная периодичность басового голоса, отсчитывающая уходящие мгновения жизни), и мотив из плача Ксантиппы (пример № 149). Перед тем, как выпить яд, Сократ открывает своему ученику Платону истину: «Я знаю то, что ничего не знаю». Это известное изречение философа – последние слова обречённого. Неожиданно мрачный оркестровый колорит сменяется светлым. Звучит видоизменённый хор «Memento», завершающий картину. Чистые и отрешённые голоса детей возвращают к Вечности (пример № 150).

Действие **второй картины** происходит на восточном базаре в 1122 г. В обстановку знойного Востока вводит оркестровое вступление, пронизанное остигатными ритмами, восточными наигрышами духовых инструментов и стремительными пассажами струнных по гармоническим ладам (пример № 151). Герой этой картины – персидский поэт, учёный Омар Хайям. Её также можно разделить на две части. Сначала дана экспозиция образа народа, занятого своим делом – торговлей. Хор то выкрикивает (декламирует) зазывающие реплики («Дыни медовые! Подходите, молодые! На медовый месяц! Изюм! Халва! Хурма!»), то поёт речитативом. Голоса хора, излагаемые сначала поочередно, сливаются затем в одновременном контрапункте, образуя гул и суету базара. Характеристика Хайяма, развлекающего толпу продавцов и покупателей рекламой необычного товара – головы («Продаётся голова, дар божественной природы. Может делать переводы, ладить тронные дела!»), первоначально совпадает с характеристикой базарного люда. Этот музыкальный фрагмент выдержан в гротесковом стиле (пример № 152).

В момент, когда Глашатай объявляет о выступлении канатоходца («Человек – птица: ничего не боится») неожиданно звучит тема суда над Сократом из 1-й картины, но не осторожно и тихо, а оглушительно (ff, в ритмическом уменьшении и октавном удвоении), предвосхищая тем самым будущую беду. Подхватив слова Глашатая, хор выражает своё восхищение мастерством артиста. Речитатив («Не видит лиц он ваших...») и лирическая песня поэта «Зире» (имя девушки), несёт эффект отстранения. В спокойной, пластичной мелодии песни словно разлиты восточная нега и умиротворённость (пример № 153). В средней части эту по-восточному прихотливую тему подхватывает хор («Кто тихонько поёт, проносясь вдоль перил на дворе?»), доведя её до упоительной кульминации, и вновь возвращается изначально сладострастный голос поэта, восхваляющий возлюбленную канатоходца.

Перелом (вторая часть) картины наступает, когда вдруг неожиданно портится погода. Налетающие порывы ветра, надвигающийся ураган воплощены с помощью оркестра, динамические волны которого пронизывают всю последующую хоровую сцену. Именно оркестр объединяет непрерывным музыкальным развитием эту большую сцену, в которой сочетаются призывающие к рассудительности возгласы Хайяма, отчаянные реплики Глашатая («Помогите натянуть кашму») и недовольные речитативы хора, требующего представления. Кульминацией картины становится обрыв каната и смерть канатоходца, воплощённые с помощью динамики (fff) и гармонии (созвучие смешанной структуры). В наступившей тишине звучит соло кларнета, печально излагающего тему «Зире», но не в диатоническом, а хроматическом варианте. С этого момента конфронтация между толпой и Хайямом обозначена очень чётко. Смерть канатоходца стала поводом к размышлению поэта о человеческой жизни, сути бытия. Он ведёт своеобразный внутренний диалог с кларнетом (и сменяющим его английским рожком), при этом интонационной основой и вокальной партии, и инструментальной становится тритон. Хроматизации подвергаются не только тема «Зире», но и весь последующий монолог «Назовут меня пьяным», в котором поэт демонстративно излагает свою жизненную позицию (пример № 154)⁷¹. Монолог декламационен и состоит из четырёх разделов, сочетающих сарказм и страстную выразительность, призывы к беспечному наслаждению жизнью и пренебрежение мнением окружающих. На последний протянутый звук вокальной партии накладывается детский хор «Memento», расширенный масштабно. Оркестр в это время доигрывает по-восточному витиеватые секвенции из сопровождения монолога.

Третья картина переносит действие в Ватикан. 1512 г. На верхнем ярусе двухъярусной сценической конструкции Микеланджело расписывает потолок Сикстинской капеллы, на нижнем – в мастерской ученик художника лепит скульптуру с Натурщицы. Свет падает то на Микеланджело, то на его ученика и девушку (приём монтажа или наплыва кадра, заимствованный из киноискусства). Оркестровое вступление излагает лейтмотив Микеланджело, звучащего в исполнении синтезатора (органа) и представляет собой экспозицию четырёхголосной фуги. Полифонический склад, олицетворяющий организующее начало и творческую волю, максимально соответствует воплощаемой музыкальной эпохе. Сама тема – краткая мелодико-ритмическая фигура из трёх мотивов – содержит нисходящий квартовый ход с заострённым ритмом и последующее развитие (пример № 155). В ариозо «Мне снился странный сон», являющемся экспозицией образа, художник рассказывает сон, в котором он видел незнакомца. Мелодическая неопределённость, тональная и ладовая неустойчивость воплощают сомнения в душе художника: «Я пуст, я стандартен, себя я утратил». Партия Микеланджело носит инструментальный характер и выдержана в стиле вступительной фуги, завершаясь интонированием нисходящей хроматической

⁷¹ Козовчинская Е. назвала этот монолог «Кредо» [«Memento» С.А. Низаметдинова. Путеводитель по опере. Уфа, 2004, с. 55].

гаммы (троекратно повторяемое: «Создатель...»). В оркестровом сопровождении монолога мелькают краткие мотивы из темы фуги, образуя многочисленные контрапунктирующие подголоски.

Далее в «разговор» вступают Подмастерье и Натурщица, также обладающие своей лейтинтонационной сферой. Их музыкальный материал контрастирует сдержанной декламационности партии Микеланджело эмоциональной открытостью, задушевностью. В дуэте Подмастерья и Натурщицы воплощено чистое и пылкое чувство («Я леплю твоё тело руками»), доведённое до состояния любовного экстаза («Лепи моё тело!»), за которым наблюдает художник. Сцена дуэта 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 музыке господствует вальсовость, увлекающая в стихию танцевальности как вокальные, так и инструментальные партии. После продолжительной паузы следует инструментальная интермедия. Теперь органная лейттема Микеланджело ритмически и мелодически выровнена, обретает напевный, песенный характер.

Диалог художника, к которому вернулось творческое вдохновение в образе Музы и Натурщицы, становится следующим этапом в развитии драматургического конфликта («Есть вечность, слышишь...»). Это ещё один динамический подъём, переходящий в жизнеутверждающий финал – хор «Memento!». В процессе развития в оркестровую ткань дуэта Музы и Микеланджело проникает лейтмотив Подмастерья (пример № 156), воплощая воображаемое перевоплощение Натурщицы в Музу, явившейся к художнику в белом одеянии. «Гимническая торжественность царит в мощном хоровом финале всего I акта, становящейся первой драматургической кульминацией всего произведения. Художник, в отличие от Мудреца и Поэта, не гибнет в атмосфере непонимания и бездуховности. Творческое вдохновение приводит его к созданию бессмертных творений: «Vita brevis, Ars longa» («Жизнь коротка, Искусствоечно»)⁷². Этими словами завершается I акт оперы.

II акт. Четвёртая картина. В центре его – образ Лермонтова, скушающего на светском балу в Петербурге. Обобщённый образ Поэта в этой картине воплощён как прямо (Лермонтов), так и косвенно (Пушкин не появляется на сцене, но его личность, отношения с женой – Натальей Гончаровой, за которой ухаживает «искусный обольститель» Дантес, активно обсуждается всем обществом). Развёрнутую жанровую картину, органически вплетённую в развитие действия, композитор рисует с помощью полонеза и вальса. Торжественный полонез воспроизведён традиционными средствами (первичные признаки жанра – характерный ритм, натуральный мажор; фанфарное звучание медных духовых инструментов; терцовое соотношение гармоний). На его фоне происхо-

⁷² Козовчинская Е. «Memento» С.А. Низаметдинова. Путеводитель по опере. Уфа, 2004, с. 61.

дит пустая болтовня то светских дам, обсуждающих Натали, или беседа мужчин: «На почте вскрыли письмо Пушкина... Он написал о Государе непочтительно. Он дерзок!» Если в партиях дам улавливаются черты буффонности (стаккатное интонирование, утрированные распевы), то вокальная речь мужчин, состоящая из кратких хроматизированных фраз, декламационна и звучит бессмысленно.

Экспозиция образа Лермонтова дана в лирическом романсе «И скучно, и грустно», звучащем одновременно с полонезом (приём жанрового монтажа) и написанном в куплетно-вариационной форме (пример № 157). Этот приём используется автором для подчёркивания внутреннего разлада героя с окружающим обществом. Кульминация романа, расчленённая репликами дам, достигается за счёт обычного повышения тесситуры вокальной партии, фактурных изменений (усиление фигурационности), выражающих душевное волнение. На мгновение ритм полонеза сменяется бурлящей триольностью пассажей в оркестре. Полонезный эпизод завершается разговорами о Пушкине – главном объекте пересудов: «Пушкин швырнул письмо, и прямо в лицо барону! Что же будет?!»

Лакей объявляет вальс. На его фоне происходят дальнейшие разговоры о взаимоотношениях Пушкина с Дантесом. Динамическое оркестровое нарастание достигает мощной кульминации, когда лакей объявляет о том, что Пушкин скончался. В наступившей тишине метроном отсчитывает секунды. Музыка сменяется выкриками хора: «О господи, что творится? Студенты, торговцы, говор, давка, офицеры, мужики...» Лишь протянутый звук («ми») объединяет интонационно взволнованные выкрики хора и лакея. Эмоциональную реакцию на услышанную новость передаёт краткая оркестровая интермедия драматического характера. Речитативный монолог Лермонтова «Не вынесла душа поэта» (h-moll), в основе которого – его известное стихотворение «Смерть поэта», соединяет патетику, скорбь и просветление (пример № 158). Присоединившийся хор («Замолкли звуки чудных песен») воспринимается как реквием Поэту. Звучание оркестра уподоблено траурному маршу: масса превратилась в живых людей, хотя и поздно, но осознавших потерю.

Пятая картина посвящена Сергею Есенину и Айседоре Дункан. Все сцены этой пёстрой картины сменяют друг друга по принципу монтажа. В обстановку действия вводит музыка прикладного характера, сопровождающая балетный экзерсис в хореографической студии Айседоры Дункан. Пианистка-аккомпаниатор играет трёхчастную композицию (в её основе – две контрастные темы), привычно отсчитывая такты ежедневного класса. Ворвавшиеся звуки «Марсельезы» накладываются на музыку экзерсиса. Постепенно песня звучит всё громче и громче, возвещая о наступлении новой эпохи. Под эту музыку взволнованная танцовщица вызывающе снимает пуанты и танцует босиком на полупальцах, как бы утверждая этим новые принципы в своём творчестве.

Музыкальная характеристика Есенина основана на чертах русской народной музыки. Песня поэта «Топи да болота» – его размышления о Родине, крестьянском труде – выдержана в духе задушевной русской народной песни с

«гармошечным» сопровождением (пример № 159). Теперь Айседора играет на фортепиано фокстрот, подхватываемый оркестром, и все пускаются в пляс. После звучания фонограммы на английском языке («Ты помнишь, как нас с тобой обвенчал тот кучер? Мы ехали в пролётке, держа друг друга за руки») в хоровой партии стилизованные православно-церковные песнопения сочетаются с бойкими частушками, используемыми композитором для характеристики простого народа. Здесь сольный запев «Приколю я бантик алый» под аккомпанемент баяна подхватывается хоровым припевом на популярный в те годы разудалый напев матросского танца «Эх, яблочко» с переиначенными словами («Эх, яблочко сладко сочное, а советская власть стала прочная!»). Вычленяются из контекста и сопоставляются между собой такие строки (исполняемые одновременно двумя хорами и далее – каждой партией по отдельности) как «Смело, товарищи в ногу!», «Вихри враждебные веют над нами...», «Вставай проклятьем заклеймённый...», молитва «Господи, помилуй». В симфонизированном, гротесково-искажённом виде это выглядит как нахлынувшая волна агрессивной анархии, торжество всеобщего хаоса, погубившей поэта. На самом пике разгулявшейся стихии раздаётся фонограмма с записью голоса Есенина: «Сумасшедшая, бешеная, кровавая муть! Что ты? Смерть? Иль исцеленье калекам? Проведите, проведите меня к нему, я хочу видеть этого человека!» Разброд в народной среде, когда каждый голос хора выкрикивает свои лозунги, не обращая внимания на другие («Вставай, поднимайся, рабочий народ!», «Да здравствует Ленин!» и др.), растянут как длительная кульминация.

Трагической песней «До свиданья, друг мой, до свиданья», звучащей на фоне хора, поющего закрытым ртом а *caprella*, Поэт прощается с жизнью, с любимой (пример № 160). На третий куплет-вокализ наслаивается детский хор «Memento», оплакивающий жертв революции.

Шестая картина «Аукцион» внезапно переносит действие в конец XX века. Живой симфонический оркестр заменён здесь рок-ансамблем, академический вокал – хриплоголосым эстрадным пением и речитацией в стиле рэп. Вся картина затемнена и идёт под оглушительное звучание записанной на фонограмму рок-музыки, главными свойствами которой являются оголённый метрический пульс, динамически усиленный и пространственно расширенный звук, мелодика оstinato типа. Сам Аукционист – воплощение бездуховности и вседозволенности, в более широком значении – Антипоэт. Эпатирующий костюм, жаргонная речь («Деньги на бочку – продамся повторно!»), насыщенный недвусмысленными движениями откровенный танец и вся развязная манера поведения призваны вызвать у зрителей внутреннее неприятие и протест происходящему (пример № 161).

Картину гипер-торгов усиливает видеопроекция: участвовавшие взрывы и крушения домов, самолётов и танков, войны и тела погибших, солдаты в касках и просящие милостыню попрошайки, – все вместе создают ужасающую картину сегодняшней жизни. Так авторы оперы «Memento» со всей ответственностью стремятся развенчать и обличить негативные явления современной жизни,

современных людей, подводя этим итог своеобразному обзору человеческой истории за прошедшее тысячелетие.

В **Эпilogе** сводный хор (наши современники, артисты, дети) торжественно провозглашает тему «Memento», посвящая его памяти тех, о ком шло повествование в произведении.

Эта опера ознаменовала выход башкирских композиторов за узко-национальные рамки, за традиционные постановочные и исполнительские решения и стала подлинной кульминацией в творчестве её создателей.

Мистическая драма «Наки»

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

Опера С. Низаметдинова «Наки» – это последняя на данный момент национальная постановка Башкирского государственного театра оперы и балета. Заказывая молодому драматургу Артуру Сакаеву драму о переселении душ с привлекательной для композитора идеей о рождении нового пророка Наки, имя которого с арабского переводится как «чистый», «невинный», Низаметдинов остаётся верным ведущей теме своего творчества – теме нравственности, духовной красоты человека. Новая миссия должна освободить человеческие души от всевозможного негатива и подарить людям надежду на нравственное очищение. «Я давно хотел написать оперу из башкирской действительности, не касаясь политики», – говорит он. – Хотелось бы, чтобы это было продолжение линии, начатой оперой «В ночь лунного затмения». Поиски новых путей в башкирской опере, которые она ознаменовала, показательны для музыкального искусства начала XXI века.

Краткое содержание оперы⁷³

Пролог. Старец Халиль слышит таинственный Голос, который призывает вернуться его в родные края. Настало время отшельнику помочь своему роду, только он может указать ему путь спасения.

I акт. 1-я картина. Глубокая древность. Отшельник приходит в родные места. Джигиты состязаются в единоборствах. Юный Айтуган вызывает на бой самого сильного воина – Сабир-батыра, но проигрывает ему и пристыженный убегает. Его утешает Халиль. Соплеменники с удивлением узнают в отшельнике Халиля: он давно исчез. Мудрец приветствует вождя и узнает, что его красавица-дочь Янбика заточена в подземелье. Вещунья Самрегош считает это единственным способом сохранить жизнь девушке, которая страдает неведомым недугом.

Появляется гонец с сообщением – к кочевью приближаются воины хана Каракаша. Начинается переполох. Самрегош пророчит беду, ибо прогневаны духи. Сабир-батыр призывает джигитов взяться за оружие и защитить людей. Акбаш не хочет отдать в рабство свой род, но пони-

⁷³ Изложено в литературной редакции 2009 года.

мает – силы не равны. Старец Халиль открывает всем: ему было видение, нужно уходить в другие земли – это единственная возможность спасти род. Акбаш решает вести людей.

2-я картина. Современная квартира. Отмечают юбилей главы района Акбаша. Произносят приветственные речи, преподносят дары. Отличился Магади: он принёс безобразное чучело птицы. Акбашу становится плохо, но Магади, улучив момент, интересуется своими делами.

Гости расходятся. Самрегош предсказывает грядущие неприятности. Зубаржат вспоминает: накануне она встретила на улице незнакомку, но ощутила, будто когда-то близко знала её и пригласила на праздник. В этот момент входит та самая девушка. Акбаш предлагает ей поработать сиделкой у отца Айтугана. Девушка соглашается и называет своё имя: «Янбика». Все присутствующие застывают от смутного ощущения де жа вю.

3-я картина. Глубокая древность. Халиль приводит соплеменников на новое место. Все восхищены и заворожены красотой Урала. Лишь ворчунья Самрегош недовольна. Акбаш в знак признательности готов отдать Халилю в жёны свою дочь. Мудрец не принимает такого дара: он – старик, а пора любви Янбики впереди. Старец отправляется в уединённую пещеру с обещанием усердно молиться за родное племя.

Появляется Магади с мёртвым лебедем. Он горд своей добычей. Все потрясены: по закону племени лебедь – священная птица. По приказу Акбаша Магади отправляется на озеро вымалывать прощения у благородной птицы.

...Янбика отличается от остальных обитателей кочевья. Она постоянно бродит одна, предаётся своим мыслям. Однажды она встречает Айтугана, и между молодыми людьми возникает нежное чувство. За влюблёнными наблюдают Магади и Самрегош. Старуха подстрекает Магади: не хочет ли он стать главой племени? Негодяй готов, хватается за нож, но у вещуньи есть свой план...

Айтуган и Янбика вместе... Наутро девушка исчезает. Юноша пытается найти любимую, но она пропала бесследно.

II акт. 4-я картина. Наши дни. Квартира Халиля. Янбика приходит к старику и встречает там Айтугана. Молодые люди явственно ощущают: они когда-то были вместе. Янбика, глядя на старика Халиля утверждает, что ему не нужна сиделка и убегает. Айтуган следует за чудаковатой девушкой.

Идёт совещание. Магади предлагает вырубить заповедный лес и построить прибыльный парк аттракционов. Акбаш готов рассмотреть предложение, но входит Халиль. Он призывает не губить природу – прародительницу всего сущего. Собравшиеся возмущены поведением старика, но Акбаш прислушивается к словам друга и отказывается от губительного проекта.

Айтуган и Янбика пытаются разобраться в своих чувствах. Девушка говорит о том, что скоро родится особый мальчик – Наки. Он принесёт в этот мир свет, укажет людям путь к спасению. Айтуган целует Янбику. В этот миг влюблённые вспоминают, что были когда-то давно вместе, и теперь им открылось и прошлое, и грядущее.

Магади разгневан отказом Акбаша. Делец готов на всё ради наживы и предлагает Кияму занять место несговорчивого старика. Киям обращается за помощью к Сабиру...

Айтуган потерял возлюбленную. Он мечется, но не может её отыскать...

Магади хвалится подельнику, что обо всем позаботился – его проект заработает. В этот момент входит Янбика в поисках Акбаша. Девушка приглянулась дельцу, и Киям хитростью заманивает её в автомобиль. Айтуган появляется слишком поздно.

5-я картина. Глубокая древность. Жилище Акбаша. Все ждут вестей о Янбике. Айтуган обвиняет в её исчезновении Самрегош. Появляются батыры во главе с Сабиром. Они жаждут завоевания новых земель под предводительством Акбаша. Вождь отказывается, умоляя их не разорять чужие жилища. Магади и Самрегош исподтишка наблюдают за бунтом. Старуха предлагает подождать: они сами перебыют друг друга, и тогда придёт время Магади. Спор Акбаша и Сабира приводит к поединку. Но Магади украл меч Акбаша, оставив старика без-

оружным. Сабир ликует, ему присягает народ. За Акбаша готов драться Айтуган. Халиль останавливает всех, призывая к миру и согласию.

6-я картина. Глубокая древность. Магади сетует: опять всё сорвалось. Но Самрегош призывает его набраться терпения. Спокойствие восстановлено, но Акбаш тревожен: Янбика не найдена. Айтуган готов вновь отправиться на поиски милой. Старик его останавливает. Теперь Айтуган будет вождём. Он доказал свою преданность и храбрость. Он нужен своему народу. Янбику обещает найти Халиль.

Наше время. Происходит череда стремительных событий. Коварные планы рушатся. Герои задумываются о смысле жизни и Всевышнем, приходят к мысли, что взаимопонимание и согласие – самое важное... Впереди ждёт спасение – рождение чудесного ребенка, нового пророка Наки!

Общая характеристика содержания и драматургии

К лагерю положительных героев относятся вождь племени Акбаш и его жена Зубаржат, лирическая пара Айтуган и Янбика, мудрый старец Халиль. Им противостоят хвастун и пьяница (в современной жизни) Сабир, лицемерный Киям, деятельный Магади (он же – Магадеев), по увещеванию старухи Самрегош желающий стать вождем, а в современной жизни – построить развлекательный комплекс на месте заповедного леса и мнящий себя хозяином жизни. Крайним проявлением негатива в опере является образ колдуньи Самрегош, общающейся с духами и строящей всякие козни. Наиважнейшее значение в сюжете имеет образ мудреца Халиля, приведшего свой народ на Урал, предостерегшего его от катастрофической финансовой сделки (продажи заповедного леса) и нашедшего в финальной картине пропавшую Янбику. Образ Зульхии – жены Сабира нейтрален, – в её характере невозможно выделить ни одну чётко обозначенную черту.

В операх Низаметдинова по-новому осмысливается проблема художественного времени. Он любит совмещать разные пространственно-временные координаты. Данная особенность, актуальная для отечественных опер 70-80-х годов, получила воплощение в его операх «Чёрные воды», рок-опере «Звезда любви» и в «Наки». Принципиальной основой драматургии этой оперы (изначальным условием композитора) стало чёткое разграничение двух временных планов – в какой-то степени противопоставляемых, но и дополняющих друг друга. Историческая дистанция не мешает авторам воспринимать реинкарнативный принцип со всей серьёзностью.

Ретроспективный характер либретто определил специфику музыкальной драматургии, основанной на контрастном чередовании, резком сопоставлении картин, сцен, образов, имеющих свое индивидуальное решение. В построении отдельных сцен постановщики не смогли добиться художественного единства: работающая по сюжету «машина времени», постоянно переключая действие из одного плана в другой, нередко «сбивает» его, что приводит к мозаичности картин, нарушениям логики. Драматургические неувязки не спасает даже мистический аспект.

Текст пьесы А.Сакаева полистилистичен. Наряду с литературной речью, в нём присутствуют современные жаргон и лексика («Базар конкретный», «Бабки уйдут», «Кто это в натуре» – реплики Магади и Кияма в 4-й картине). В русский текст либретто вклиниваются также башкирские слова-реалии, показательные для речи городского башкира (апай, агай, егет). Все это позволяет передать характерность речи современного человека, присущую ему манеру высказывания. Р. Галеев сохранил Сакаевский текст в неприкосновенности, лишь сделав в соответствии с требованиями сценического жанра, необходимые перестановки. Интонирование прозаического (а не стихотворного) текста, где подчеркнуты смысловые акценты речи и выделены главные, «ударные» слова, позволяет причислить новую оперу Низаметдинова к разряду так называемых «речитативных» опер. Композитор сознательно развивает традиции, идущие от «Каменного гостя» и «Женитьбы», «Игрока» и «Носа», «Мавры» и «Байки», «Воццека» и «Мёртвых душ» – опер такого типа. В «Наки» Низаметдинов развивает мелодический, но современный стиль, вокальную мелодию нового типа, намеченную им ранее в операх «Чёрные воды» и «В ночь лунного затмения».

Не весь текст либретто интонируется музыкально, нередко в развитие вторгаются разговорные диалоги в записи, идущие под звучание симфонического оркестра (тост Кияма в начале 2-й картины, разговор Янбики и Акбаша в 3-й, голос Кияма по селектору и речь Айтугана в 4-й, диалог Самрегош и Магади – в 5-й картине). Эту модную для отечественных опер 70-80-х годов тенденцию, так называемые «элементы драматического театра» композитор впервые испробовал в опере «Memento». Ощущение интонационной неестественности, надуманности для башкирского слушателя (и исполнителей) всё же очевидна.

По сравнению с оперой «В ночь лунного затмения», продемонстрировавшей стиль «новая эклектика», «Наки» стилистически более целен. Художественное единство, отсутствующее в либретто и постановке, присутствует в музыке. Именно музыка обобщает многоликую вереницу образов, в чём наиболее явно проявляется обобщающая функция музыки, достигнутая с помощью лейтмотивов. Это лейттема времени, звучащая в оркестровых интерлюдиях между картинами (пример № 163); тема-голос Небес, перерастающая в красивую протяжную мелодию курая, когда племя Акбаша приходит на Урал (пример № 167); тема лесты, сопровождающая реплики Кияма и Магади (пример № 164) и светлая тема Наки, звучащая в моменты, когда речь идет о нём (пример № 165). Из персонажей специальной темой наделён старец Халиль, две большие арии которого начинаются этой музыкой («Мне голос был прекрасный и далёкий» – пример № 166).

Собственный индивидуальный стиль композитора, органично синтезирующий красивый башкирский мелос с общеевропейским, ярче всего проявился в лирических страницах оперы, воплощающих образы нежной, трогательно чистой Янбики. Это два ариозо главной героини «Не знаю, что судьба преподнесёт» и «Ах, нет, отец, мне нравится бродить одной», её ария «Я только на мгновение вздремну» и последующий лирический дуэт с Айтуганом. Здесь сказа-

лись лучшие черты песенной лирики Низаметдинова, отличающиеся одухотворённостью, интонационной прихотливостью и тонкостью модуляционных переходов (дуэт Янбики и Айтугана в 3-й и диалог в 4-й картинах, замечательная оркестровая интерлюдия между 2-й и 3-й картинами, воплощающая путь племени на Урал). В музыке воссозданы мелодико-ритмические обороты протяжного народного мелоса, в котором кларнет имитирует курай (пример № 167). В ней – ключ к авторскому замыслу, утверждение позитивной идеи оперы.

Противоположный музыкальный пласт образуют многочисленные скерцозно-гротесковые фрагменты, традиции которых восходят к сатирическим операм Мусоргского, Шостаковича, Щедрина. Таковы образы Самрегош, Сабир-ра, Магади, среди которых в этом плане первенствует угловато-резкая Самрегош (пример № 168). В их вокальных партиях преобладают мелодические ходы на неустойчивые интервалы (сексту, септиму, октаву, нону), дополненные саркастическим смехом. Сознательное «принижение» жанра в тривиальной песенке Кияма из 6-й картины «Ну, познакомил» призвано способствовать «оглуплению» современных людей.

Господствующей композиционной формой в опере является диалог, все главные персонажи поют или разговаривают только по очереди. Структура оперы содержит как традиционные сольные вокальные формы (арии Халиля, ариозо и ария Янбики и др.), так и речитативные сцены в сочетании с ариозными фрагментами (сцена Янбики и Айтугана в 4-й картине), и разговорные диалоги в записи (Самрегош-Магади и т.д.). Причём, главенствует второй тип. Хоры преимущественно унисонны (только два хора – двухголосный женский в конце 3-й картины и полифонический хор в 5-й картине являются исключением).

Самым большим достижением композитора следует считать оркестр: абсолютно самостоятельный, развивающийся «сам по себе», выразительный, эмоционально разнообразный, насыщенный. Превалирующее значение оркестра объясняется спецификой жанра. Он звучит безостановочно: интерлюдии между всеми картинами, как и многими мизансценами, образуют широкие мелодические обобщения и способствуют общей динамике, непрерывности музыкального развития.

В современных картинах оперы велика роль «чужой» музыки. «Блатные» песни, известные шлягеры, эстрадные номера, – всё то, что входит в понятие «музыки большого города», образовало, по сути, самостоятельный музыкальный пласт и в какой-то момент начинает конкурировать с музыкой самого автора. В эпизоде в ночном клубе идея обличения бездуховности получила слишком натуралистическое воплощение и в художественном отношении, придя в противоречие с общим музыкально-поэтическим контекстом, опошшила главную идею сочинения.

В целом опера «Наки» – это ещё одна попытка её авторов осмыслить современность, найти адекватные этому средства музыкальной выразительности и постановочные решения, попытка обновить жанр и сделать его востребованным слушательской аудиторией.

Заключение

Башкирская профессиональная музыка развивалась по общему для многих национальных композиторских школ советского типа сценарию, написанному руководящими деятелями культуры; значительная часть (до 80-х годов XX столетия) – под руководством идеологов партии и в свете решений её съездов. Отсюда ориентация на русскую классику XIX века как на эстетическую модель и на национальную традицию как основу композиторского мышления. «С одной стороны композиторам XX века было проще, так как они могли опереться на опыт русской оперной классики, с другой – их творческие действия были существенно сужены идеологической платформой. Социалистический реализм внёс свои достаточно жёсткие коррективы в избираемые для опер сюжетные модели»⁷⁴. Оперные сюжеты должны были, соответствовать официальной версии истории, опираясь на классовую (марксистско-ленинскую) теорию о двух культурах. Если в 40-е годы это проявилось в наличии острого социально- исторического конфликта, пронизывающего большинство опер, то в последующий период – в популярности темы Пугачёвского восстания во всём Волго-Уральском регионе.

Привитие европейской оперной модели в Башкортостане осуществлялось параллельно несколькими композиторами по нескольким направлениям: различными были как сюжеты, так и жанры, впоследствии ставшие ведущими в башкирской опере. Это социально-бытовая драма, народно-героическая и сказочно-эпическая опера. Произведения 40-х годов продемонстрировав методы обращения с фольклорным материалом в условиях академического искусства, утвердив на национальной оперной сцене главные темы и сценические типажи из народной истории, подготовили тот прорыв, который произошёл в творчестве З. Исмагилова, Х. Ахметова, Р. Муртазина в 50-70-е годы. Именно башкирские композиторы следующего поколения создали национальный оперный стиль и национальную классику, первенство в чём, безусловно, принадлежит З. Исмагилову. Про оперы аксакалов башкирской музыки можно говорить, как о своего рода творческом прецеденте, именно с ними связано «обретение национального образа профессиональной музыки» (А. Маклыгин). Лучшей в этом плане стала опера «Салават Юлаев», соединившая в себе несколько новых качеств: она стала кульминационной в реализации национально-патриотической идеи и первой, продемонстрировавшей цельность и чистоту индивидуального музыкального языка композитора. Расхожая в Башкортостане фраза «От курая до оперы» яснее всего отразила модель ускоренного культурного строительства.

С самого начала становления оперного искусства Башкортостана воплощение в нём современной тематики осознавалось как наиболее актуальная и сложная проблема. В этом плане башкирская опера следовала традициям советской оперной школы и отвечала на требования времени, стараясь соответство-

⁷⁴ Зарифов А.Ш. Оперное творчество Назиба Жиганова в аспекте средств выражения национальной специфики. Автор. дисс. ... канд. иск. М., 2005. – С. 9.

вать тенденциям, происходящим в общесоюзном художественном процессе («Дауыл», «Современники», «Волны Агидели»). В этих операх происходит качественное изменение протяжного мелоса, соединённого с элементами других песенных жанров, что объясняется сюжетом и временем, в котором живут и действуют герои данных опер: это люди иной исторической эпохи – люди советского времени, в характерах которых в соответствии с официальными представлениями о новом человеке в искусстве усиленно акцентировались гражданские черты. Прежде всего, это проявилось в музыкальном стиле данных сочинений, органично переплавивших различные интонационные истоки (народные песни различных жанров, советские массовые и революционные песни, декламационность) в единой целое. В истории культуры они, безусловно, останутся как своеобразные музыкальные документы советской эпохи.

Постсоветская эпоха внесла свои коррективы и поправки в теорию и эстетику оперного спектакля. Оперным сочинениям 1980-2000-х годов присущ синтез достижений других видов искусств – драматического, декоративно-изобразительного, киноискусства. Подобные тенденции получили новаторское преломление в операх С. Низаметдинова «Чёрные воды», «В ночь лунного затмения», «Memento». В целом Низаметдинов вывел башкирскую оперу на иной качественный уровень, значительно расширив его разновидности (претворив признаки оперы-времени, оперы-хроники, притчевости, ораториальности, драматического театра и т.д.). Свободное оперирование различными музыкальными стилями, владение всем арсеналом средств музыки XX века и выход за национальные рамки в сюжете – главное завоевание этого периода. Интенсивные поиски не только интересных волнующих сюжетов, но и новых сценических и постановочных решений также характерны для современного этапа развития оперы в республике.

В целом башкирская национальная опера как явление культуры всегда отражала реалии своего времени, являясь своеобразным зеркалом того или иного исторического периода. В своём развитии она чётко улавливала официальные установки на роль искусства в контексте общественно-исторических перемен, активно реагировала на тематику, отражающую новых героев, острые ситуации социальных конфликтов, и в этом заключается её историческая значимость как документа эпохи.

"Хакмар"

1 **Moderato** Айһылыу Ариозо Айһылыу

Шомло сер-зэри шетәм һүз - зә - ре - нән, ниндэй я-уыз хәбәр кил-тер-зе.

2 **Andante** $\text{♩} = 100$ Айһылыу Ария Айһылыу

Һак - мар зағына бу - йы ту - ғай, ту - ғай,

ту - ғай буй - за - рын - да тал - ти-рәк

3 **Andante cantabile** Айһылыу Ария Айһылыу

Кем-гә барам? Кем-гә ял(ы)-нам? Яң-ғыз башым ин-де ниш-лә-йем?

Moderato

Ария Айхылу

4

Айһылыу

Һай - ра - ма - сы, һа - ры һан - ду-ға - сым,

Һак-мар ту-ғай - ға - рын яң - ғыра - тып,

Allegro

Песня Юлая

5

Юлай

Һай! Һакмар буй-ға - ры, һай, би-г(е)рэк йәм - ле, Һакмар буй-ға-

Moderato

Рассказ Юлая

6

Юлай

Бер көн шу-лай киске һуғыш-тан һуң, ғәс-кәр

Moderato Тема Мугли

9

Allegro non troppo Спена Айхылу, Гульбики и Ульмасбики

10 Гөлбикә

Ең-гә, е-бәр без-гә Ай-һы-лыу-зы, эш бар и-не бер-гә а-шы-ғыс.

Үлмәсбикә Гөлбикә

Өй-зә хә-зәр у-ның э-ше бар. О-зак тор-мас, хә-зәр кай-тыр ул.

11 Тема Ахмета

12 Хор (за сценой) Хор комсомольцев

S Тә-зе-рәм-де а-сып 'куй-зым йэй көн-дә-ре йәм-ле - гә, тә-зе-рәм-де

A

13 Moderato con moto Хор "Белая берёза"

S Яп-рак - та-ры йә-шел а'к 'ка-йын-дың

A йә - шел а'к'кайын-дың хәт-фә йэй-гән ке-үек һәр я - ғы.

T хәт-фә йэй-гән ке-үек һәр я - ғы.

B

14 Хор

S Ниш-ләп, ниш-ләп, ниш-ләп, а-ғай, Ай-һылыу-ка-йыңды ю-ғалт-тың?

A

Allegretto

Плясовая

15

Хор

S
A

Йәм – ле һак – мар бу-йын-да ү – сә ер – зәң е-лә-ге.

S
A

Е-лэк, е-лэк, е-лэк, е-лэк, е-лэк менән тула кыззар, тула кыззар кү-нә-ге.

T
B

Andante

Вступление к IV акту

16

Violini

Oboe

8^{va}-----

Moderato

Куплеты свахи

17

Мөгөли

Хо-зай ми-ңә мәр-хә-мә-тен һуә-һа и-кән,
бын-да ки-лөп ми-нең ю-лым уң-һа и-кән,

гөл-сә-сәк-тәй үс-кән кыз-зы бир-һә и-кән, Тфү!
бү-лөк-кә са-тин күл-дөк кей-һәм и-кән.

"Карлугас"

Тема призыва к борьбе

18

ти - - - - мә - - - - һен!

Allegro

Хор повстанцев

19

Шатморат

Як - шы а - ға ил көт - һә,
ил - гә ду - ға тул - ты - рыр.

8

T
B

Я - ман а - ға ил кет-һә, ил - гә дош - ман тул - ты-рыр.

Allegro risoluto alla marcia

Ария Шатмурата из I акта

20

Шатмурат

Allegretto con gracia

Хор "Рогозовое озеро"

21

S
A

Е - кән ке - үек һар - ға-йыр-һың күп уй-ла - ныу я - ра-май.

Andante Тема любви

22 Курай I*

p V-ni con sord.

Andante non troppo Ария Шатмурата из II акта

23 Шатморат

8 Бын - да ми - цэ бө - тэ нэ - мэ та - ныш,

p

Moderato Зов курая

24 Курай I (Fl.)

Andantino Лирический дуэт Карлугас и Шатмурата

25 Шатморат

8 А-шы-гып кил-дем хи-не кү-рер-гэ, я - - - ра-ты-

* Соло курая I, он может быть заменён первой флейтой.

В дальнейшем развитии к кураю I присоединяется курай II, который по рекомендации композитора может быть заменён первым кларнетом.

26

Карлугас

Ариозо Карлугас

Ни-секила - ма-йым, сы - зам бөт - тө, старшина эт-тэй каныга.

Moderato misterioso

Ваһап

Ариозо Ваһапа

27

Ө - һә, йә - гез шу - лай, шу-лай, төш - төм ин - де бы - на ю-лы-ңа.

Allegro con anima, molto energico

28

Һылыукай

Ариозо Һылыукай

Ни-ңә ир-зәр шым я-та, аз-мы ил-дең күр - гә-не? Һыу-

зан, ба-лык - тан то - тал-ма, күл - дән барып тоҙ ал - ма,

29 **Allegro marziale non troppo**
Шатморат

Ариозо Шатмурата

Шат-лык-лы көн – дәр я-кында, Ю-лай у-лы дан Са-ла-уат,
зур яу – ға без – зе са-кы-ра! Күп-төн тү-гел у-нан хә – бәр ал – дым:

30 **Andantino ironico, con lamentatione**
Мулла

Ариозо муллы

Йә за-ма-на, за-ма – на... За-ма-на-лар бу-тал – ды,
Бү-гәс ти – гән бер я – уыз ил э-се – нә ут һал – ды.

31 **Allegretto** $\text{♩} = 112$

Антракт к 5-й к.

Агра

Andantino

32 Кормой

Песня Курмыя

p Эй, кү-гә – реп үк ятжан күк ар-ка-ға

Cor. ingl. 3

33 **Moderato con moto** ♩ = 88
Сэсэн

Ариозо Сэсэн

p Му – йыл ке – үек күз – зэр төп-кә бат – ты, Бил – дэ-ре-
ал – һыу я – нақ – та – рым у – йыл – ды.

мә төш – кән то-лом-да – рым кип – кән кыл – ған ке –

үек ко-йол – до. *f* А – – – – –

34 **Largetto** $\text{♩} = 54$ Рассказ Курмыя

p Кормой

Мин бэ-лэкэй инем улзаманда, я – лан а-як йөр(ө)-гэн бер ма-лай,

35 **Allegro leggiero** Дуэт Фатимы и Гульемеш

f Фатима

Эз-лэй, эз-лэй йө – зэнек, кай – за кас – тың, Кар-лу-ғас,

f Гөлийемеш

без – зе бы – лай йө – зэт-кэн – се, ни бу-ла һуң, та – был-ғас?

36 **Allegro moderato** Хор подруг

S
A

Бай би-сә-һе кыз тап-һа, күз өс-төндә каш бу-ла, без-зе ә-сә-ләр тыу-зыр-ған хәс-рәт ө-сөн ба-шы-на. Кар-лу-ға-сым, билба-уың,

37 **Andante non troppo** ♩ = 92
Карлугас

Ария Карлугас из III акта

һыу буйын-да яр кар-лу-ғас - тарының о - яла-ры бар,

бер ва-кыт кар - лу-ғас о-я - ғы-на ыы - лан

38 **Andante non troppo** ♩ = 112
Старшина

Каватина старшины

Як - ты шәм - дәр я - ғы - ғыҙ,

төн буй(ы) - на уй - - - на - ғыҙ.

39 **Allegro** Старшина Припев

Як-ты шәм-дәр я-ғы-ғыз, төн бу - йы - на уй-на-ғыз.

8^{vb}-----

40 **Presto** ♩ = 192 Танец юношей

mf

41 **Andantino con moto** ♩ = 132 Хор - благопожелание

S A Шат - - - ла - - - - на-быз,
Шат-ла-на-быз, кө-лэ-без, хи-ңэ бэ-хет те-лэй-без,

T B

fff

шат - - - - - ла - - - - - на-быз.

о - фон бул-һын ғү - ме-рең, бо-йок-ма-һын кү - ңе-лең.

Allegro ♩ = 120

Хор повстанцев

42 (За сценой)

Тал-кан да бу-лырбез-гә У-рал та - уы, И-зәл йы-уар ак - кан кан-дар -

зы, тал сы-бык - тай ту-рапдош-ман - дар-зы, сы-ға - ра - йык ба-тыр дан-дар - зы.

зы. Дош-ман - дар-зы сы - ға - ра - йык без.

"Акбузат"

43 **Moderato ma non troppo**

Тема борьбы Хаубана

43 **Moderato ma non troppo** Тема борьбы Хаубана

pp

The score for measure 43 is in 2/4 time. The bass staff begins with a piano (pp) dynamic and features a series of chords and single notes. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

44 **Andante mosso, appassionato**

Ария Хаубана

44 **Andante mosso, appassionato** Ария Хаубана

Гәүбән

У - рал - ка - - - йым, эйт -

ff

The score for measure 44 is in 2/4 time. It features a vocal line in the bass staff and a piano accompaniment in the treble and bass staves. The piano part starts with a forte (ff) dynamic. The lyrics are in Tatar and Russian.

се, зин-һар, кан йэш тымар көн я - кын - мы?

The score continues the vocal and piano parts from measure 44. The piano accompaniment features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Largo

45

Урал батыр
(за сценой)

45 **Largo** Урал батыр (за сценой)

Тың - ла, ба - тыр, у-лым Гәү - бән, и -

8va -

sf Агра mp

The score for measure 45 is in 2/4 time. It features a vocal line in the bass staff and a piano accompaniment in the treble and bass staves. The piano part includes a forte (sf) dynamic and a section marked 8va. The lyrics are in Tatar and Russian.

ке 'ка-ра көс бар, най, У - ра - лың - да.

(8^{va})

46 Fl. *p* *pp* Вступление к II акту

47 *Vivo* *Lento* Появление Наркес

p *mf*

V-ni

Атра

Archi

48 **Moderato**
Нәркәс

Сцена Наркес и Хаубана

Кал һин бын - да, ми-нең ян-да. Мин

я - ра-там һи - не, һәү - бән.

49 **Allegro**

Хор подводных девушек

Әй - зә, әй - зә һы-лыу-кай күл өс - тән - дә уй-нар-ға,

Ак - кош бу - лып йө - зәр - гә, өй - рәк бу - лып су - мыр - ға,

50

Adagio

Адажио

dolce

51

Allegretto

Дуэт Наркес и Хаубана

f Наркес

Кө-мөш кә - рәк - ме һиңә? *f* Һәүбән

Кө - мө - шөң дә кә - рәк-мәй.

mf

52

Pesante

Тема Кахкахи

ff

53

Allegretto

Хор

Шүлгән

8 Был донъ - я - ла һыу ас - тын - да юк ми - нән дә
Ми - нең кул - да бө - тә бай - лык, ниш - лә - һәм дә,

p

көс - лө зат, мин ху - жа, най! най!

54 **Andante** Ария Танхылу из III акта
Таңһылыу

Я - лан - дарға сы - ғыр и - нем

55 **Lento** Наркес
Нәркәс

Ер - зә нин - дәй һө - йә бе - лә - ләр.

У - лар нин - дәй бә - хет - ле!

56 **Allegro** Тема Наркес
Нәркәс

Я - рай, е гет, һи - нә юл күр - һә - тәм Ажбузатты а - лыр - ға

57 **Moderato ma non troppo**

Нэркэс

Рассказ Наркес

А - на теге зур на-рай-за йэ - шер -

58 **Allegretto**

Кәһкәһә

Песня Кахкахи

Рәх-мәт һи - нә, Шүл-гән бат - ша, мин нин - дэй шат,
Бат-ша кы - зы ми - нең кә - ләш - мин вә - зир - мен,

59 **Allegretto**

Массовая пляска и хор

60 **Allegro**

Таңһылыу

Ария Танхылу из III акта

Юк, юк, һис ва - кыт - та кол бул - ма - быз

61 **Allegretto ma non troppo**

Шүлгән

Песня Шульгена

Юк, юк, һы - лыу-кай, ө-мөт ит-мә кай - тыр-ға,

кар-шы то-ро-р нис бер кем юк, Шүл-гән ке-үек ба-тыр-ға.

Sostenuto Финал III акта

62

ff

63 **Allegro marciale** Хор

Т 8

В

нук ко-ро-с-то, нык сы-нык-нын үт - кер бул-нын-кы-лыс-тар.

Allegretto Ария Масем-хана

64 Мәсем хан

Бы - на о - шо ер - зә ал - тын һа - рай,

ал - тын һа - рай ми - ңә һа - лы - ғыз.

65 **Allegro moderato**
Тарауыл

Ария Тараула

Кайғырма - ғыз, у-за-ман - дар, Һәүбән ба -

тыр ки - лә бын - да.

66 **Allegro moderato**

Сцена поединка

67 **Maestoso**
Таңһылыу

Заключительный хор

Һай, ал - мас ҡы - лыс Һис ва - ҡыт-та Һын-ма - Һын.
Һәүбән

Ку-лың-да-ғы ал - мас ҡы - лыс Һис ва - ҡыт-та Һын-ма - Һын.

S
A

T
8

B

ff

И-ле-бәз - гә, е - ре - бәз - гә хан-дар ху-жа, Һай, бул - ма-Һын.

И-ле-бәз - гә, е - ре - бәз - гә хан-дар ху-жа, Һай, бул - ма-Һын.


S
A

T
8

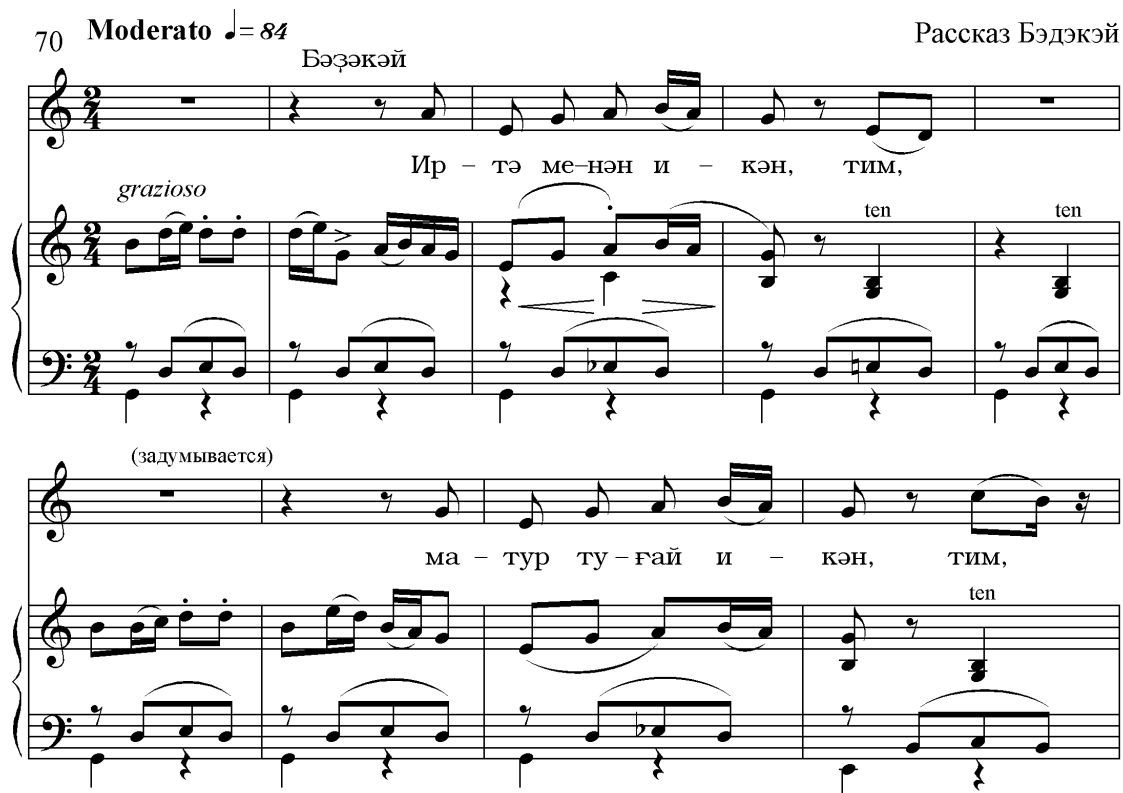
B

8va

"Ашкадар"

68 **Adagio con dolore** $\text{♩} = 60$ Тема реки Ашкадар
f espress.


69 **Allegro moderato** $\text{♩} = 92$ Тема Бэдэкэй
 Бэдэкэй
 Ал-ла бир-һә, хо-зай куш-һа, йү-нә - лер.


70 **Moderato** $\text{♩} = 84$ Бэдэкэй Рассказ Бэдэкэй
 Бэдэкэй
 Ир - тә ме-нән и - кән, тим,
 ма - тур ту - ғай и - кән, тим,
 (задумывается)


Allegro moderato ♩ = 96

Тема муллы



72 **Andante religioso** ♩ = 76

Обряд против Нечистого

Мулла *f*

8

Гэ - йеп и - тэм хэ - зер! Илть -

яс, Ба - ба Төк - ләс ха-жы - на!

Andante sostenuto ♩ = 63

Тема любви

73 *dolce*

74 **Meno mosso** ♩ = 88

Мужской хор

Т

8

Сы - вай за ғы - на каш - ка

В

pp

75 **Piu mosso** ♩ = 104

Женский хор

S

Йәм - ле ту - ғай бу-йын-да 'кыз күз - лә - гән сак - та,

Moderato grazioso ♩ = 84

Танец Танхылу

76

Allegro ♩ = 132

Танец девушек

77

78 **Moderato** ♩ = 88

Танец стариков

Andante ♩ = 66

Выход Юмагула

79 Cl.

Measures 79-80 of the piece 'Выход Юмагула'. The score is in 6/8 time, marked Andante (♩ = 66). The key signature has one sharp (F#). Measure 79 features a Clarinet (Cl.) part with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic in measure 80. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 80 continues with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part includes complex fingerings (3, 6, 3, 9) and a crescendo to a piano (*pp*) dynamic. The bass line is marked with a sharp sign (#).

Andante ♩ = 80

Тема недоброжелателей

80

Measures 80-83 of the piece 'Тема недоброжелателей'. The score is in 3/4 time, marked Andante (♩ = 80). The key signature has one sharp (F#). Measure 80 features a piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a crescendo to a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass line starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a crescendo to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 81 continues with a fortissimo (*ff*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 82 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 83 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part includes complex fingerings (3, 9, 3, 8) and a crescendo to a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass line is marked with a sharp sign (#).

81 **Andante** ♩ = 69 Колыбельная
 Ырыҫбикә

Е - гет ке - нә бу - лыр ҙа,

82 **Andante** ♩ = 66 Дуэт Танхылу и Юмагула
 Йомағол

Бал - ҡып сыҡ - ған ко - яш төҫ - лә, бу -

йың баҫ - ға күҙ ал - дым - да,

83 **Moderato** ♩ = 92 Тема недоброжелателей

йың баҫ - ға күҙ ал - дым - да,

Adagio sostenuto ♩ = 66

Хор

84

p *mf*

S Кул да ры на ку рай а - - -

A *p* *mf*

T *p* *mf*

B *p* *mf*

8

Кул да ры на ку рай а - - -

f

6 9

S лып, бер уй - - - на - - - наң,

A лып, бер уй - - - на - - - наң,

T лып, бер уй - - - на - - - наң,

B

pp

9

85 **Adagio** Ария Танхылу
Таңһылыу

Аш - ка-зар - жай, һи - нә

pp

ай, үп - - - кәм юк,

p *f*

86 **Ариозо** Танхылу
Таңһылыу

Ба-ла-ка - йым, һи-нә һөт и-мәз - зәм—

Violoncello

mp *pp*

көс-лө ба - тыр үс-пен, тиг,

Andante maestoso ♩ = 76

Ария Вали

Вэли

87

Ми - нэн кыз - ы ал - ды - рып, рэ -

хэт тор - мак бул - ғай - - - ның,

"Айхылу"
(вторая редакция)

Тема народа

88

Тема труда

89

Ариозо Юлая

90

Юлай

Кү - пер - - - без тик кол -

хоз - дар - за без кү - мэк

91 **Pocissimo piu mosso** Тема тревоги

Айһылыу

Ми - не һөймәс ин - де Ю - лай...

92 **Molto sostenuto** Дуэт Айхылу и Юлая

Айһылыу

Юлай

Һи - нән күззә а - лып булмай, мин -

А - лып кайт - тым илнә шун - дай як - шы хә - бәр:

дә сик-һез ө - мөт, хы - ял ты - уа, Ю-лай.

тиз - зән бында я-ңы яз - зар нур-зар сә-сер.

93 Хор
(за сценой)

Тема колхозников

S
A
T
B

Йыр-лай-быз бер - гә —бер-гә лә, эш-ләй-без бер - гә —бер-гә.
Уй - нап - кө - лөп, шау гөр ки-лөп, йә-шәй-без бер - гә —бер-гә.

94 **Andante**
Айһылыу

Ария Айхылу из 4-й к.

Ләғ - нәт - ле йорт! Ал-дың ба - рын тар - тып

95

Айһылыу

Ария Айхылу из 4-й к.

S
A
T
B

Йыр - лай дуҫ - тар, тик
 Ал-ма бак-са Һына и-неп, ө-ҙөп ал-дым беш-кә-нен. Без ҡы-ҙар-ҙы

f *mf*

96

Allegro con fuoco

Тема кулаков

f

97

Adagio

Айһылыу

Ария Айхылу из 1-й к.

Ka-сан ғы - на э - ле кит - кәй - не ул,

f *p*

98

Allegro

Хор сбора урожая
(хоровая партия)

S
A
T
B

Йә - һә - - - - - те - рәк тиз -
 Э - эй, тиз-рәк, э - эй, тиз - рәк (simile)

f

S
A
рәк то - то - на - йык, ел - гә - ре - гез кол - хоз аш-лы - ғын.

T
B

99 **Allegretto vivace** Такмак Фахри
Фахри

8 Сер-ле-байзың кара а-ты-ның я-лыбеш-кән муй(ы)нын-да.

p

S
A
Ти - э - тә - ри - тә - йем дә, ти - э - тә - ри - тә - йем дә

T
B

sf

8 Сер-ле-байзың Ай - һылы-уы 'кун-ған Ю-лай 'куй(ы)нын-да.

p

100 **Adagio** Вступление к 6-й к.

Fl. picc.
V-c.
V-le
C-b.

"Дауыл"
("Буря")

101 **Con moto** Тема чаяний народа

Corni
mp *cresc.*

102 **Andante** Тема Айбулата

f 1-й элемент 2-й элемент

103 **Торжественно, не торопясь** Песня о Ленине

Айбулат

8 Вася, Ба - рыр ю-лыбыз а-лыс-ка ил-тэсэк, ме - нер тауыбыз күк-тэр - гә те-йэ-сэк, е
Волгин

mf

неу байрағын күтә - реп ю - ға-ры бер-зәм атла-йык то-то - ноп кул-дары.

як-ты ма - як ул

Ле - нин-як-ты ма-як ул ал - ға ба-ра-сак юл-дар - за,

Andantino

104 Айбулат

Ария Айбулата

Дуҫ-тар дош - ман тырнағын - да, Гөлнөзө - мөм и-лай тот-кон-

да, Ап-са - тый кы-зыл ғәскәр ме-нән кайтып етер - гә те-йеш ул,

105 **Andante**

Тема Гульюзум

106 **Andante**
Гөлийөзөм

Ариозо Гульюзум

107 **Andante non troppo**
Гөлийөзөм

Колыбельная Гульюзум

108 **Andante** Гөлийөзөм Ария Гульюзум

mp 3

Ө-нөм-мө был, эл-лэ тө-шөм-мө, дош-ман то-за-ғы-на төш-

Ob. Fl. 7

mp Archi Cl.

3

- төм - мө? Бик-лэ-не - лэр ба-рыр юл - да - рым,

Fl. Cl. Fag. Cl.

109 **Andante tranquillo** Гөлийөзөм Дуэт Гульюзум и Айбулата из 7-й к.

p 3

Мөхәббә-тем кәс-лө, ян-ған ут-тар төс-лө,

Айбулат *p* 3

Гөлийөзөмөм, йә - нем, ми - нең батыр ду-

p Archi

110 **Moderato mosso** Гөлийөзөм Дуэт Гульюзум и Айбулата
(гимн красноармейцев)

mp

Кү - рәм о-фок-та бал-кый нур, кы-зыл йон-дозло бай-рак

mp

cresc.

ул, йә-шәр бәхетле бар ха-лык, о - шо байрактан нур а-лып.

cresc. *mf*

Andante

111 Яланбикә

Ария Яланбики

mp

Кү - цел - - - кә - йем бо - йок та - бын - - - дар -

mp

- за, һүз - ҙә - - - рем юк һез - ҙе дан - лар - ға

mp

Adagio ma non troppo, lamentabile

112

Яланбикә

Колыбельная Яланбики

mp

Ба-лам-ды үлтер-зең, Ни-яз - ғол, һин-я - уыз. Йортоң - до ян-дыр - ҙым,

mp *Archi*

Moderato mosso

Тема Кутлубая

113

Ob.
Archi
mf
V-c.
C-b.

Sostenuto

Куплеты Кутлубая

114

Котлубай

Эх! Са - ма - ра ка - ла - ны - ныц та ши - кэн у - рам - да - ры, гү - мер

и - ке кил - мэй бит ул, тип - те - реп ка - лам э - ле.

Ob.
Cl.
Fag.
V-c.
C-b.

Andante ma non troppo

Ария Ниязгула

115

Ниязғол

mf

Кө - мөш ке - нэ кэ - мэр бил - кэ - йем - дэ,

mf

Piu mosso

ын – йы – ла – рын кем – дэр так – кан, кем – дэр би – зэ – гэн у – жа – га.

Moderato

Тема Хаят

116 cl.

mp *cresc.* *rit.*

Corn

117

Не спеша, торжественно

Заключительный хор

Апсатый *f*

Вася *f* Бы – уат – тар бу – йы – на кэм – не –

S
A
T
B

1.

– неп, йә-шә – нек ас-лык-та, һал-кын – да, быуат-

S
A
T
B

кәм-һенеп,
һал-кын-да,

Tr-be

Adagio lamentabile

Траурный марш

118

mf

mp

"Чёрные воды"

119 **Animato** $\text{♩} = 120$ Лейттема Якупа

Һөйләүсе *ff* $\underline{\text{о}}$

Я - куп! Я - куп!

sub. ff marcato

Fag.
V-c., C-b.

120 **Largo** $\text{♩} = 46$ Ариозо Женщины из Пролога

Катын *mp*

Кырк йыл бу - йы шу - ға ы-шан-ма-ным, ы-шан-ма-ным.

p

121 **Andantino** $\text{♩} = 96$ Вступление к 1-й к.

Cl. *mp* *cresc.*

pizz.

sf p *mp*

122 **Alla marcia** ♩ = 112
Һөйләүсе

Баллада Рассказчика

mp

Ба-таль-он при-каз ал-ды: ка-йын-лык-та юл

p

123 **Alla marcia, sostenuto** ♩ = 112
Т-го

Тема фашистов

p

poco a poco cresc.

tr

Timp.

124 **Rubato**
Катын *doloroso*

Вокализ Женщины

mp

cresc.

A...

Cl.

p

cresc.

f *espress.*

f

125 **Andantino assai** $\text{♩} = 69$ Лейттема рока

Fl.
Cl.

f *ff* *p* *f*

Fag.
V-c., C-b.

126 **Allegro agitato** $\text{♩} = 120$ Ариозо Женщины из 2-й к.

Катын

mf

Айы-рылы-шыу кө - нө, әй-тер-һең дә, шул донъя-нан.

mf

127 **Adagio** $\text{♩} = 52$ Рассказ-пассакалия

Һәйләүсә

mp

А-уыр юлдаш мин һай-ла-ным, таң-дар ат-ты, кис-

Cl.

Gran Cassa

8vb-

тәр кил-де, һа - ман алға им-гәклә-нек, тик тел-дәр-гә таш так-кандай,

(8vb)-

128 **Rubato** Песня об Урале
Һөйләүсе

f

Мин һан-ду-ғас һай-ра - - уы-на

у-ян - - - дым.

tr

Fl.

129 **Adagio** Тема душевного покоя

mf

S Шы-быр-шы - быр... Нин-дәй моң - һоу.

A Шы-быр-шы - быр... Нин-дәй моң - һоу.

tr

C-b. pizz.

S О - шо әл - лә йы - на - за - мы?

A О - шо әл - лә йы - на - за - мы?

"В ночь лунного затмения"

Lento $\text{♩} = 56$

Тема затмения

130 Cor., Sint.

Lento

Песня Ишмурзы "Две звёздочки"

131 Ишмурза

Я гля - нул на не - бо: там яс - ны - е две

звёз - доч - ки но - чи сли - лись в си - не - ве.

Animato $\text{♩} = 120$

Танец Ишмурзы

132 V-ni

133 **Adagio** $\text{♩} = 52$
Акъегет

Тема Зубаржат и Акъегета

mf

Солн-це ма-ко-во-го цве-та ра-но ут-ром ви-жу я,

mp Archi

C-b. pizz.

134 **Grandioso**

Тема любви

Зубаржат Акъегет Бес - смерт-ны мы с то - бо - ю, Акъ - е - гет,

Бес - смерт-ны мы с то - бо - ю, Зу - бар-жат,

ff

V-ni

f V-le, V-c.

135 **Larghetto** $\text{♩} = 60$
Шафак

Ариозо-молитва Шафак из I акта

Сре - ди глу - бо - кой но - чи, в ти-ши - не,

ед - ва нач-нут блед-неть на не-бе звёз - ды,

p

Cl.

mp

Adagio $\text{♩} = 52$

136

Шафак *mp con melancholia*

Ария-плач Шафак из III акта

Гне-зда не сви-ла пти-ца на вет-вях. Fl., Sint. *mp*

C-b.

137 Allegro $\text{♩} = 120$

Танкабика *f risoluto*

Тема Танкабики

Эй! Fag., Corni Кто-ни-будь! *f* Archi *mf* *sf*

138 $\text{♩} = 52$

Танкабика

Сцена благословения

Не я те-бя выкармли-ва-ла гру-дью, но ты мне дочь, *mf* Archi *mp* C-b. pizz.

139

Шафак

Дуэт Танкабики и Шафак

Хоть ка-нут в зем-лю про-литые слё-зы, но *mp* *p* A - - - - - слё-зы... *p* A - - - - - ну. - - - - - *p* Cel., Агра *p* pizz.

Sostenuto ♩ = 76

140

Дивана

Монолог Диваны

mf *lamentoso* *f*

На ска-ле Та-кул-нэн за-гу-би - ла ор-ли - ца птен-цов чет-ве - рых.

sfp *p*

Lento

141 Дервиш

Рассказ Дервиша

mp *3*

Про - ро - ка я пос - лан - ник, бай-би-са. В свя-ти - ли-

(полушёпотом, *ad libitum*)

S
A
T
B И было им повелено только поклоняться Аллаху, очищая пред Ним религию,

V-ni *pp*

Corni, Sint.

3

ще Ка - а - бы Чёр-ный ка - мень под не-бе - са - ми Мек-ки це-ловал.

S
A
T
B как ханифы, выстаивать молитву, приносить очищение. Это вера прямо-ты!

142

Larghetto

Тема возвращения воинов

p Cl.

T-ro

V-c. pizz.

143

Larghetto ♩ = 60

Танкабика

Баллада Танкабики

mp задумчиво

Bo-гa-тый бей, муж жен-щи-ны од - ной, от - пра-вил-ся в то время на вой - ну.

V-ni

p

Cl.

144 $\text{♩} = 60$

Акъегет

Монолог Акъегета

mf *размышляя*

Ра - бы, ра-бы от ма - ла до ве-ли - ка,

ра - бы о-бы - ча-ев, при - ду-ман-ных са-ми-ми,

T-ro
C-b. pizz. *sfmf*

mf *mf*

145 **Agitato**
Дервиш

Ария Дервиша

f

Из иск - ры в ос - ты - ва - ю-щей зо-ле раз -

V-ni.
V-la *f*

ду - ла пла - мя позд - не-е Ша-фак.

146 **Allegretto** $\text{♩} = 108$

Тема Диваны

ff *Cl. con forza*

p *V-ni*

"Memento"

147 **Andantino** $\text{♩} = 76$
Сократ *spianato*

Монолог Сократа

"Оправдывают не слова, а поступки"

О-прав-ды-ва-ют не сло-ва, а пос-туп-ки.

148 **Andante con moto** $\text{♩} = 80$
Сократ *parlando e con espressione*

Ариозо Сократа

Раз-ве я не го-во-рил, что во-след за гро-мом Ксан-тип-пы

Allegro $\text{♩} = 66$

сле-ду-ет дождь!

Вот так ска-зал, вот так ска-зал!

149 $\text{♩} = 66$
mp

Оркестровое обобщение

Andante non troppo ♩ = 76 Хор "Memento"

150 Детский хор *mp* *mesto* *mp*

Me - men - to me - men - to Me - men - to

Allegro tranquillo ♩ = 126 Вступление ко 2-й к.

151 *mp*

Allegro tranquillo ♩ = 126 Речитатив Омара Хайяма

152 Омар Хайям "Продается голова!"

Про - даёт - ся го - ло - ва, дар бо - жес - т - вен - ной при - ро - ды.

Largo ♩ = 42 Песня "Зире"

153 Омар Хайям *mp*

Чья по - ход - ка, как ше - лест тра -

вы на за-ре? Зи-ре.

pp Зи-ре.

Largamente espressivo ♩ = 52
154 Омар Хайям *pompeso*

Монолог Омара Хайяма
"Назовут меня пьяным"

Жизнь — ми-раж. Тем не ме-не-е ра-дост-ным будь.

sf mp *f*

В стра-сти и в опья-не-ни-и — ра-достным будь.

f

155 **Andante** ♩ = 64 Вступление к 3-й к.

p *Organo* *p*

mp

156 **Andante con moto** ♩ = 69 Лейтмотив подмастерья

mf *mp* *mf*

Я леп-лю тво-ё те-ло ру - ка - ми.

157 **Alla polonesa** ♩ = 100 Романс Лермонтова

mf

И скуч - - - но, и груст - - - но,

158 **Mesto** ♩ = 50 Монолог Лермонтова
"Не вынесла душа поэта"

mp *mf* *p* *p*

Не вынесла ду-ша по - э-та по - зо-ра ме-лочных о - бид.

159 **Largamente** ♩ = 92
Есенин

Песня Есенина "Топа да болота"

f

То-пи да бо - ло - та, си - ний плат не - бес.

mf

160 **Adagio** ♩ = 54
Есенин
mp *mesto*

Песня Есенина

До сви - да-нья, друг мой, до сви - да-нья. Ми-лый мой, ты у меня в гру - ди.

(Закрытым ртом)

mf

S *tr*

A *tr*

T *tr*

B *tr*

161 **Allegretto mosso** ♩ = 110
Букмекер

"Аукцион"

f

Продаётся голова! Продаётся голова!

marcato e energico

Дъни, дъни, ко-му дъни?! Дъни, дъни, ко-му дъни?!

mf

162 **Andantino** ♩ = 72
Fl. lontano

Тема Нездешнего

mp

"Наки"

163 **Andante** ♩ = 66 Тема времени

pp *p*

8^{vb}

164 **Animato** ♩ = 112 Тема лести

ff

165 **Lentamente** ♩ = 56 Янбика Тема Наки

mp *pp*

Агра

На-сту - па-ет ут-ро в срок. Просы - пай-ся, мой сынок! Ста-нет грустно нам — ты нас разве-се-лишь.

166 **Andante** ♩ = 66 Халиль Тема Халиля

mf *p*

Мне го - лос был пре - крас-ный и да - лё - кий — Пос -

лан - ник не - ба го-во-рил со мно - ю,

Andante ♩ = 66
167 *mf*

Интерлюдия между 2-й и 3-й к.

Con moto ♩ = 96
168 Самрегош *f stegnoso*

За-ко-ны есть! Не станешь им пе-ре-чить: так ду-хи го-во - рят, так ду-хи го-во - рят!

Литература

- Абезгауз И. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М.: Сов. композитор, 1987. – 225 с.
- Абукова Ф.А. Становление туркменской оперы. // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. – Л.: Музыка, 1987. – С. 102-117.
- Атанова Л.П. Мухаметша Бурангулов и башкирская опера. // Сказительское и литературное творчество Мухаметши Бурангулова. – Уфа: БНЦ УрО РАН, 1992. – С. 81-87.
- Баласанян С. Что мешает развитию оперы в Средней Азии. // Муз. академия, 2002, № 1. – С. 92-94.
- Бикбай Б. Либретто оперы «Салават Юлаев». // Литературный Башкортостан. 1951, № 8. – С. 3-24. На баш. яз.
- Бикбай Б. Либретто оперы «Современники». // Избранные сочинения в 5 томах. 4 том. Уфа, 1972. – С. 275-312. На баш. яз.
- Бриед-Булавинова В.В. Оперное творчество латышских композиторов. – Л.: Музыка, 1979. – 148 с.
- Бурангулов М.А. Либретто оперы «Мэргэн». // Таштугай. – Уфа: Китап, 1994. На баш. яз. – С. 285-325.
- Воспоминания о Баязите Бикбае. – Уфа, 1978. – 160 с. На баш. яз.
- Газиз Альмухаметов и Султан Габяши в Казани. Материалы и документы. (Сост. Ю.Н. Исанбет). – Уфа: Каданс, 1995. – 175 с.
- Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы. / Авт.-сост. М.А. Идрисова. – Уфа: Китап, 2008. – 208 с.
- Галин С.А., Галина Г.С., Кузбеков Ф.Т. и др. Культура Башкортостана. Учебник-хрестоматия для 7 класса общеобразовательных школ. – Уфа: Китап, 2002. – 216 с.
- Галина Г.С. Хусаин Ахметов. – Уфа: Китап, 1994. – 128 с.
- Галина Г.С. Загир Исмагилов. – Уфа: Китап, 1997. – 212 с.
- Давыдова Э.М. Башкирская опера. // Музыка композиторов Башкирской АССР и округа Галле (ГДР). – Уфа, 1990. – С. 37-42.
- Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск, 2004. – 280 с.
- Загир Исмагилов. Жизнь и творчество. / Сост. Л.З. Исмагилова, Н.В. Ахметжанова, Г.Г. Галимова. – Уфа: Китап, 2002. – 224 с.
- Зиновьева Т.С. Опера Х. Ахметова «Современники»: Путеводитель по опере. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – 68 с.
- Исламгулова Р.Х. «Салават Юлаев»: Путеводитель по опере. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2001. – 78 с.
- Ишмулла Дильмухаметов (Воспоминания, пьесы). – Уфа: Китап, 2008. – 280 с. На баш. яз.
- Камаев Ф.Х. Дружба народов («Послы Урала» З. Исмагилова). // Музыка России. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 61-71.

Карим М. Либретто оперы «Гульзифа». // Сочинения. 2 том. – Уфа, 1971. – С. 218-285. На баш. яз.

Козовчинская Е.А. «Memento» С.А. Низаметдинова: Путеводитель по опере. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – 116 с.

Композиторы и музыковеды Башкортостана / Научный редактор-сост. Е.Р.Скурко. – Уфа: Китап, 2002. – 240 с.

Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы, 2006. – 380 с.

Линденберга В.Б. В поисках современности. Оперное творчество композиторов советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии. Исследование. – Л.: Сов. композитор, 1988. – 119 с.

Магафур Хисматуллин. Жизнь и творчество. / Авт.-сост. Ф.Б. Бициева. – Уфа: Китап, 2008. – 168 с.

Махней С.И. Русские композиторы и Башкирия: К проблеме взаимодействия двух культур. – Уфа: Гилем, 2008. – 168 с.

Месягутов Ш.А. Загир Исмагилов. От курая до оперы. – Уфа, 1967. – 51 с.

Мирзоева Ш. Основные направления и этапы становления таджикской оперы. // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1(8). – С. 214-217.

Мифтахов С. Либретто оперы «Акбузат». // Мифтахов С. Пьесы. – Уфа, 1956. На баш. яз. – С. 321-361.

Назиб Жиганов. Контексты творчества: Сб. науч. ст. / Сост. и науч. ред. В.Р.Дулат-Алеев. – Казань, 2001. – 204 с.

Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. – Якутск, 1993. – 187 с.

Очерки по истории башкирской музыки. / Отв. редактор-сост. Т.С. Угрюмова. Вып. 2. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2006. – 153 с.

Пеккер Я.Б. Узбекская опера. – М.: Сов. композитор, 1984. – 284 с.

Петров В.О. Творчество Шостаковича 30-х годов на фоне исторических реалий времени. // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 1(2). – С. 158-168.

Поляновский Г. Опера «Карлугас». // Поляновский Г. 70 лет в мире музыки. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 309-314.

Ромашук И.М. Антонио Спадавеккиа. – М.: Сов. композитор, 1988. – 174 с.

Рыбакина Е.Л. Н.И.Пейко. Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1980. – 144 с.

Рязов С. Новая башкирская опера «Современники». // Сов. музыка, 1971, № 8. – С. 66-69.

Скурко Е.Р. Очерки современной музыкальной культуры. – Уфа: Узорица, 1997. – 155 с.

Тигранов Г. Армянский музыкальный театр. – М., 1966.

Угрюмова Т.С. Вопросы драматургии оперы З.Г. Исмагилова «Волны Агидели». // Вопросы искусствоведения. – Уфа, 1986. – С. 21-41.

Угрюмова Т.С. Лейтмотивная драматургия в опере «Волны Агидели» З.Г.Исмагилова. //Вопросы истории башкирской музыкальной культуры. – Уфа, 1990. – С. 79-96.

Файзулаева М.П. Новая татарская опера («Кара за любовь» Б. Мулюкова). // Музыка России, вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 224-235.

Хуснияров С.Д. Не забыть нам эти годы. Воспоминания. – Уфа: Китап, 1996. – 112 с. На баш. яз.

Эрре Т.А. Опера Среднего Поволжья. Закономерности формирования жанра. – Чебоксары, 1990. – 123 с.

Нотография

Ахметов Х. «Современники». Клавир оперы. – М.: Сов. композитор, 1979.

Ахметов Х. «Наркэс». Клавир оперы. – М.: Сов. композитор, 1989.

Исмагилов З. Отрывки из оперы «Салават Юлаев». – Уфа, 1956. На баш., рус. яз.

Исмагилов З. Отрывки из оперы «Шаура». – М.: Сов. композитор, 1969. На рус., баш. яз.

Исмагилов З. Фрагменты из оперы «Волны Агидели». – Уфа, 1972. На баш., рус. яз.

Исмагилов З. «Салават Юлаев». Клавир оперы. – М.: Сов. композитор, 1986.

Исмагилов З. «Шаура». Клавир оперы. – М.: Сов. композитор, 1990.

Исмагилов З. «Салават Юлаев». Клавир оперы. // Сочинения. 1 том. – Уфа: Китап, 2005. На баш. яз.

Исмагилов З. «Акмулла». Клавир оперы. // Сочинения. 2 том. – Уфа: Китап, 2006. На баш. яз.

Исмагилов З. «Послы Урала». Клавир оперы. // Сочинения. 3 том. – Уфа: Китап, 2007. На баш. яз.

Исмагилов З. «Шаура». Клавир оперы. // Сочинения. 4 том. – Уфа: Китап, 2008. На баш. яз.

Исмагилов З. «Кахым-туря». Клавир оперы. // Сочинения. 5 том. – Уфа: Китап, 2009. На баш. яз.

Исмагилов З. «Волны Агидели». Клавир оперы. // Сочинения. 6 том. – Уфа: Китап, 2010. На баш. яз.

Рукописи оперных клавиров

«Айхылу» М. Валеева и Н. Пейко. Библиотека БГТОиБ.

«Айхылу» Н. Пейко. Библиотека БГТОиБ.

«Акбузат» А. Спадавекия и Х. Заимова. Библиотека БГТОиБ.

«Ашкадар» А. Эйхенвальда. Библиотека БГТОиБ (кроме II акта).

«В ночь лунного затмения» С. Низаметдинова. Библиотека БГТОиБ.

«Дауыл» Р. Муртазина. Библиотека БГТОиБ.

«Карлугас» Н. Чемберджи. Библиотека БГТОиБ.

«Memento» С. Низаметдинова. Библиотека БГТОиБ.

«Мэргэн» А. Эйхенвальда. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. Глинки, ф. 159/53-62.

«Наки» С. Низаметдинова. Библиотека БГТОиБ.

«Чёрные воды» С. Низаметдинова. Библиотека БГТОиБ.

Указатель имён

Абушахманов А.А. 102.
Александров Г.Г. 102.
Альмухаметов Г.С. 4.
Альтерман И.М. 89.
Амири Г.Г. 51.
Анисичкин Ю.П. 123.
Аралбаева-Ишмуратова Л.К.
Арсланов М.Н. 6, 25, 41, 51, 60, 62, 82, 89, 96.
Арсланов Р.М. 76, 110, 118.
Арсланова С. 82.
Атанова Л.П. 39, 51.
Ахмедьянов К.А. 124.
Ахмет-Зарипов М.А. 110, 147.
Ахметов М.Х. 77.
Ахметов Х.Ф. 26, 50, 59, 69, 71, 76, 78, 152.
Ахметзянова Л. 123.
Ахметшин Ф.Н. 69.
Арцыбушев М. 42.
Бакалейников А.Н. 82.
Белогонова А.Р. 76, 89.
Беспалова М. 6.
Бикбай Б.Г. 16, 59, 60, 69, 82, 83, 89.
Болотов Н.А. 6, 16, 25, 37, 41.
Бонч-Осмоловская М. 102.
Бородин А.П. 30, 132.
Бородулин Л.Е. 62, 69.
Бортников О.П. 69.
Брилль Е.А. 51.
Букатова М.А. 129.
Буляков Ф.М. 123.
Бурангулов М.А. 37-39, 41, 47, 89.
Валеев М.М. 6, 9, 11, 15, 59, 88.
Валиуллин Р.А. 25, 76, 77, 89, 96, 102, 110, 123.
Волков А. 76.
Габитов И.А. 110, 113, 118.
Габяши С.М. 37.
Гаджибеков У.А. 134.
Гайфуллина Э.Х. 69, 89, 102, 110, 118, 123, 129, 137, 147.
Галеев Р.М. 123, 129, 130, 138, 147, 150.
Галимханов М. 147.
Галин С.А. 49.
Гаскаров Ф.А. 6, 16, 25, 82, 95.
Глинка М.И. 30, 42, 94, 133.
Григорин А.С. 60.
Давлетшина Х.Л. 62.
Давыдова Э.М. 96, 115.
Даргомыжский А.С. 125, 133.
Дильмухаметов И.И. 102, 110, 116, 118.

Еникеев Т.Г. 123.
 Ержемский Г.М. 51.

 Заимов Х.Ш. 25.
 Зайцев Н.Г. 6, 37, 41, 60.
 Зарифов А.Ш. 152.
 Зубайдуллин А.Х. 76, 110, 129.
Ибрагимов Х.К. 5.
 Иманбаев А. 123.
 Имашев Б.Г. 6, 16, 25, 37.
 Имашева Г.Ш. 16, 25, 89.
 Инсаров Л.Н. 16.
 Исаакян Г.Г. 102.
 Исмагилов З.Г. 21, 50, 59, 60, 82, 84, 86, 89, 91, 96, 97, 102, 104, 107, 114, 118, 122, 152.
 Исхакова Л.Х. 51, 62, 69, 82, 89, 96, 102.
Калмагамбетов М. 147.
 Карим М.С. 96, 97, 123, 128-130, 134, 137.
 Карипов Н. 25.
 Кильдиярова Ф.А. 123.
 Козицкий Ф.Е. 5.
 Козовчинская Е.А. 138, 140, 143, 144.
 Кучуков Р.Ф. 123.
 Латыпова Л.Р. 82, 134, 137.
 Лебединский Л.Н. 55.
 Лукасевич В. 118.
 Людмилини А.А. 118.
 Лютер Р.Э. 102, 110.
Маклыгин А.Л. 152.
 Малинина О.Н. 110.
 Махней С.И. 29, 39.
 Месягутов Ш.А. 41.
 Миллер Г. 51.
 Мифтахов С.М. 6, 15, 25, 51.
 Мубаряков А.К. 82.
 Муртазин Р.А. 59, 60, 62, 65, 153.
 Муртазина Ш.М. 62.
 Мусаверов М. 62.
 Мусоргский М.П. 125, 151.
 Мустаев Х.Ф. 62.
 Муталов Г.Х. 62, 69, 82, 89, 96.
Набиев Ю. 123.
 Наджми Н. 74.
 Нелли-Влад В. 25.
 Низаметдинов С.А. 5, 123, 125, 133, 135, 138, 147, 150, 151, 153.
Окунев П. 102.
Пейко Н.И. 6, 15, 58.
 Платонов В.И. 25, 76, 89, 129, 137.
 Плекунов В.И. 69, 102, 109.
 Прокофьев С.С. 120, 122, 125, 127.
Равель М. 135.

Радькин О. 147.
 Райцин О.М. 6.
 Римский-Корсаков Н.А. 28, 29, 31, 32, 34, 132.
 Руттер В.Д. 62.
 Сабина М.Д. 126.
 Сабирова А. 130, 138.
 Сабитов Н.Г. 5, 25, 69.
 Савинцев П. 51.
 Сакаев А. 147, 150.
 Саттаров Ф.М. 96, 102.
 Сафиуллин Х.Г. 16, 25, 82.
 Севастьянов И.А. 137.
 Сент-Экзюпери А. 140.
 Ситников Н.В. 37.
 Скурко Е.Р. 129.
 Славинский П.М. 6, 16, 25, 37.
 Спадавекия А.Э. 25, 27.
 Спендиаров А.А. 134.
 Столяров Г.А. 60.
 Стравинский И.Ф. 125.
 Танн Э.Х. 82.
 Терегулов Ш.А. 118.
 Тимиргалеева Э. 137.
 Тихомиров А.Г. 25.
 Тихомиров Р.И. 102.
 Угрюмова Т.С. 101.
 Фазлуллин Х.В. 6, 41.
 Хабибуллин Г.Х. 16, 42.
 Хай М. (Хай Габдрафикович Мухамедьяров) 6, 15.
 Хайруллин Р. 60.
 Хабиров И.Х. 89.
 Хантимиров Р.З. 137.
 Хисматуллин М.М. 82.
 Хисматуллин М.Х. 25, 62, 69, 82, 89.
 Хренников Т.Н. 62.
 Целиковский В.В. 82.
 Чайковский П.И. 41, 68, 132, 133.
 Чарыев К.Д. 110, 129, 137, 147.
 Чарыев С.К. 147.
 Чемберджи Н.К. 16, 25.
 Шайшмелашвили О. 102.
 Шаповалов Г. 25.
 Шостакович Д.Д. 125, 127, 151.
 Щедрин Р.К. 151.
 Эйхенвальд А.А. 37, 39, 50, 89.
 Юмагулов И.Х. 76, 79.
 Ягафарова С. 137.
 Янбулатова Р.С. 59, 62.
 Ярышев Ф.А. 69.
 Ярустовский Б.М. 126.

Научно-популярное издание

Галина Гульназ Салаватовна

БАШКИРСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ОПЕРА
КАК ДОКУМЕНТ ЭПОХИ
(сюжеты, образы, драматургия)

Монография

Научный редактор:
Л.Н. Шаймухаметова

Редакторы:
Л.Ю. Королева,
Э.И. Магасумова

Техническое редактирование:
А.М. Сафонова

Компьютерная верстка и макет:
Э.И. Магасумова
Компьютерный набор нот:
О.М. Газимова

Подписано к печати 31.05.11.
Бумага писчая. Формат 60х84 1/16.
Гарнитура Times New Roman.
Отпечатано на ризографе.
Усл. печ. л. 13,8. Уч.-изд. л. 14,3.
Тираж 500 экз. Заказ 071.
Цена свободная.

Издательство Института развития образования Республики Башкортостан.
450005, Уфа, ул. Мингажева, 120.