

Галина Гульназ Салаватовна

**РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО КАНОНА КЫСКА-КЮЙ В СТАНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНЫХ ФОРМ
БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ**

В статье впервые рассматриваются функции и проявления музыкальных закономерностей фольклорного канона кыска-кюй в становлении и развитии башкирской национальной оперы, что способствует новому освещению проблемы "европейское - национальное" - одной из ведущих в отечественном музыковедении.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/8-2/15.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2011. № 8 (14): в 4-х ч. Ч. II. С. 60-63. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Вспомним трагикомический эпизод с пуговицей, упавшей к стопам его превосходительства. Ожидаемый разнос сменился участием со стороны начальства. Но признание человеческого равноправия, пусть на какой-то короткий момент, оборачивается в подчиненном приступом самоуничужения «его превосходительство сами мне, соломе, пьянице, руку мою недостойную пожать извоили! Этим они меня самому себе возвратили» [3, с. 93]. Возвышение со стороны сопровождается унижением изнутри. Два эти процесса взаимодействуют (А и не-А в субъекте). Без аннигиляции этот процесс может протекать в логике Лукасевича в случае неопределенности исходных компонентов. Эти исходные компоненты таковыми и оказываются. Благорасположение его превосходительства – вещь непостоянная, равно как и самоуничужение Макара Алексеевича. Условно и финальное спасение Вареньки: заглаживая свою вину, помещик Быков женится на ней, но вряд ли она будет с ним счастлива.

Список литературы

1. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 13.
2. **Бурсов С. И.** К спорам о Достоевском // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. Т. 5. С. 27–31.
3. **Достоевский Ф. М.** Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972. Т. 1.
4. **Иванов Вяч.** Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 282–311.
5. **Карякин Ю.** Достоевский и канун XXI века. М.: Сов. писатель, 1989. 656 с.
6. **Кудрявцев Ю. Г.** Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное. 2-е изд., доп. М.: Изд-во МГУ, 1991. 400 с.
7. **Литературное наследство.** М.: Наука, 1971. Т. 83. 800 с.
8. **Лосский Н. О.** Достоевский и его христианское миропонимание // Ф. М. Достоевский и Православие / сост. А. Н. Стрижев. М.: Отчий дом, 1997. С. 217–246.
9. **Лотман Ю. М.** Статьи по типологии культуры. Тарту: ТГУ, 1973. 216 с.
10. **Померанц Г. С.** Открытость бездне: встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. 384 с.

ARTISTIC LOGIC OF F. M. DOSTOEVSKII'S "POOR FOLK"

Vladimir Sergeevich Voronin, Doctor in Philology, Associate Professor
Department of Philology
Volzhsk Classical Institute (Branch) of Volgograd State University
voroninvs@rambler.ru

The author studies early Dostoevskii's artistic logic in its connection with many-valued logical systems, fantasy and absurdity.

Key words and phrases: uncertainty and its clarification; system of uncertainties; equation of opposites; rescue at the expense of complication; variable foundation logic; fantasy laws; absurdity.

УДК 78.01

В статье впервые рассматриваются функции и проявления музыкальных закономерностей фольклорного канона кыска-кюй в становлении и развитии башкирской национальной оперы, что способствует новому освещению проблемы «европейское – национальное» – одной из ведущих в отечественном музыкознании.

Ключевые слова и фразы: кыска-кюй (короткая песня); фольклорный канон; общеевропейский музыкально-стилевой канон; национальный академический музыкально-стилевой канон.

Гульназ Салаватовна Галина

Кафедра этномузыкологии

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

gulnazgalinas@rambler.ru

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО КАНОНА КЫСКА-КЮЙ В СТАНОВЛЕНИИ ВОКАЛЬНЫХ ФОРМ БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ®

Прообразами сольных вокальных форм в башкирских операх стали различные жанры башкирской народной музыки, среди которых немаловажную роль сыграл жанр и стиль кыска-кюй – так называемые короткие мелодии в размере 2/4, сложенные в форме периода и квадратной структуре, используемые исключительно для воссоздания радостных, эмоционально приподнятых, позитивных музыкальных образов. Такие темы в двудольной метрике и быстром темпе в башкирских операх применяются в самых различных целях. Прежде всего, для воплощения национального быта и характера, общего приподнятого настроения, образцами чего являются песня Юлая из оперы «Хакмар» М. Валева (на фольклорной теме «Ирэндек»), куплеты Гайнуллы, сзывающего гостей в честь приезда сына Зайнуллы, и песня рыбака из «Волн Агидели» З. Исмагилова; песенка Ильяса из оперы «Современники» (на слог *ла*) Х. Ахметова, куплеты Шафика и Тухвата «Звонкие монеты падают на поднос» из оперы «Послы Урала» З. Исмагилова (слова народные). Все перечисленные примеры представляют собой типичную

кыска-кюй с ясным звучанием мажора (С, В, F), ритмической равномерностью, структурой суммирования (2+2+4+4), шестизвучной ладовой основой, средним диапазоном и неизменными эмоциональными возгласами «Хай!». Основой практически всех названных номеров является куплетно-вариационная форма; гармоническое и фактурное варьирование позволяет обогатить и динамизировать общее звучание. В куплетах Шафика и Тухвата динамизация достигается и за счет активного тонального развития: первый куплет звучит в до мажоре, второй – в ля-бемоль мажоре, третий – вновь в до мажоре с быстрыми оркестровыми проигрышами между ними.

Противоположная цель – характеристика отрицательного или характерного персонажа с помощью короткого напева – предпринята в двух песнях Каххахи из оперы «Акбузат» А. Спадавецкиа и Х. Заимова, в арии Вали «Отобраз у меня девушку, захотел жить счастливо» из оперы «Ашкадар» А. Эйхенвальда, в песне Фахри «Не слышал ли ты, сосед Серлебай» из оперы «Айхылу» Н. Пейко, в песне Садыка и песне Якупа из оперы «Шаура» З. Исмагилова, в куплетах (рондо) Сахи из этой же оперы, в песенке Абдрая из «Современников», в куплетах Кутлубая «Эх, Самара городок» из оперы «Буря»¹ Р. Муртазина. Во всех многочисленных случаях композиторы намеренно утрируют тему, искажая ее интонации, включают в тему нетипичные ступени, полутона, нередко – хроматические ступени. «Топтание» мелодии на месте, ее мелодическая неразвитость и интонационная выхолощенность призваны воплотить такие качества персонажей, как внутренняя ограниченность, духовное убожество. Крайним проявлением этого являются вокальные номера дракона Каххахи в опере «Акбузат» и подкулачника Фахри в опере «Айхылу», в которых стиль кыска-кюй представлен в полностью обескровленном виде. Песня Каххахи «Последних девушек Урала подарил тебе Масем-хан» – это образец именно такой «неживой», механически однообразной мелодики, состоящей из твердых неподатливых мотивных звеньев. Песня «Как я рад, спасибо», которая повторяет тему победной песни из I-го акта и которую он поет в благодарность подводному царю Шульгену, согласившемуся выдать за него свою дочь Наркес, это такой же прямолинейно звучащий лейтмотив дракона в вокальном варианте.

Allegretto Песня Каххахи

Кәһкәһә

Рәх-мәт һи - нә, Шүл-гән бат - ша, мин нин - дэй шат,
Бат-ша ты - зы ми - нең кә - ләш - мин вә - зир - мен,

Аналогично действует Николай Пейко для воплощения ничтожной природы наглого подкулачника Фахри. Его скабресный такмак с хором, в котором он клеветает на главную героиню Айхылу, – это редкий пример использования в башкирской опере такмаков-тиррэтлэу – частушек, обыгрывающих это звукоизобразительное слово. В основе темы, которую ведет герой, улавливается контур башкирской народной песни «Порт-Артур», из которой оставлены лишь опорные звуки, своей однотипностью низведенные до уровня такмачного.

Allegretto vivace Такмак Фахри

Фәхри

Сер-ле-байзың кара а-ты-ның я-лыбеш-кән муй(ы)нын-да.

¹ Можно согласиться с мнением Л. Файзуллиной, первой отметившей схожесть куплетов Кутлубая с куплетами Каспара «Чтоб мы были без вина» из оперы «Волшебный стрелок» Вебера и залихватской песней Галицкого «Только б мне дожидаться чести» из оперы «Князь Игорь» Бородина [5, с. 52]. Прочие застольные песни (в операх «Травиата» и «Отелло» Верди, «Роберт-дьявол» Мейербергера) имеют несколько иные черты данного жанрового канона.

Вступая в резкое противоречие с конфликтной ситуацией в доме Серлебая, этот фривольный такмак создает великолепный драматический контраст и подготавливает кульминацию действия, когда осерчавший Серлебай прогоняет дочь из дома.

Редкий случай применения стиля кыска-кюй как любовного признания можно наблюдать в куплетах Абдельхака из оперы «Волны Агидели». Фольклорным прообразом такого бурного лирического излияния может служить известная песня «Ирэндек», стоящая особняком ко всей прочей любовной народной лирике, сложенной исключительно в протяжном стиле. Использование кыска-кюй для выражения любовного восторга объясняется здесь характером персонажа: Абдельхак – это неунывающий парень, весело идущий по жизни, открыто и с уверенным ожиданием счастья смотрящий в будущее [4, с. 35]. В опере это один из героев второго плана, и его отношения с девушкой Гульмарией образуют побочный лирический конфликт, оттеняя основной конфликт между Гульзифой и Зайнуллой. В темах куплетов сочетаются фольклорные черты (равномерность ритмического движения, синкопа во втором мотиве, шестизвучное ладовое строение) и влияние сегодняшнего дня (залигованная слабая доля во втором и четвертом тактах, сообщающая теме черты эстрадности).

Таким образом, европейские приемы подачи материала и тематического развития в сочетании с фольклорной спецификой оказались приемлемыми и на башкирской национальной почве.

Канон кыска-кюй, ставший интонационной основой названных номеров, максимально сохранив свои мелодико-ритмические особенности (и как результат – фольклорную специфику), обогащен гармонией и фактурой, заимствованными из европейской практики, что привело к возникновению нового явления – национального академического музыкально-стилевого канона (НАМСК).

Начиная с 90-х годов прошлого века в операх Салавата Низаметдинова – ведущего оперного композитора республики на современном этапе – наблюдается трансформация данного НАМСК в связи с новым отношением к фольклору и культивированием стилевого микста, названного в музыковедении «новая эклектика» (термин Г. Григорьевой), а то и вовсе намеренный отказ от него. Если в опере «В ночь лунного затмения» по трагедии Мустая Карима (1996) содержатся отдельные фрагменты, использующие обороты кыска-кюев в стилистическом переплетении национальной стилистики с узнаваемыми оборотами музыки П. Чайковского и других русских композиторов XIX века («аллюзия на стиль»), как, например, в веселой пляске Ишмурзы из I акта, то в последней опере композитора «Наки» (2009) имеет место принципиальный отход от этих наработанных приемов: создавая скерцозно-гротесковые фрагменты, автор ориентируется на сатирические оперы Мусоргского, Шостаковича, Щедрина. Таковы образы Самрегош, Сабира, Магади, среди которых в этом плане первенствует угловато-резкая колдунья Самрегош. Основой их партий являются «гигантские шаги», как называет М. Тараканов интонационные ходы на сексту, септиму, октаву, нону [3, с. 292]. Сознательное «принижение» жанра, впервые испробованное русскими композиторами, работавшими в Башкирии в 1940-е годы, также используется Низаметдиновым для «оглушения» современных людей в целях их духовного разоблачения,

примером чего служит тривиальная песенка Кияма «Ну, познакомил» в 6-й картине оперы. Такой стиль отзвучал ранее в многочисленных вокальных и хоровых сочинениях композитора на русском языке.

Отдельный пласт в стиле кыска-кюй образуют в башкирских операх вокальные номера, основанные на *этических напевах*. Функционирующие в системе фольклорных жанров как речитативные хамак-кюй (речитации), в операх они (как и плачи, колыбельные песни), ввиду «разрастания» их мелодики, в мелодике и диапазоне оказываются в системе песенных жанров. Если структура периодичности эпических напевов, «механическая» повторность разделов строфы создали предпосылки к особой роли остинатности в симфонической музыке башкирских композиторов [2, с. 27], то для оперного жанра гораздо более важными оказались интонационное содержание мотивов, их интонирование. Удачными примерами в этом плане являются кубаир Мэргэна «Начинаем войну против хана!» в финале I акта одноименной оперы А. Эйхенвальда, а также выходная ария-кубаир Шатмурата «К плетям привыкли мы» из I акта оперы «Карлугас» Н. Чемберджи и ариозо-кубаир Хылыукай «Отчего мужчины бездействуют?» из II акта этой же оперы, написанные методом воссоздания жанра кубаир. Придав опере ярко выраженный эпический колорит, они способствовали выразительности музыкального языка главных героев и динамизации сюжетного развития. После этих призывов народ решается подняться на открытую борьбу против поработителей.

Если сферу героики в сольных номерах башкирских опер первоначально определял фольклорный канон кубаира со всеми присущими ему первичными чертами, то в дальнейшем в операх З. Исмагилова эту функцию стали выполнять героические куплеты, источником которых являются маршевые народные песни, такие как «Марш Пугачева», «Кутузов». Таковы куплеты Салавата о соколе из I акта оперы «Салават Юлаев», в основе которой – народная песня «Юсуп майор»; куплеты Акмурзы «Пойдем мы в бой», поддержанные хором из оперы «Шаура»; песня Юлтыя «Из искры высеку огонь» из оперы «Послы Урала». Эти номера пронизаны маршевыми элементами, первичным признаком которых является пунктирный ритм (даже песня «Юсуп майор» – ровная по ритмике – осовременена композитором таким образом). И только в своей последней опере «Кахым-туря» (2000) З. Исмагилов воспроизводит особенности кубаира, демонстрируя этим возвращение к принципам музыкального этнографизма. Напоминанием об этой традиции в башкирской музыке – академическом музыкально-стилевом каноне – становится призывный кубаир Насыра «Французская война» из этой оперы, содержащий новую музыкально-смысловую трактовку жанра, заключающуюся в «думбыровом» сопровождении, имитируемом оркестром.

Сфера героического в башкирских операх также широко представлена стилем башкирской массовой песни, по И. Даниловой, «ново-песенным пластом», частично заменившим традиционный песенный пласт [1, с. 57], правда, все больше в хоровых фрагментах. В операх на современную тему («Азат», «Буря», «Современники») этот стиль проникает и в сольные вокальные номера. Укажем на куплеты Азата из одноименной оперы Р. Муртазина, «Песню о Ленине» в операх «Азат» и «Буря», застольную песню Тагира Уралова из оперы «Современники» (единственный образец этого жанра в башкирских операх). Для массовой песни академической национальной традиции характерны отработанные ритмические структуры, помпезная оркестровка, сольный запев и хоровой припев, что олицетворяло единение героев со своим народом.

Как видно из сказанного, фольклорный канон кыска-кюй является одним из основополагающих, сыграв значительную роль в формировании сольных вокальных форм башкирской оперы. Взаимодействие его архетипических свойств с закономерностями общеевропейского музыкально-стилевого канона привело к жанровому и стилистическому богатству национальной оперы, изначально ориентированной на использование особенностей народной музыки устной традиции. Возрождение и обогащение его музыкально-выразительными элементами современной музыки может стать источником новых достижений в области башкирской национальной оперы.

Список литературы

1. Данилова И. В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки (к проблеме становления национальной композиторской школы): дисс. ... канд. иск. М., 2001. 211 с.
2. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка: традиции и новаторство. Уфа: Гилем, 2005. 320 с.
3. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Сов. композитор, 1980. 327 с.
4. Угрюмова Т. С. Вопросы драматургии оперы З. Г. Исмагилова «Волны Агидели» // Вопросы искусствознания. Уфа, 1986. С. 21-41.
5. Файзуллина Л. М. Опера Р. А. Муртазина «Буря» («Дауыл»): дипл. работа / УГИИ; рук. Н. А. Еловская. Уфа, 1987. 112 с.

KYSKA-KYUI FOLKLORE CANON ROLE IN BASHKIR OPERA VOCAL MODE FORMATION

Gul'naz Salavatovna Galina
 Department of Ethnic Musicology
 Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov
 gulnazgalinas@rambler.ru

The author for the first time considers the functions and manifestations of kyska-kyui folk canon music laws in Bashkir national opera formation and development which contributes to the new interpretation of one of the basic music science problems - "European – national".

Key words and phrases: kyska-kyui (short tune); folk canon; all European musical-style canon; national academic musical-style canon.