

Г. С. ГАЛИНА

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира ИсмагиловаРОЛЬ ДРЕВНЕЙШИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ  
В ФОРМИРОВАНИИ БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 78.03Ф(2)

Вокальные формы башкирской оперы, как и во многих других национальных культурах, выросли из потенциала традиционных фольклорных жанров монодического наследия, в котором отчётливо вырисовываются речитативный и песенный пласты. Особое значение имели некоторые жанры с доминирующей ролью вербального текста, именуемые в фольклористике древнейшими, или раннефольклорными (по определению Э. Алексеева), а именно – обрядовые и эпические. Выполняя в системе фольклорных жанров архетипическую функцию, они послужили стилистическим фундаментом, интонационным словарём при создании в башкирских операх речитативов и сольных вокальных форм (арий, ариозо). Общими свойствами их являются узкий диапазон (нередко – речитация на одном звуке), повторность музыкально-ритмических формул, контаминированность напевов за конкретными поэтическими текстами.

На закономерности музыкально-сценического развёртывания башкирских опер заметно повлиял жанр похоронных причитаний *хыктау*. Башкирские похоронные причитания зафиксированы только в текстовой части, но и эти немногочисленные образцы, к которым относится *хыктау* в честь главы тамьянского рода Шагали Шакмана [2, с. 368], эпизоды оплакивания эпических героев в фольклорных произведениях (Урал-батыра и др.) могут считаться фольклорными истоками для реконструкции жанра плачей в башкирских операх. Примерами этого служат Монолог Хумайкош из Пролога оперы «Акбузат» (в первой редакции) А. Спадавецкиа и Х. Заимова и Плач Сафии в сцене бреда Кахыма в опере З. Исмагилова «Кахым-туря». Ариозо Сэсэн из оперы «Карлугас» Н. Чемберджи и ария Гульзифы из первой картины оперы «Волны Агидели» З. Исмагилова также воспроизводят подобное эмоциональное состояние путём вокализации, но в другой сюжетной ситуации (героини плачут от безысходности). В операх З. Исмагилова «Салават Юлаев» (сцена в осаждённом Оренбурге) и «Послы Урала» (пролог) жанр *хыктау* помог создать образ картины народного бедствия, чему способствовали традиционные приёмы оперно-хорового письма – монолитное звучание шести-семиголосного хора, глассандирование, набатно звучащее в оркестре басса остинато.

Вершинным воплощением плачевой традиции стал образ обездоленной Шауры и лейтмотив её плача

из оперы Исмагилова «Шаура». Традиционная форма *хыктау* в этой опере существенно трансформировалась и приобрела стилистические черты классического хорала, усилив тем самым смысловую концепцию – трагизм финала произведения (после смерти возлюбленного Акмурзы Шаура от горя теряет рассудок, и участь башкирских женщин оплакивает весь народ). В отмеченных операх Исмагилова динамичный накал сценических событий получает кульминационное воплощение – в отчаянных хоровых возгласах слышен мощный голос народа. Закономерности конструирования хоровых сцен придают им ораториальную звучность (особенно в первой редакции оперы «Послы Урала»), проявившиеся с невиданной ранее в башкирской опере силой художественного выражения.

Немаловажными для конструирования башкирских опер фольклорными жанрами являются *насихат* (назидание) и *бата укью* (благословление), выражающие нравственно-этическую сущность традиционной культуры и имеющие в ней многофункциональное назначение: «Провожая джигита на военную службу, девушку – замуж, детей – в дорогу, родители, аксакалы, уважаемые люди наставляли молодых, учили их уму-разуму и благословляли» [2, с. 306]. И хотя музыкальные напевы их не зафиксированы, известно, что «любое поэтическое слово издревле напевалось. Алгыш [синоним слова *бата*. – Г. Г.] призван вдохновить человека, поддержать его, создать позитивный настрой» [2, с. 14, 15]. Редкий образец благословления сына на войну через песенный жанр имеется в песне «Я тебя, дитя моё, растила», которым по преданию мать Салавата Юлаева проводила его на войну. Основным поэтическим приёмом, усиливающим образно-эмоциональную выразительность данной песни, является обращение матери к сыну:

Я тебя, дитя моё, растила,  
Чтобы вырос ты, набрался сил,  
Чтоб копьём и меткою стрелой  
От врага Отчизну защитил.  
Я тебя, дитя моё, растила,  
Чтоб держал оружие в руках,  
Я тебя, дитя моё, взрастила,  
Чтоб всегда ты помнил о врагах.  
На Урале есть такие скалы,  
Средь которых даже в полдень – мрак.  
Вечно горе на земле башкирской,  
Вечно топчет нашу землю враг [3, с. 57].

Эту песню, как и прочие благословения, опубликованные в собрании «Обрядовый фольклор» [2, с. 168], можно уверенно считать прообразом ряда вокальных номеров, в которых воплотились художественно-содержательные, воспитательные и эстетические принципы народных наставлений – *бата укюу*.

Одним из ранних воплощений данной фольклорной традиции являются ариозо Тараула из оперы «Акбузат». После того, как главный герой Хаубан достаёт из-под гигантской скалы алмазный меч Урал-батыра, Тараул от имени всего народа наставляет его: «Если сможешь поймать Наркес – дочь царя Шульгена, всего добьёшься. Добудь Акбузата, верни славу своей стране...». Минорный напев этого ариозо сочетает в себе черты халмак-кюя и сицилианы, отличается неуклонным мелодическим восхождением в пределах децимы. В концепции всего сочинения эта сцена выполняет исключительную функцию, усиливая его драматургический подтекст и предвещая победу главного героя: согласно авторским ремаркам, – «Хаубан становится на колени, целует алмазный меч и землю, он даёт народу клятву», «Хаубан уходит, напутствуемый народом» (в первой редакции оперы Хаубана благословляла вещая птица Хумай). Аналогично решена ария Асмы из оперы «За Родину» (авторы Ф. Козицкий и Х. Ибрагимов), которой она благословляла на борьбу с фашистами сына Хабира.

Сложившиеся традиции *напутствий* и *благословлений* ариозного типа именуются в творчестве З. Исмагилова. Почти в каждой его опере есть подобные эпизоды, и это объясняется важностью самих сюжетов преимущественно историко-героического плана, предоставляющих для этого множество мотивов из жизненной реальности. Прежде всего, отметим в творчестве композитора значение образа матери. Среди нескольких героинь (Мадина в «Волнах Агидели», Карасэс – в «Послах Урала», Мать – в «Кахым-туре») в его операх выделяются две – Кюнбика в опере «Салават Юлаев» и Куйхылу в опере «Послы Урала». Кюнбика, вручая Салавату меч, напутствует его: «Если в трудный час ты знать не будешь, как тебе решить, как поступить, знаю, что ты верно всё рассудишь, чтобы честь свою не уронить! Путь нелегкий вас ждёт... Пусть звезда удачи свет тебе, сынок мой, льёт!» Безусловно, Кюнбика наследует традиции благословлений, сложившихся в опере «Акбузат»: как и Хумай-кош, она – мать, но не всех, а одного батыра, как и Хумай, она вручает сыну меч.

Куйхылу, передавая сыну Суюндуку горсть родной земли, поёт: «В моей руке – горсть сырой живой земли. В ней – история страны, биение детских сердец. В моей ладони – судьба народа... Вот, сынок, сохрани!» В этой же опере наставления, как держать речь перед белым царём, даёт мудрец Аксээн. В своей большой арии он наставляет башкирских посланцев и их главу батыра Юлтыя: «Если на Россию нападёт враг, скажи: любой башкир готов встать на её защиту. С царём говорите достойно».

В опере «Кахым-тура» предводителя башкирских конников Кахыма на войну 1812 года напутствует его отец Ильмурза: «Труден будет ваш путь... Пусть не почернеют ваши думы. Если победишь в войне – станет праздником твой обратный путь» и вручает ему плетень и колчан со стрелами. Все музыкальные темы благословлений у Исмагилова неторопливы и напевны, мажорны и светлы, они величавы, ибо несут в себе высокий строй мыслей и чувств, эмоционально воздействующих на слушателя. Во всех приведённых примерах функции наставлений и благословлений хотя и проявляются в обычных бытовых обстоятельствах, но касаются всего народа, ибо происходят в ответственные моменты народной истории.

Наиважнейшим жанром для создания национальной оперы является также *эпос*. Исследователи среднеазиатской, казахской, азербайджанской, якутской оперы в качестве главных её истоков неизменно указывают на эпические традиции этих народов, творчество бахши, акынов, жырши, ашугов и т. д. В творчестве мастеров-профессионалов устной традиции они усматривают элементы, проецирующиеся в оперный жанр: декламационное начало в передаче сюжетной канвы произведения, сольный и диалоговые вокальные номера, большую роль развитой инструментальной партии и продолжительность дастанов, исполнявшихся несколько «вечеров-концертов» [1, с. 105].

Вопрос об эпических истоках башкирской оперы так же правомерен. Музыкально-стилистические особенности эпических напевов повлияли как на формирование башкирских оперных речитативов, так и на создание вокальных форм в написанных на эпические сюжеты операх «Мэргэн» А. Эйхенвальда и «Акбузат». Если структура простой периодичности в эпических напевах создала предпосылки к особой роли остиности в симфонической музыке башкирских композиторов [5, с. 27], то для оперного жанра гораздо более важным стало интонационное содержание музыкальных фраз, их интонирование. Удачными примерами в этом плане являются ариозо Мэргэна в финале первого акта одноимённой оперы, а также выходная ария Шатмурата из первого акта оперы «Карлугас» и ариозо Хылыукай из второго акта этой же оперы, написанные методом воссоздания жанра *кубаир*. Придав операм ярко выраженный эпический колорит, они способствовали выразительности музыкального языка главных героев и динамизации сюжетного развития: после этих призывов народ решается подняться на открытую борьбу. Новую музыкально-смысловую трактовку жанра *кубаира* получает в опере З. Исмагилова «Кахым-тура», в которой кубаир-призыв «Французская война» звучит в исполнении сподвижника главного героя Насыра. Его необычность заключается в «думбыровом» сопровождении, имитируемом оркестром.

В героическом эпосе сложилась и общая для всех тюркоязычных народов тема защиты Родины, родной земли, тема свободы и независимости. Через целый

ряд драматических спектаклей, созданных по мотивам тех или иных эпических сюжетов, эта доминирующая в фольклоре идея национально-освободительного движения, проникнет сначала в башкирский драматический театр, и далее – в оперу. В эпосе башкир можно усмотреть не только единую сюжетно-драматургическую идею при её исключительной сюжетной многоплановости, содержащей массу контрастных коллизий, но и закономерности композиционного строения, благоприятные для жанра оперы. Так, фундаментальный эпос «Урал батыр» состоит из десяти глав, в нём есть вступление, соответствующее по функционально-концептуальному назначению вступлению оперы – прологу; далее – завязка, развитие, кульминация и развязка. Сэсэн с думбыровым сопровождением вводил слушателей в предстоящие события и у них перед глазами развёртывались картины масштабного музыкально-сценического действия:

В старину, а когда – неизвестно,  
Было, говорят, такое место,  
Куда ничья нога не ступала  
(И душа ни одна не знала,  
Что там суша была тогда),  
С четырёх сторон окружала  
Эту сушу морская вода.

Эпос «Акбузат» композиционно состоит из двух частей, в которых борьба главного героя Хаубана ведётся под водой и на земле; «Заятуляк и Хыухылу» – из трёх частей (события происходят в общине, семье и вновь – в общине) и т. д.

Таким образом, в закономерностях оперного произведения можно усмотреть как тематику и художественные образы эпических сюжетов (актах и картинах), так и их композиционные особенности.

В фольклористике, в том числе и башкирской, для характеристики ряда явлений нередко применя-

ют термины и категории оперного искусства. Так, описывая эпические сюжеты любовного содержания касса, Р. Сулейманов оперирует понятием лейтмотив: «Речитации основных действующих лиц служат как бы лейтмотивами: они вводят в мир мыслей и чувств героев, способствуют восприятию внутреннего смысла событий и драматизации сюжета, выполняют важную композиционную функцию в общей драматургии произведения» [6, с. 47]. Как показывает практика исполнения таких сюжетов, как «Буджигит», «Тагир и Зухра», «Юсуф и Зулейха», за каждым из персонажей закрепились своя музыкальная тема, приучившая слух слушателей к многочисленным смысловым музыкальным повторам. В подобных выводах исследователь казахской оперы С. Кузембаева усматривает «генетическую связь эпоса с жанром оперы», «понятие оперности в эпическом искусстве . . . , как во внешней, так и во внутренней структуре героического эпоса – туркменского, киргизского, узбекского и казахского» [4, с. 125-126]. Мы бы сказали несколько иначе: традиции исполнения музыкального эпоса содержали в себе мелодико-речитативную канву, корреспондирующую с лейтмотивной техникой, разумеется, заимствованной композиторами из европейской оперы, но аккумулированной в стилистике национальной оперы. До того, несколько ранее, лейтмотивная техника вместе с национальными этнографическими драмами утвердилась в башкирском драматическом театре.

Таким образом, на сюжетно-тематическом, композиционно-жанровом, образно-содержательном и языковом уровнях авторы названных опер во многом опирались на закономерности, сложившиеся в башкирской народной музыке. И это не случайно, ибо в обрядовых жанрах башкирского фольклора и эпосе содержатся значительные предпосылки к возникновению вокальных и хоровых форм, применяемых в оперном жанре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Абукова Ф. А. Становление туркменской оперы // Межнациональные связи в советской музыкальной культуре. – Л.: Музыка, 1987. – С. 102-117.

2. Башкирское народное творчество. Т. 1. Обрядовый фольклор / сост. А. М. Сулейманов, Р. А. Султангареева. – Уфа: Китап, 1995. – На башк. яз.

3. Башкирское народное творчество. Т. 8. Песни / сост. С. А. Галин. – Уфа: Китап, 1995.

4. Кузембаева С. А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы, 2006.

5. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.

6. Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995.

### Галина Гульназ Салаватовна

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры этномузыкологии  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

