ГУСЕЙНОВА АИДА НЕЙМАТ гызы

МУСЛИМ МАГОМАЕВ
ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Опыт музыкально-текстологического анализа

Баку -1997

Автор проекта **Фатма Абдуллазаде**

Ответственный за выпуск и редактор **Хафиз Гусейнзаде**
Координатор компьютерных работ **Эльмир Велизаде**
Художник **Шахин Шихалиев**

© Редакция журнала "Азербайджан гадыны", 1997



К ЧИТАТЕЛЮ

Классическое наследие азербайджанского народа чрезвычайно емко и многообразно. Именно это наследие как золотой фонд нации сохранялось и приумножалось во все времена и периоды нашей истории. Именно это наследие передавалось из поколения в поколение как завет отцов и матерей своим дочерям и сыновьям. Именно это наследие в переломные, ключевые моменты нашей жизни служило источником нравственного здоровья и духовного возрождения нации.

К сожалению, осуществляемый в течение длительного времени диктат коммунистической идеологии привел к тому, что в изучении, преподавании и популяризации этого наследия произошли значительные деформации. Провозглашенная в Азербайджане еще в 1990 году Гейдаром Алиевичем Алиевым политика

отказа от коммунистичекого выбора и деидеологизации восприятия культурных ценностей требуют качественно новых изданий. Именно таким изданием и является книга "Муслим Магомаев. Оперное творчество", которая открывает серию книг о жизни и творчестве выдающихся людей Азербайджана оказавших большое влияние на развитие нашей культуры и науки.

Чрезвычайно трудно сформировать полный список таких личностей, равно как трудно перечислить все памятники материальной и духовной культуры Азербайджана, оказавшие свое влияние на формирование сегодняшней среды обитания интеллектуальных сил общества. Но есть при этом имена, которые чрезвычайно притягательны как с точки зрения популяризации их товрческого наследия так и раскрытия многих пластов их творчества.

Феномен рода Магомаевых, давших миру великого композитора Муслима Магомаева, незаурядного художника Магомета Магомаева, павшего смертью храбрых в войне с коричневой чумой фашизма, и великого певца Муслима Магомаева, еще ждет своего раскрытия. Пока же перед Вами книга о творчестве великого композитора Муслима Магомаева.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга обращена к наследию одного из основоположников азербайджанского композиторского стиля Муслима Магомаева. Творческая биография выдающегося композитора, дирижера, просветителя, общественного деятеля неотделима от сложных процессов, происходивших в азербайджанской музыке в первые десятилетия XX века. Стала уже традиционной характеристика Магомаева как сподвижника, соратника великого Узеира Гаджибекова. Будучи вполне правомерной, она вместе с тем не является исчерпывающей, ибо, опираясь на выдвинутую Гаджибековым концепцию синтеза типических качеств национальной музыки устной традиции и европейского профессионализма, Магомаев сумел "прочертить" свою оригинальную творческую стезю. Выявлению **индивидуальности** художественного вклада Магомаева в азербайджанское оперное творчество - шире - в азербайджанскую музыку в целом - и посвящается наше исследование.

В качестве объекта изучения неслучайно избраны оперы композитора - "Шах Исмаил" и "Нэргиз". Именно эти сочинения обобщают многожанровые творческие искания Магомаева, аккумулируя наиболее сущностные черты его индивидуального авторского стиля. Данное обстоятельство, в свою очередь,

объясняется исключительной органичностью оперного жанра в контексте азербайджанской музыки.[1]

Таким образом, в исследовании намечается три уровня обобщений: авторский стиль - национальная опера - национальное композиторское искусство. Предоставляется также возможность выхода на актуальную проблему синтеза европейского и внеевропейского.

В книге изучаются не только оперные опусы как таковые, но и процесс их создания. С этой целью к исследованию привлекается обширный массив архивных документов, большинство которых вводится в научный обиход впервые. Отсюда - текстологическая направленность нашей работы, которая отвечает возросшему в последние годы интересу к проблемам творчества. Текстология - наука о тексте, его зарождении, становлении и бытовании - на начальных этапах своего развития была нацелена исключительно на расшифровку рукописей и подготовку их к публикации. Постепенно она отпочковалась от чисто издательских проблем и вошла, наряду с философией, психологией, социологией, кибернетикой и др., в комплекс фундаментальных дисциплин, исследующих феномен художественного творчества. Суть текстологического метода - в сравнительно-историческом изучении документальных источников в их совокупности и последовательности. Экскурс в творческую лабораторию художника позволяет уяснить генезис его художественных устремлений, установить те качества стиля, которые неразличимы либо затушеваны в конечном результате.

Многогранная творческая деятельность Муслима Магомаева привлекала и продолжает привлекать внимание азербайджанских музыковедов. Все же следует признать, что количество трудов о композиторе относительно невелико. Среди самых ранних публикаций, посвященных Магомаеву, назовем небольшой сборник, выпущенный к 3-летию со дня его смерти, в 1940 году. Одна из трех вошедших в сборник статей написана Гаджибековым. В ней акцентируется существенная роль Магомаева в становлении азербайджанского композиторского стиля. Ценными представляются мысли Узеирбека о новаторском характере художественных исканий Магомаева, стремлении его идти самостоятельным, непроторенным путем.

В 1947 году выходит в свет краткая монография, в 1956 - научно- популярная брошюра о композиторе. Их автор - близко знавший Магомаева К.Касимов - живо и интересно рассказывает о жизненном, творческом пути мастера, освещает обстоятельства создания и постановки его опер.

Первым исследователем-музыковедом, обратившимся к творчеству Магомаева, стала Г.Исмайлова. В 1961 году ею была опубликована статья (сборник "Азербайджанская музыка"), а в 1975 - книга, которая и поныне остается наиболее значительной монографической работой о Магомаеве. В книге прослеживаются биография мастера, его многогранная деятельность. Анализируются почти все крупные сочинения Магомаева - в том числе, оперы. В центре внимания исследователя - история создания "Шаха Исмаила" и "Нэргиз", их драматургические и музыкально-тематические особенности, проблема устных первоисточников музыкального языка и т.д. В новом издании, которое 11 лет спустя, уже после смерти автора подготовила Р.Фархадова, монография дополнилась фрагментами из публикаций о жизни и деятельности Магомаева, появившихся в последние годы, а также воспоминаниями друзей и колег композитора. В 1986 году вышли в свет брошюра и статья (сборник "Композиторы Азербайджана"), опирающиеся на монографию.

Весомым вкладом в развитие музыковедческой мысли о Ма-

1 Органичность оперного жанра в условиях азербайджанской музыки обосновывается в работах Э.Абасовой [1,2], Л.Карагичевой [47], К.Караева [48], Т.Керимовой [57], А.Сарабского [91], С.Сеидовой [93], Ф.Шушинского [106] и др.

гомаеве стали появившиеся в конце 60-х - начале 70-х годов работы С.Касимовой, посвященные опере "Нэргиз" (брошюра, статьи в сборниках "Искусство Азербайджана", "Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана"). Анализируя либретто, принципы музыкальной драматургии, систему образов, жанрово-интонационную основу сочинений, автор выявляет комплекс художественных факторов, обусловивших специфику магомаевского замысла, широко пользуется историческими аналогиями.

Самобытный художественный облик Магомаева раскрывается и в работах Н.Касимовой, изданных в 80-е годы - статье "Единомышленники" (1985 год), брошюре "Соратники" (1988 год). Обратившись к малоизученной теме творческого содружества Гаджибекова и Магомаева, автор акцентирует общность эстетических установок двух выдающихся мастеров, их огромный совокупный вклад в азербайджанскую музыкальную культуру.

Важная этапная роль опер Магомаева в различных аспектах обосновывается в книге Э.Абасовой и К.Касимова "Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана (1920-1956 годы)", статье Б.Зейдмана "О работе азербайджанских композиторов над оперной и балетной драматургией (некоторые выводы)". Зейдман, помимо этого, затрагивает проблему повторной редакции "Нэргиз", осуществленной Глиэром ("Глиэр и азербайджанская музыкальная культура"). Одна из новых редакций "Шаха Исмаила" - принадлежащая К.Караеву - рассматривается в статьях Т.Керимовой, Т.Кулиева, А.Рзаева.

Творческий облик Магомаева запечатлен и в воспоминаниях современников композитора - тариста Б.Мансурова, журналиста С.Наджафова, дирижера и композитора Ниязи, в разные годы опубликованных в периодической печати. Панорама работ, посвященных Магомаеву, будет неполной, если не упомянуть

изданную в 1987 году повесть Р.Гусейнова "Зеленый лист", которая обогащает портрет художника интересными штрихами.

Несмотря на наличие обстоятельных исторических, теоретических изысканий, ни в одной из названных работ не дается целостная характеристика оперного творчества Магомаева, не ставятся проблемы индивидуальности стиля композитора, его эволюции. Архивные источники хотя и привлекаются некоторыми авторами (К.Касимовым, Г.Исмайловой, Р.Гусейновым), однако лишь в качестве источника информации относительно биографии Магомаева, истории создания его сочинений. В предлагаемой работе текстологический ракурс впервые подключается к анализу стиля композитора, его оперной концепции. Таким образом, исследование оперного творчества Муслима Магомаева сквозь призму текстологического подхода - это качественно новый аспект изучения наследия композитора. Он позволяет по-новому взглянуть на роль Магомаева в эволюции азербайджанского композиторского творчества, глубже уяснить его вклад в национальную музыку.

Историко-архивный характер настоящего исследования побудил нас обратиться к достижениям текстологической науки б.СССР. Заметим, что фонд работ подобного рода ограничен. Прежде всего, следует выделить фундаментальные труды литературоведов С.Бонди и Б.Томашевского. Среди музыкально-текстологических исследований наиболее значительными являются монография В.Протопопова ""Иван Сусанин" Глинки", работа Н.Фишмана "Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 годы", а также публикации Б.Ярустовского, А.Климовицкого, М.Арановского, Г.Прибегиной, В.Блока, Л.Корабельниковой, Н.Синьковской, Л.Данько, А.Волкова и мн.др. Выработанная в названных трудах стройная система изучения рукописных материалов существенно повлияла на методологию данного исследования.

Охарактеризуем документальную базу работы. Нами использованы материалы личного архива Магомаева, хранящегося в Институте Рукописей Академии Наук Азербайджана [фонд 25]. Ряд источников, представляющих интерес с точки зрения творческой лаборатории Магомаева (включая автографы композитора), удалось обнаружить также в архиве М.С.Ордубады [фонд 14]. Большинство документов - автографы Магомаева, реже встречаются копии, а также рукописи, принадлежащие неизвестным лицам (предположительно, либреттистам опер). Последние, как правило, авторизованы, т.е. утверждены либо откорректированы Магомаевым.

Архивные материалы подразделяются нами на литературные и музыкальные (нотные). Литературный фонд также, в свою очередь, распадается на две группы источников. Первая содержит автокоментарии к творческой работе, запечатленные в дневниках, воспоминаниях, письмах, заметках Магомаева. Будучи непосредственным источником знакомства с личностью композитора, той духовной средой, в которой он жил и работал, эти документы также прямо влияют на ход музыкально-текстологического анализа, обогащая его необходимыми фактологическими сведениями. Следует отметить, что данная область литературного наследия Магомаева частично опубликована. В сборник "Муслим Магомаев о музыкальном искусстве Азербайджана", подготовленный К.Касимовым, вошли отдельные статьи, воспоминания, дневники, письма композитора, в которых затрагиваются проблемы оперного творчества, музыкального исполнительства, образования и др. Вторая группа литературных материалов включает сценарии и либретто музыкально-сценических опусов.

Фонд музыкальных (нотных) документов необычайно обширен и содержит сотни эскизов, ряд клавиров, дирекционов, партитур. Ценным подспорьем в анализе служат магомаевские

сборники народных мелодий, дающие представление о музыкально-фольклорном опыте композитора и способствующие более глубокому исследованию проблемы устных первоисточников авторского тематизма.

Книга состоит из введения, четырех глав и заключения. Введение содержит целостную характеристику наследия Магомаева в сфере аудиовизуальных искусств. В небольшой первой главе реконструируются основные этапы авторской работы над "Шахом Исмаилом" и "Нэргиз", прослеживается сценическая судьба сочинений. Три аналитические главы обращены, соответственно, к драматургическим особенностям, семантической структуре, музыкальному языку опер. В заключении дана обобщающая характеристика творческих достижений Магомаева в их соотнесении с художественными открытиями Гаджибекова. Здесь же расматривается проблема новых редакций "Шаха Исмаила" и "Нэргиз".

Прежде чем перейти к анализу, укажем, что при ссылке на некоторые архивные материалы нами используются аббревиатуры (коды): буква обозначает род источника (автокомментарий - А, сценарий - С, либретто - Л, эскиз - Э, клавир - К, дирекцион - Д, партитура - П, сборник народных мелодий - Сб), цифра - его порядковый номер на пути к "фокусу" концепции. Более подробная расшифровка аббревиатур дана в указателе документальных источников.

Автор выражает глубокую благодарность заслуженному деятелю искусств Азербайджана, профессору Э.А.Абасовой за содержательные замечания и советы в процессе подготовки данного исследования. Автор признателен сотрудникам Института Рукописей АН Азербайджана, оказавшим содействие в сборе архивных материалов, а также всем лицам, прочитавшим книгу в рукописи и высказавшим ценные пожелания.

ВВЕДЕНИЕ

Наследие Магомаева в сфере аудиовизуальных искусств отличается широтой жанрового диапазона. Композитор обращается к опере ("Шах Исмаил", "Нэргиз", замыслы "Сейфаль-Мулюка", "Дьявола", "Кероглы"), музыкальной комедии ("Хорузбей"), балету (замысел "Сумасшедшего Мухтара"), создает музыку к драматическим спектаклям ("Пастухи", "Сегодня" М.С.Ордубады, "Мертвецы" Дж.Мамедкулизаде, "В 1905 году" Дж.Джаббарлы), кинофильмам ("Наш рапорт", "Кочевники" ("Дорога в рай"), "Искусство Азербайджана"). Вначале охарактеризуем жанрово-стилевые особенности музыкально-театрального творчества композитора - самой весомой части его аудиовизуального наследия.

В оперных опусах Магомаева претворены две жанровые модели национального оперного искусства: мугамная и классическая. Представляют их, соответственно, "Шах Исмаил" (1916-1934 годы, либретто Магомаева и М.А.Исмаилзаде[1]) и

1 Мирза Абдулкадыр Исмаилзаде (Вусаги) (1870-1914) - азербайджанский поэт, просветитель, педагог, публицист. Имеются сведения о том, что Исмаилзаде работал также над либретто опер "Юсиф и Зулейха", "Алхаз".

"Нэргиз" (1935 год, либретто Магомаева и М.С.Ордубады[1])). Вокруг этих центральных сочинений группируются неосуществленные замыслы - "спутники". Как выясняется из архивных источников, композитор разрабатывал еще две мугамно-оперные концепции: "Сейфаль-Мулюк" (по одноименному дастану) и "Дьявол" (по одноименной драме Г.Джавида[2]). Первая относится к дореволюционному периоду творчества Магомаева[3], вторая - к началу 20-х годов. Жанровую специфику замыслов позволяют уяснить развернутый сценарий "Сейфаль-Мулюка"[4], в котором зафиксированы важнейшие детали музыкально-драматургического ряда, а также клавирные и партитурные фрагменты "Дьявола". "Спутник" "Нэргиз", вернее, ее предшественник - опера "Кероглы", замысел которой возник в 1928 году. Об этом Магомаев сообщает в письме от 11 июля 1928 года: "... Усиленно работаю. Подписал... договор относительно "Кероглы"". Однако сочинение не состоялось. До нас дошли лишь несколько эскизов и ряд клавирных фрагментов 1 акта[5].

1 Мамед Сеид Ордубады (1872-1950) - выдающийся азербайджанский поэт, писатель, драматург, публицист. Автор романов "Сражающийся город", "Тэбриз туманный", "Подпольный Баку", "Меч и перо". Ордубады принимал участие также в создании либретто опер "Кероглы" Гаджибекова, "Низами" А.Бадалбейли, музыкальных комедий "Пятирублевая невеста" С.Рустамова, "Похитители сердец" Ф.Амирова.

2 Гусейн Джавид (Гусейн Расизаде) (1884-1941) - выдающийся азербайджанский поэт и драматург. Автор поэмы "Азер", драм "Сиявуш", "Хайям", "Хромой Теймур", "Пророк", "Шейх Сенан" и др.

3 Точное время работы над оперой "Сейфаль-Мулюк" установить не удалось.

4 В большинстве случаев мы опускаем архивные координаты рукописей, ибо они указаны в приложении.

5 Приведем авторские названия оперных сцен: 1. Увертюра; 2. Хор; 3. Хор крестьян; 4. Хор женский (крестьян); 5. Танцы мужчин (комические); 6. Выход наездников и танцы их под мотив "Кюрди", а в конце на этот мотив и выход Кероглы; 7. Игры и борьба, пробы сил - соревнование Кероглы с кузнецом в силах (подкова, деревце); 8. Выход раненого отца. Все окружают, снимают с лошади и удивленно осматривают; 9.Хор; NN10 и 11 не озаглавлены.

Специфика магомаевской интерпретации мугамной и классической моделей оперного жанра - в том, что они активно притягиваются друг к другу. В особенности это относится к мугамной опере, которая у Магомаева "открыта" к проникновению классических признаков жанра. Иначе - а именно, как исключительное достояние национальной художественной эстетики - трактует мугамную оперную модель ее создатель Узеир Гаджибеков. Указанная особенность магомаевского стиля предопределяет и специфику его эволюции. В отличие от Узеирбека, в оперном творчестве Магомаева отсутствует четкое разделение на "мугамный " и "классический " этапы. Симптоматично в этом смысле высказывание композитора: "пропасти создавать между "Шахом Исмаилом" и новой оперой "Нэргиз" не собираюсь" [А I:69, 101].

К жанру музыкальной комедии композитор обращается в конце 20-х годов. "Хорузбей" (либретто написано самим Магомаевым), вопреки установившемуся мнению, был полностью завершен автором и готовился к постановке.[1] В целом, сочинение характеризуется значительной концепционной преемственностью по отношению к гаджибековской "триаде". Вместе с тем, новизна социокультурного фона приводит к частичному переосмыслению идейно-содержательного и музыкально-драматургического комплексов (см.ниже).

В начале 1936 года Магомаев приступает к созданию балета "Сумасшедший Мухтар" - первого в азербайджанском композиторском творчестве образца этого жанра. Однако, уже смертельно больной, композитор успевает только разработать сценарий сочинения, наметив в нем контуры музыкального оформления. Весьма показательно, что Магомаев обратился к хореографическому жанру именно во второй половине 30-х годов - т.е. в тот период, когда в национальной музыке созрели объективные предпосылки для его освоения (напомним, что первый азербайджанский балет - "Девичья башня" А.Бадалбейли - появился в 1940 году). Замысел "Сумасшедшего Мухтара", судя по авторским ремаркам в сценарии, не претендует на сложную, конфликтную интонационную структуру и ориентирован на органичное подключение к сюжету подлинных образцов танцевального фольклора. "Основная цель, - читаем в предисловии к сценарию, - показать народные танцы и игры Азербайджана и братских республик ... Я ограничился созданием лишь стержня (имеется в виду сюжет - А.Г.) ... и вокруг него построил показ народных танцев и игр. Все имеющееся в нашей народной сокровищнице ценное я постараюсь здесь использовать". Магомаевская концепция стала своеобразной проекцией в условиях хореографического жанра гаджибековской программы "Лейли и Меджнун": "под аккомпанемент какого-либо сюжета, в виде solo использовать и наши мугамы, а в виде хора - тэснифы" [92, 22]. Как видим, в процессе адаптации на национальной почве оперного и балетного жанров намечались сходные тенденции. Однако, если гаджибековская концепция состоялась, более того, стала ярким, самобытным явлением азербайджанского музыкального театра, то магомаевская идея осталась нереализованной. Развитие национальной хореографии, минуя данный этап, началось с балета-драмы Бадалбейли, в котором песенно-танцевальные традиции были вовлечены в русло классического симфонического развития.

1 В докладной записке, адресованной Управлению зрелищных предприятий, Магомаев сообщает: "С репертуаром ... на будущий, 1930/1931 год вопрос обстоит более или менее благополучно. В распоряжении театра имеется новая музыкальная комедия "Хорузбей" Магомаева..." [69, 38]. По сведениям Г.Исмайловой, "театр работал над партитурой в летние месяцы 1930 года. Однако произведение это так и не увидело света рампы, а отдельные отрывки из комедии были показаны в концертном исполнении" [44,96].

Охарактеризуем идейно-тематическое содержание магомаевских опусов в сфере аудиовизуальных искусств. До социально-политического сдвига 1920 года композитор в поисках сюжетов, как правило, обращается к национальному эпическому наследию, избирая при этом хорошо известные, популярные его образцы. Таков, в частности, тюркский дастан "Шах Исмаил - Гюльзар", послуживший основой первой оперы композитора. С учетом того, что в данном дастане нашла отражение реальная борьба за престол представителей Сефевидской династии[1], магомаевский опыт следует расценить как попытку обновить сюжетно-содержательный комплекс мугамной оперы, привнести в него историческую проблематику.

Другой эпический первоисточник оперного творчества Магомаева - дастан о Сейфаль-Мулюке, юном сыне шаха, который в поисках своей суженой Бадиуль-Джамал отправляется в долгое и опасное путешествие. Арабский по происхождению, данный образец с глубокой древности получил распространение на Ближнем, Среднем Востоке[2], а также в Азербайджане, где составил основу многочисленных сказок и дастанов. Показательно, что сюжет о Сейфаль-Мулюке привлек внимание и другого азербайджанского музыканта - Мешади Джамиля Амирова, написавшего в 10-х годах XX века одноименную оперу[3].

После 1920 года под влиянием тенденций советской музыки

---

1 Это установлено М.Тахмасибом в книге "Азербайджанские народные дастаны (средние века)" [99]. Небезынтересно отметить, что Магомаев, по свидетельству Г.Исмайловой, избрал тот вариант дастана, где "связь образа героя с личностью сефевидских шахов- Исмаила I и Исмаила II ... весьма ощутима" [44,74]

2 Назовем поэму узбекского поэта XVI века Меджлиси, дастан туркменского поэта XVII века Магрупи.

3 Мешади Джамиль Амиров (1875-1928) - тарист, ханендэ, композитор, музыкально-общественный деятель. Жил и работал в Гяндже. Как сообщает Ф.Шушинский, опера "Сейфаль-Мулюк" была написана в 1915 году и с успехом поставлена в Гяндже и Тифлисе [99, 120-121]

в орбиту магомаевского творчества входит современная проблематика. Диффузия ее с темами, сюжетами, "подсказанными" национальной культурой, - главная примета музыкально-сценических опусов композитора, созданных на данном этапе.

В одном случае, продолжая разрабатывать традиционную тематику, автор акцентирует те идейно-образные качества, которые созвучны новой социокультурной "ауре". Иными словами, наблюдается типичное для советского музыкального театра 20-30-х годов "приближение" прошлого, осмысление его по принципу сходства с настоящим. Здесь различаются две разновидности сюжетов.

Первая характеризуется творческим переосмыслением устных, эпических источников за счет развития потенциально заложенных в них возможностей. Данная тенденция ярко проявляется в осуществленных после 1920 года редакциях "Шаха Исмаила". Логично предположить, что аналогичным образом композитор намеревался переосмыслить и дастан о Кероглы. На факте обращения Магомаева к эпосу, запечатлевшему антифеодальное восстание в XVI - XVII веках под предводительством Кероглы, следует остановиться особо. Напомним, что после Магомаева к оперному воплощению этой темы обратились У.Гаджибеков (1937 год), турецкий композитор А.Сайгун (1973 год). В чем секрет подобной популярности? На наш взгляд, следует учитывать факторы, которые выделяют дастан о Кероглы среди других памятников устного народного творчества и предрасполагают к органичной театрализации. Это - компактность и динамизм сюжетного развертывания, равнозначность героико-социального и любовно-лирического начал и, вследствие этого, многогранность образа главного

персонажа[1]. Для советских авторов - Гаджибекова и Магомаева - дополнительным стимулом явилась заложенная в дастане идея социального протеста[2].

Вторая разновидность сюжетов подобного рода подразумевает привнесение в традиционные бытовые темы социально-актуального элемента. Таков замысел "Хорузбея". Несмотря на то, что автор обращается здесь к быту и нравам современной ему Турции, он трактует изображаемую действительность как прошлое своего народа. Обличая косный, патриархальный уклад жизни, рабское положение женщины, Магомаев поднимает тему, актуальную для всех восточных культур[3], и, таким образом, непосредственно продолжает гаджибековские традиции жанра[4]. Вместе с тем, в соответствии с новыми культурно-историческими реалиями идея раскрепощения женщины воплощается Магомаевым уже не "в замаскированной форме", как у Гаджибекова [73,52], и, главное, сливается с идеей социального преобразования.

Архив позволил пополнить представление о замысле "Хорузбея". Выяснилось, что импульсом к созданию сочинения послужили две газетные заметки-отклики на принятый в Турции закон, запрещающий многоженство[1]. Рассказанный в одной из них реальный случай - о том, как богатый турок из Константинополя, не желая подчиняться новому закону, отравился вместе со своим гаремом - и был взят за основу сюжета "Хорузбея"[2].

В другом случае диффузия разнородных идейно-содержательных истоков происходит на базе современной проблематики. Так, в "Нэргиз", а также радиопьесе "Пастухи" [3], явившейся предтечей оперного замысла, тема женского равноправия раскрывается в рамках героико-революционной концепции. Причем опере присущ более тесный контакт двух названных

---

1 Перечисленные особенности дастана о Кероглы выявлены Л.Меликовой-Сайяр в работе "От легенды к опере. Эволюция темы Кероглы в Советском Азербайджане" [74].

2 Возможно также, что внимание Гаджибекова и Магомаева к данному сюжету привлекла появившаяся в эти годы пьеса "Кероглы" Г.Исмайлова.

3 Проблеме раскрепощения женщины посвящаются многие произведения азербайджанской литературы 20-30-х годов. Среди них- пьесы "Севиль", "Алмас" Дж.Джаббарлы, "Хаят" М.Ибрагимова.

4 Введение в сюжет "Хорузбея" Мешади Ибада - центрального персонажа музыкальной комедии "Не та, так эта" - косвенно подтверждает концепционную преемственность магомаевского опуса по отношению к гаджибековским образцам этого жанра.

1 Ф.25 оп.2 ед.хр.119. Обе статьи были опубликованы в "Бакинском рабочем": одна ("Отравленный гарем") - 26 января 1926 года, другая ("С берегов Босфора (Гражданский брак в Турции)") - 22 февраля 1927 года.

2 Краткое содержание "Хорузбея":

Хорузбей и его друзья Мешади Ибад, Котур-паша, Якуб и др. твердо убеждены в справедливости и незыблемости патриархального уклада. Хорузбей, владеющий многочисленным гаремом, намерен жениться на юной красавице Зохре. В то же время в Зохру влюблен Сейфеддин- молодой, образованный секретарь Хорузбея. Сейфеддин и Зохра удручены предстоящей разлукой. Однако свадьба расстраивается. Зохра оказывается дочерью Хорузбея и некогда изгнанной им из гарема Малике-ханум. Бешенство главного героя усугубляется известием о новом законе, запрещающем многоженство. Хорузбей принимает решение отравиться вместе со своим гаремом. Но Сейфеддин и Зохра с помощью слуги, негра Абакара, спасают женщин от гибели. В финале устами Сейфеддина провозглашается идея социального обновления как условия личной свободы.

3 Предполагаемое краткое содержание "Пастухов":

Пьеса открывается сценой из жизни азербайджанской деревни 30-х годов. Молодежь просит старика Ахмеда рассказать о тайне могилы, расположенной на окраине села. Действие переносится в 1918 год. Помещик Шукюрбек задумал жениться на дочери Ахмеда Нэргиз. Получив отказ, он похищает девушку. В это время в соседнем селе начинается восстание, к которому присоединяются Нэргиз, ее жених Альяр, другие крестьяне. Шукюрбек застрелен. Однако в бою гибнут также Нэргиз и Альяр. Это они похоронены на окраине села, это их оплакивает старик Ахмед. Вновь - 30-е годы. Молодые комсомольцы торжественно клянутся продолжать дело, за которое пали Нэргиз и Альяр.

идейно-образных сфер. Аналогичная тенденция прослеживается и в балете "Сумасшедший Мухтар". Здесь в незамысловатый "колхозный" сюжет введен традиционный для азербайджанского эпоса тип юродивого - "дэли" [1].

Сюжетно-содержательный комплекс магомаевского наследия в сфере аудиовизуальных искусств не исчерпывается приведенными типами. Знаменательно обращение композитора к романтической драме Г.Джавида "Дьявол" - как первая в азербайджанском оперном творчестве попытка выйти за рамки национальных эпических тем, а также отрешиться от идеологических клише, насаждаемых в советской художественной культуре.

Обратимся к жанрово-стилевым тенденциям. Синтетичность жанровых истоков - стабильное свойство магомаевских аудиовизуальных опусов. Обращаясь к испытанным в творческой практике жанровым моделям, композитор активно преобразует их, насыщая "инородными" качествами. Как уже отмечалось, глубоко самобытный подход отличает магомаевскую интерпретацию мугамной оперы. Создавая "Шаха Исмаила", композитор поначалу ориентировался на гаджибековский опыт ("Я поставил перед собой задачу создания оперы по типу оперы ... Гаджибекова" [69, 45]). Однако по мере осуществления новых редакций сочинения произошло значительное обновление исходной модели.

1 Краткое содержание "Сумасшедшего Мухтара":

Кулак Сафар стремится любой ценой помешать председателю райсовета Гасану создать в деревне колхоз. Вместе со своими друзьями Сафар принимает решение похитить и убить Гасана. Однако "дэли", (т.е. сумасшедший) Мухтар, который на самом деле обладает незаурядным умом и тонкой душой, предотвращает беду. Выведав замыслы кулаков, он в момент похищения подставляет вместо Гасана себя. Сафар разоблачен. Параллельно развивается лирическая коллизия: дочь Сафара Фатьма влюблена в Гасана, тот же оказывает знаки внимания батрачке Саиде.

Гаджибеков, повторяем, нацелен на сохранение целостности мугамно- оперной концепции. Прибегнув к ее частичной "европеизации" в "Шейх Сенане", "Рустаме и Зохрабе", Узеирбек вскоре отказывается от этой идеи и допускает лишь ограниченное проявление классических признаков жанра в рамках мугамно-оперной модели. Симптоматично, что даже созданная в 30-е годы ария отца Меджнуна - зрелый образец композиторского творчества - не вводится автором в партитуру "Лейли и Меджнун", а получает статус самостоятельного произведения. Иное - у Магомаева. Автор "Шаха Исмаила" неуклонно наращивает сферу действия классических признаков жанра. В известном смысле судьба магомаевской концепции олицетворяет путь, пройденный азербайджанской оперой в целом: от мугамной модели к европейской. По мере создания новых редакций сочинения повышается удельный вес авторского тематизма, сокращается мугамная сфера. Акцентируется жанрово-стилевая дифференциация образов. Расширяется область применения классических оперных форм, лейтхарактеристик. Подключаются испытанные в европейской творческой практике способы объединения композиции.

Установка на бесцитатный контекст авторского тематизма также высвечивает индивидуальность магомаевского подхода - Гаджибеков, как известно, активно использует в своих мугамных операх подлинные образцы всех жанров азербайджанской музыки устной традиции. Приведенная выше мысль о приверженности Магомаева "типу оперы Гаджибекова" имеет следующее продолжение: "с той только разницей, что за исключением мугамов ... все остальное должно быть моим оригинальным творчеством" [69, 45].

Классическая оперная модель осваивается Магомаевым в русле песенного направления советского оперного творчества

30-х годов ("Нэргиз", предположительно "Кероглы"). Заметим, что в тот период многие национальные композиторские школы б.СССР приобщались к нормативам оперного жанра посредством песенной оперы.

Однако Магомаев коренным образом переосмысливает песенную модель в контексте азербайджанского композиторского творчества. В его интерпретации отсутствует абсолютизация песенного начала на уровнях драматургии и музыкального языка. В мелодико-интонационном содержании, формообразовании оперы песенность сосуществует с типологическими признаками различных жанров азербайджанской музыки устной традиции - прежде всего, мугама. Среди оперных форм присутствуют не свойственные песенному направлению арии, речитативы. Наконец, в рамках концепции "Нэргиз" сохраняются отдельные элементы мугамно-оперной эстетики.

Жанрово-стилевой профиль "Хорузбея" в значительной мере приближается к гаджибековским музыкальным комедиям. Та же ориентация на песенно-танцевальный фольклор, отчасти, мугам и оперную мелодику европейского плана, то же сочетание сольных, ансамблевых и хоровых фрагментов. Наряду с этим, в магомаевском опусе сказывается характерная тенденция советского музыкального театра 20-30-х годов, связанная с обращением к "массовой культуре" [1]. Подтверждение тому - развернутые сюиты-дивертисменты из "Хорузбея", которые опираются на разнонациональные истоки. К примеру, сцена в ресторане (II д.) включает Фокстрот, Чарльстон, Индусский, Китайский танцы, "Кинтаури", "Цыганскую венгерку" и т.д.; сцена в гареме (IV д.) - Лезгинскую, Кумыкскую, Еврейскую, Греческую песни.

1 Данная тенденция проявляется, в частности, в балете Р.Глиэра "Красный мак"

Магомаев использует и такой распространенный в советском композиторском творчестве 20-30-х годов принцип, как "знаковость". Имеется в виду образная характеристика через "общительные интонации" (Б.Асафьев), обладающие строго определенной семантикой[1]. Темы - "знаки" включены автором в сопровождение драматических спектаклей, а также оперу "Нэргиз" (см. главу III, раздел 2).

Подытоживая сказанное, констатируем единство художественных установок Магомаева, во-первых, в контексте эволюции его стиля, во-вторых, в различных жанровых срезах аудиовизуального наследия. Национальные эпические сюжеты, будучи характерны для раннего творчества Магомаева, после 1920 года диффундируют с темами, диктуемыми новой социокультурной ситуацией. Стабильной остается и тяга композитора к жанровому синтезу. Установлена также централизующая роль оперных опусов, обобщающих многожанровые творческие искания автора. Данная тенденция особенно наглядно прослеживается на примере "Нэргиз". Предвосхищаются идейно-тематическое содержание сочинения ("Хорузбей", музыка к "Пастухам"), его интонационно-стилевой облик (музыка к "Пастухам"), некоторые драматургические принципы - в частности, "знаковость" (музыка к пьесам "В 1905 году", "Мертвецы").

1 В числе источников, наиболее часто цитируемых в советских операх и балетах 20-30-х годов, - "Интернационал" ("Северный ветер" Л.Книппера, "Красный мак" Р.Глиэра, "Прорыв" С.Потоцкого), "Варшавянка", "Смело, товарищи, в ногу", "Смело мы в бой пойдем" ("Прорыв"), "Боже, царя храни" ("Лед и сталь" В.Дешевова)

ГЛАВА I

ТВОРЧЕСКАЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ОПЕР

"Шах Исмаил"

К работе над оперой "Шах Исмаил" Магомаев обращался практически на всем протяжении своего творческого пути, создавая новые редакции сочинения. На основе изучения архивных материалов нами выдвигается обновленная классификация вариантов произведения. Установлено существование **четырех** авторских редакций - 1919, 1924, 1932 и 1934 годов (в монографиях К.Касимова и Г.Исмайловой упоминаются три - 1916, 1924 и 1932 годов). Наличие IV редакции выводится из весомости корректив, внесенных автором в текст III в преддверии постановки 1934 года. Датировка I редакции - на момент премьеры - приведена в соответствие с принципом определения окончательных текстов остальных вариантов. Последнее предпринято с учетом характерного свойства творческого процесса Магомаева, заключающегося в значительной доработке материала в ходе репетиций[1]. В этой связи правомерно говорить и о существовании предварительных редакций, возникших "на подступах" к I, II и III. К указанной группе нами отнесен, в частности, вариант 1916 года. Обнаружена также ранняя, несостоявшаяся, версия (1913-14 г.), в которой опера фигурирует под названием "Любовь"[2]. Данное обстоятельство следует подчеркуть особо, ибо прежде исследователи ошибочно определяли "Любовь" как не реализованный до конца замысел самостоятельной оперы [44, 22-23; 50, 84-85; 69,124].

В процессе создания "Шаха Исмаила" прослеживаются две ведущие тенденции. Во-первых, в сюжетно-содержательной основе усиливается социальный элемент. Во-вторых, жанрово-стилевая модель сочинения аккумулирует классические оперные признаки. Они интегрируются в исходную систему, организуемую преимущественно категориями национального художественного мышления (дастан, мугам).

Мысль о музыкально-сценическом прочтении дастана "Шах Исмаил-Гюльзар" подал Магомаеву Мирза Абдулкадыр Исмаилзаде, работавший преподавателем школы общества "Саадат". Произошло это, предположительно, во второй половине

---

1 Из воспоминаний выдающегося азербайджанского тариста Б.Мансурова: "Очень часто приносил он (Магомаев - А.Г.) с собой на репетиции листки, испещренные нотами: новые линии отдельных эпизодов, сцен. Попросит сыграть - и потом спрашивает мнение. Конечно, новая, продуманная и выстраданная, редакция оказывалась лучше, а композитор продолжал искать" [79].

2 Сохранились либретто [Л III], эскизы, фрагменты дирекциона [Д I] ранней редакции "Шаха Исмаила". О существовании ее полного текста свидетельствует приведенное в монографии Г.Исмайловой письмо от Тифлисского комитета по делам печати, или, иначе говоря, комитета по цензуре (от 12 октября 1914 года), в котором уведомляется о разрешении к постановке "пьесы на татарском (азербайджанском - А.Г.) языке под заглавием "Любовь" в 4-х действиях, соч. А.М.Магомаева и А.С.Ибрагимова" [44,23].

1912 года. "Легенда (имеется в виду дастан - А.Г.) меня в общем заинтересовала, - пишет композитор. - Беседа ... кончилась решением испробовать наши силы над созданием новой оперы" [А I, л.2]. С этого момента замысел вступает в стадию разработки. Устанавливаются фабула оперы, ее общедраматургические принципы, намечаются контуры музыкального материала.

Существуют разноречивые мнения по поводу авторства литературного текста "Шаха Исмаила": в одних источниках [27,88,96] утверждается "монопольное" право Исмаилзаде, в других [43,44,45,46,50] - Магомаева. Архивные изыскания позволяют нам обосновать совместный характер творческого труда двух художников. В подтверждение этой мысли обратимся к магомаевским рукописям.

В предисловии к одному из вариантов либретто Магомаев сообщает: "Текст для этой оперы написан тюркским поэтом Мирза Абдул-Кадыром Исмаилзаде в 1912-1913 гг. при ближайшем участии композитора. Либретто впоследствии переработано композитором же: местами изменено, сокращено и дополнено" [Л VII]. Магомаев - и это следует акцентировать - с самого начала условился с Исмаилзаде о своем непосредственном участии в составлении литературной основы. "У Мирза Кадыра никакого опыта в этом (написании либретто - А.Г.) не оказалось, - читаем в А I, - и он стал просить меня, чтобы я ... взял на себя не только чисто музыкальное творчество, но и помощь созданию либретто"[л.2]. Композитор самостоятельно составляет сценарий сочинения: "Легенду я проработал посвоему и ... разбил ее на акты, драматизовав таковые. Я выписывал подробные схемы каждого акта, объяснял ... как я себе представляю сценическое действие, и после этого Мирза Кадыр писал текст" [А I, л.3]. О существовании развернутого сценарного плана, составленного композитором, свидетельствуют, в частности, магомаевские ремарки "переведено с моего русского оригинала", комментирующие литературный текст. Магомаев продолжает направлять работу Исмаилзаде и на этапе поэтичекого оформления. "Написанный текст, - отмечает композитор, - прочитывался у меня и, если бывало нужно, вновь перерабатывался (дополнялся и изменялся)" [А I, л.3]. Это удостоверяют черновой автограф Магомаева, содержащий фрагменты-вставки в литературную основу, а также сделанные его рукой пометки "развить", "изменить", "перенести", "переделать", которыми буквально испещрены рукописи либретто.

Заметим, что проблема авторства либретто дискутировалась уже в ходе работы над оперой, став причиной разлада между Магомаевым и Исмаилзаде. Оба они в апреле-мае 1913 года выступили на страницах газеты "Садаи- хагг": Исмаилзаде оспаривал причастность композитора к созданию либретто, Магомаев же настаивал на совместном характере творческого труда. В редакции газеты состоялся третейский суд, который "после всестороннего знакомства с делом ... вынес постановление, что либретто является результатом работы и Магомаева, и Мирза Кадыра, и поэтому стороны имеют одинаковые права на него. Выступление Мирза Кадыра в газете было осуждено, как необоснованное" [А I, л.11].

Таким образом, в работе над оперой наступила пауза ("... так как либретто является результатом ... коллективной работы, никто ... в отдельности его использовать не вправе" [А I, л.8]). Композитор решил осуществить новую литературно-сценическую версию дастана, и с этой целью обратился к А.С.Ибрагимову - ученику Сабунчинского училища. Созданное Ибрагимовым либретто под названием "Любовь" и музыкальный материал, сочиненный Магомаевым летом 1914 года в Нальчике, озна-

меновали рождение ранней версии оперы "Шах Исмаил". Многими качествами она предвосхищает I редакцию сочинения. Несмотря на новое название, либретто Ибрагимова оказалось по сути проекцией варианта Магомаева-Исмаилзаде ("Ибрагимов ... просто взял и пересказал наше либретто ..." [А I, л.12]). Что же касается музыки, то многие фрагменты "Любви" впоследствии перекочевали в "Шах Исмаил" - например, знаменитая ария Асланшаха из I д.

Невзирая на значительный объем проделанной работы, Магомаев продолжал оставаться приверженцем варианта Исмаилзаде и в конце 1914 года, когда предоставилась возможность[1], все же вернулся к нему. Необходимо подчеркнуть, что на данном этапе композитор еще более повысил свой вклад в становление литературной канвы оперы: " ... я согласился использовать либретто Мирза Кадыра, но с оговоркой, что все переделки ... буду делать по своему усмотрению ..." [А I, л.14]. Помимо изменений литературного текста, Магомаев также уточнил музыкально-драматургическую канву, запроектировал некоторые детали сценического оформления.

В 1915 году композитор приступает к непосредственному воплощению замысла и в конце 1916 года завершает I предварительную редакцию. Окончательная кристаллизация замысла приходится на трехгодичный отрезок в преддверии премьеры[2], состоявшейся 7 марта 1919 года.

В целом, редакции 1916 и 1919 годов характеризуются, во-

1 В октябре 1914 года после внезапной смерти Исмаилзаде его семья, находясь в тяжелом материальном положении, обратилась к композитору с предложением использовать плоды их совместного труда

2 Сценическая реализация "Шаха Исмаила" планировалась уже в 1916 году ("В декабре 1916 года, - пишет Магомаев, - мной была выпущена афиша о том, что готовится первая постановка новой оперы" [А I, л.15]), однако была отсрочена из-за пожара в театре Г.З.Тагиева..

первых, значительной идейно-содержательной и композиционной преемственностью по отношению к дастану, во-вторых, заметным перевесом мугамной сферы над авторской.

Спустя приблизительно год после премьеры "Шах Исмаил" опять привлекает внимание композитора, и он начинает работу над II редакцией оперы (премьера - 7 мая 1924 года). Магомаев так характеризует данный этап: "... я стал заново перерабатывать оперу. Внес в нее коренные изменения - увеличивая фиксированный материал и сокращая импровизацию, я приблизил ее к типам европейских опер. Ввел дуэты, речитативы, четырехголосный хор и пр." [А I, л.24]. Итак, главное направление авторской переработки - замещение мугамных эпизодов авторскими и, как результат, возрастание роли классических оперных форм. Становление II редакции протекает необычно, а именно, в условиях непрерывной сценической жизни произведения.[1] Это становится своего рода апробацией новой творческой идеи, уяснением ее целесообразности. Убедившись в правомерности избранного пути ("С 1920 года опера постепенно - но верно и твердо - захватывала все большее количество зрителей ..." [А I, л.25]), Магомаев в 1923 году форсирует процесс "европеизации" сочинения. "В сезоне 1923/24 годов, - читаем далее, - опера "Шах Исмаил" не была поставлена ни разу, т.к., написанная заново, она представляла трудности для исполнения, и подготовить ее не успели" [А I, л.25].

В III редакции (премьера - 5 октября 1932 года) значительно активизируется социальный элемент содержания. По-новому реализуется тенденция к освоению оперных нормативов. Во-первых, сфера авторского тематизма развивается уже не за счет

1 Об этом свидетельствуют авторские ремарки в дирекционе II предварительной редакции [Д III], которые относятся к постановочной части: "Свет ночной неудачен"; "Костер появился волшебно. Никакого внимания со стороны хора" и др.

вытеснения мугамно-импровизационной, как прежде, а наряду с ней. Установка на сохранение мугамно-ариозного контекста оперы декларирована самим Магомаевым: в А II он сообщает о своем отказе от "намерения совершенно ликвидировать в "Шахе Исмаиле" импровизацию" [69, 46] [1]. Во-вторых, каноны жанра более отчетливо сказываются в композиционной организации сочинения. Наконец, в-третьих, автор существенно преобразует оркестровку "Шаха Исмаила", нацеливая ее на "ознакомление тюркского слушателя с инструментами симфонического оркестра" [А II: 69, 47]. Последнее означает приобщение к специфике не только оперного жанра, но - шире - европейского композиторского творчества в целом.

К созданию IV редакции Магомаев планирует приступить уже в конце 1932 года [А III]. Однако внимание композитора переключается на "Нэргиз", и свое намерение он осуществляет лишь в конце 1934 года (премьера - 9 декабря). "В связи с планом постановки режиссера И.Просторова, - пишет Магомаев в А I по "Нэргиз", - нужно было сделать в партитуре "Шаха Исмаила" изменения и дополнения. Работа предстояла ... не маленькая ... у меня это отняло почти полтора месяца времени" [69, 82]. Весомость корректив, внесенных в сочинение, подтверждается также строками из письма композитора (от 3 декабря 1934 года): "Мне пришлось очень многое изменить, вписать целые арии, речитативы и вообще еще раз проверить весь материал" [69, 122]. Магомаев продолжает развитие намеченных тенденций: углубляет социальный аспект содержания, дополняет ряд авторских и мугамных эпизодов, корректирует фактурную, оркестровую сферы тематизма. Судя по архиву, после IV редакции у композитора возникают новые идеи относительно усовершенствования оперы [А V], которые, однако, остаются нереализованными.

Возобновление творческой истории сочинения связано с именами выдающихся азербайджанских композиторов К.Караева и А.Бадалбейли, которые в разное время (соответственно, в 1947 и 1954 годах), независимо друг от друга предприняли доработку магомаевской оперы (об этом см. в заключении).

Как свидетельствуют документальные источники, Магомаев принимал деятельное участие в сценической судьбе "Шаха Исмаила". Приведем некоторые авторские соображения по поводу постановок оперы в 1932-34 годах. Часть их затрагивает режиссерскую концепцию: "Категорически возражаю против того, чтобы у Араб-Зэнги были войска - то же самое в отношении Туркмена ... Все действия массовые - поэтому нужно здесь отказаться от массовок ... Получается большой минус: Араб-Зэнги делается организованным разбойником ..." [А IV]; "Переход хора во время пения "Гыблеи алем" (хора "Владыка" - А.Г.) очень скверно отражается на пении. Это движение нужно прекратить ... Прохождение девушек и арабов во время грустной песни Гюльзар (из II д. - А.Г.), по-моему, лишь мешает зрителю сосредоточиться. Нужно это прохождение снять... Во время боя (из IV д. - А.Г.) масса, стоящая на рампе спиной к публике, образует сплошную стену и мешает зрителю. Нужно изменить..." [А III]. Магомаев обращает внимание и на художественное оформление спектакля: "Крепостная стена и установка [в III д. - А.Г.] производят впечатление города, этому еще больше помогают пальмы - дикости не получается... Наряды танцоров (в сцене свадьбы из IV д. - А.Г.) не годятся; нужно изменить и приблизить к стилю арабов. То же самое о девушках" [А III].

1 Сохранился эскиз предсказаний Звездочета из Id., в котором зафиксирована попытка переосмысления эпизода из мугамной в авторскую сферу (пример 1). Однако в конечном счете указанное предпочтение не состоялось.

Группа замечаний адресована исполнителям: "Визирь совершенно не дает типа придворного интригана, который все мутит... Играет очень слабо - вернее, не играет, а старается как-нибудь спеть свою роль... Считаю нужным на первом плане в роли Раммала (Звездочета - А.Г.) иметь Сариева" [А IV].

В постановке "Шаха Исмаила" принимали участие выдающиеся мастера азербайджанской оперной сцены. Премьеру I редакции сочинения готовили Г.Араблинский[1] и А.М.Шарифзаде (впоследствии народный артист Азербайджана). А.М.Шарифзаде осуществил также постановку II редакции (художник - Б.Телингатер (Бено)). В течение 1924-31 годов спектакль этот почти непрерывно шел на сцене Большого государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. Режиссером-постановщиком III редакции "Шаха Исмаила" стал народный артист Азербайджана С.Дадашев (художник - Г.Мустафаев).[2] Последняя, IV авторская редакция прошла в сценической интерпретации И.Просторова (художник - С.Ефименко). В 1936-37 годах к воплощению магомаевской оперы обращается Г.Рзаев, с начала 40-х годов возобновляется постановка С.Дадашева. 1954 год - важная веха сценической (как и творческой) истории "Шаха Исмаила". Новая музыкальная редакция оперы, осуществленная А.Бадалбейли, обретает новую же режиссерскую трактовку, предложенную С.Дадашевым (художник - И.Гаджиева). Появившаяся в 1967 году интерпретация народного артиста Азербайджана А.Буниятзаде утверждается на сцене вплоть до 1988 года, когда режиссер А.Нейматзаде осуществляет первую постановку караевской редакции "Шаха Исмаила" (оформление выполнено народным художником Азербайджана Н.Абдурахмановым).[1]

Магомаев дирижировал всеми прижизненными постановками "Шаха Исмаила". Начиная с 1935 года, в спектакль был введен народный артист Азербайджана А.Гасанов, с 1940 - А.Исрафилзаде. В 1941 году за дирижерский пульт встал А.Бадалбейли, который более трех десятилетий являлся блестящим интепретатором магомаевской оперы. В постановке 1988 года "Шахом Исмаилом" дирижировал Т.Ганиев.

Первым исполнителем партии Шаха Исмаила был один из пионеров азербайджанской оперной сцены народный артист республики Г.Сарабский. После него роль эта поручалась народным артистам Г.Гаджибабабекову, А.Садыхову, А.Алиеву, а также Х.Ахвердиеву. Заслуженным успехом в роли Асланшаха пользовались М.Х.Терегулов, народные артисты Азербайджана М.Т.Багиров, А.Б.Буниятзаде, а также Д.Кафаров. В первых постановках "Шаха Исмаила" в роли Гюльзар доводилось выступать Г.Гаджибабабекову, А.Агдамскому. Первой женщиной-исполнительницей партии главной героини стала А.Оленская. В дальнейшем образ Гюльзар обрел талантливых интерпретаторов в лице Х.Каджар, С.Мустафаевой, народной артистки СССР Ф.Ахмедовой, заслуженной артистки Азербайджана Ф.Мурадовой. Лишь несколько раз в роли Гюльзар выступила первая азербайджанская профессиональная оперная певица народная артистка СССР Ш.Мамедова, но ее тонкая, вдумчивая трактовка надолго запомнилась зрителям. Великолепное воп-

1 Г.Араблинский трагически погиб за день до премьеры.

2 Премьера 1932 года вызвала огромный интерес публики. В письме сыну от 14 октября 1932 года Магомаев сообщает: ""Шах Исмаил" видел давку, видел аншлаги, но то, что делалось пятого октября (т.е. в день премьеры - А.Г.) около театра, описать невозможно".

1 Есть сведения о том, что сценическая реализация редакции Караева планировалась еще на рубеже 40-50-х годов. В 1975 году был обнародован ее фрагмент: во время юбилейных торжеств в Москве, посвященных 90-летию со дня рождения Магомаева, увертюра к опере прозвучала в караевской интерпретации.

лощение образа Араб-Зэнги связано с именем народной артистки Азербайджана А.Рзаевой. Ее достойными преемницами стали народные артистки республики Г.Гасанова и Р.Мурадова.

В последние годы в "Шахе Исмаиле" с успехом выступали заслуженный артист Азербайджана А.Бабаев (Шах Исмаил), А.Ахвердиев, Ш.Кулиев (Асланшах), Г.Гулиева (Араб-Зэнги), Х.Бабаева (Гюльзар).

"Шах Исмаил" неоднократно звучал за пределами Азербайджана: в 1926 году в Тбилиси, в 1959 - на второй Декаде азербайджанской литературы и искусства в Москве. В 1941 году магомаевская опера была включена в программу гастролей Азербайджанского оперного театра в Иране.

"Нэргиз"

Магомаев работал над "Нэргиз" свыше трех лет. В процессе становления либеретто оперы постепенно изживались стилевые приметы "агитискусства", преодолевалось традиционно-эпическое осмысление лирической коллизии. Созревание музыкального замысла примечательно углублением интонационного контраста, более отчетливой дифференциацией характеристик действующих лиц.

Импульсом к зарождению замысла "Нэргиз" послужила, как уже указывалось, появившаяся в середине 1932 года радиопьеса "Пастухи" - плод совместного творчества Магомаева и Ордубады. Однако сама идея создания оперы на современную тему возникла у композитора раньше - судя по некоторым документам, во второй половине 20-х годов. Выяснилось также, что в поисках подходящего сюжета Магомаев обращался к различным литературным первоисточникам, в том числе, к пьесам Дж.Джаббарлы "Яшар" и "Алмас". Последняя привлекала внимание композитора в большей степени, ибо посвящалась интересующей его теме раскрепощения женщины. Однако окончательный выбор все же пал на сочинение Ордубады.

До начала работы над "Нэргиз" Магомаев собрал ряд тематических заготовок, т.е. удачных, с точки зрения автора, мелодических фрагментов, которые могли бы быть использованы в опере. Занося этот материал в тетрадь с эскизами "Нэргиз", композитор в отдельных случаях наметил их примерный "адрес" (например, "тема для пения").

С середины 1932 года и до января 1934 года замысел подвергается тщательной разработке. Создается оперный сценарий. Его первый вариант под названием "Апрельская невеста" [1], подготовленный Ордубады, не вполне удовлетворяет Магомаева, и он берется за построение сюжетной основы сам, отсрочив сотрудничество с поэтом до этапа стихотворного оформления. В отличие от "Апрельской невесты", магомаевские сценарии [C I-V] нацелены на коренное преобразование первоисточника. В соответствии с выявленными выше тенденциями преобразуется фабула, обновляются образные характеристики.

Архивные данные позволяют установить некоторые обстоятельства создания "Нэргиз", которые прежде оставались в тени. Речь идет о пристальном внимании к магомаевскому замыс-

1 Расхождение заглавий - Магомаев упоминает о составленном Ордубады "сюжете будущей оперы под названием "Чобанлар" ("Пастухи")" [A I: 69, 77] - момент важный, но не принципиальный с точки зрения причастности обнаруженных материалов к "Нэргиз". Оно может быть объяснено и наличием альтернативных вариантов названий, и ошибками памяти.

лу со стороны различных партийных и государственных органов, ответственных за репертуар. Как сообщает композитор в А I, письме сыну Джамаладдину (от 20 декабря 1932 года), ему приходится дважды - в декабре 1932 и январе 1933 годов - согласовывать сценарий "Нэргиз" с высшими партийными инстанциями (Заметим, что Магомаев не впервые оказывается в подобной ситуации - выше упоминалось о его контактах с царской цензурой при создании "Шаха Исмаила"). Сохранились и непосредственные "следы" подобных встреч - ремарки, внесенные в С II и С IV неким А.С.Ибрагимовым, предположительно, заведующим отделом пропаганды и агитации ЦК КП Азербайджана. Сопоставив их с последующей авторской доработкой сценария, убеждаешься в том, что Магомаев отнюдь не склонен к буквальному воспроизведению высказанных пожеланий. Целесообразной признается единственная идея - обытовление негативной сферы - которая совпадает с авторским устремлением к "антиагитационному" звучанию сюжета.[1] Подобного рода собеседования имели место и позже, в феврале-марте 1935 года, когда опера была почти готова, а также в декабре 1935 года, непосредственно перед премьерой. В ходе их было высказано суждение о том, что "сюжет оперы скользкий", и это стало причиной длительной отсрочки премьеры, По-видимому, именно тогда в Л II появились совершенно индифферентные к авторскому замыслу ремарки. К примеру, дуэт Нэргиз и Альяра из I д. - лирический по характеру - сопровождает пометка: "заменить обращением ко всем и не на любовную тему", ариозо героини из того же акта - "развить на тему революционного настроения" и т.п. К чести композитора, он и

1 Ибрагимов настойчиво советовал также ввести в оперу параллельную "сельской" "городскую" сюжетную линию, дополнить ряд женских персонажей.

на сей раз сохранил целостность избранной концепции, не восприняв ни одну из рекомендаций.

Хотя к февралю 1933 года сценарий был, в основном, готов, Магомаев спустя почти полтора года вновь возвратился к нему и предельно детализировал материал [С VI, VII] [1]. Произошло это во время пребывания композитора в Ленинграде (Санкт-Петербурге) в июле 1934 года. Сформировавшийся в итоге окончательный вариант сценария характеризуется им следующим образом: "Это был не только подробный "скелет" , но и подробно разработанный, с точным содержанием слов героев материал, что очень облегчило работу литератора" [А I: 69, 79]. И еще: "Либретто мое разработано не только подробно, но и с деталями содержания арий, хоров, речитативов и режиссерских действий" [К I].

Параллельно со сценарием Магомаев приступил к сочинению музыки. Уже в январе 1934 года им была завершена и исполнена оркестровая сюита из четырех номеров ("Грустная песня", "Марш", "Шествие" и "Танец"). Эпизоды эти впоследствии вошли в оперу - правда, в значительно переработанном виде.[2] Успех концертного показа ("Музыка произвела очень хорошее впечатление, и мне по настоянию переполнившего зал зрителя пришлось бисировать "Шествие" [А I: 69, 79]) ускорил

1 Воспроизведем для наглядности фрагмент С VI, относящийся к началу IIд.:
1. Антракт.
2. Две жены и сестра Агаларбека говорят всякие небылицы о большевиках, затем разговор переходит на красивые глаза Мирза-Лятифбека.
3. Песенка о глазах (черных) (Гара-гез).
4. Каждая из них доказывает, что она ему больше нравится, и на этой почве у них поднимается скандал.

переход к непосредственному воплощению замысла.

Около двух лет (с февраля 1934 по ноябрь 1935 годов) продолжалась работа над либретто, клавиром и партитурой "Нэргиз". Полный стихотворный текст оперы был создан, в основном, в июле-августе 1934 года, во время пребывания Магомаева и Ордубады в Кисловодске. Либретто писалось в два приема. Первоначально перед Ордубады стояла задача подтекстовки уже имеющейся музыки I акта. Ценным подспорьем в работе литератора стали магомаевские рукописи, фиксирующие "размеры стиха и содержание его" [А I: 69, 80].[1] Над II-V актами Ордубады работал уже вне каких-либо ограничений - руководствуясь исключительно сценарием и устными рекомендациями композитора. Как и при создании "Шаха Исмаила", Магомаев непосредственно координировал работу литератора. Подтверждение тому - пометки композитора в рукописях либретто, побуждающие Ордубады к переделкам. По возвращении в Баку, в сентябре, либретто было тщательно отшлифовано и обрело окончательный вид [Л II].

Черновой клавир "Нэргиз" [К I] завершается Магомаевым в Кисловодске. В нем уже устанавливается музыкально-драматургический каркас окончательного варианта. Правда, не вполне сбалансированы пока стадии развития конфликта, недостает индивидуальности образных характеристик. Из музыкально-тематических средств главное внимание уделяется мелодике.

---

1 В одной из них [Л I вспом] ритмический рисунок мелодии воспроизведен при помощи системы "точка-тире". Иногда автор дополнительно указывает музыкальный метр, паузы, количество звучащих единиц. Например:

Нэргиз:3/4 ... ___ ___ . __ .
___ ___ ... ___ _____ 15
... ___ ____ . __ . _ _ . _ . __ ____ 15
... ___ ____ . . . _ _ . . . __ ___ 15

Полный клавирный вариант "Нэргиз" [К II, III] появляется осенью 1934 года, и в декабре Магомаев приступает к созданию партитуры. Этап этот длится около года.[1] В А I отмечено: "В декабре-январе я ... усиленно работал над партитурой, выгоняя в день 23-24 (в среднем) партитурные страницы" [69, 85]. Отметим, что Магомаев не ограничивается оркестровкой клавирного материала, а продолжает коррекцию драматургической и музыкально-тематической сфер.

Комплекс причин обусловил рассредоточенность авторской работы в этот период и заметно отодвинул премьеру, намечавшуюся вначале на 28 апреля 1935 года. Главным тормозом стала уже упоминавшаяся длительная проволочка с официальной рекомендацией оперы к постановке. Обеспокоенный ("не навернули ли мы действительно что-нибудь страшное" [А I: 69, 87]), Магомаев во второй половине февраля - начале марта "работу над партитурой не только ослабил, но и почти приостановил" [А I: 69, 87]. Дело осложнялось и резким ухудшением здоровья Магомаева, что вынудило композитора все лето 1935 года провести на лечении в Кисловодске. "Работать абсолютно не могу, - пишет он Джамаладдину 5 июля 1935 года. - Ноты, даже уже написанные (партитура), лежат без проверок ..." Дневниковая запись от 2 сентября 1935 года гласит: "Здоровье мое никак укрепиться не может, тем не менее работу над партиту-

---

1 Приведем некоторые даты, зафиксированные автором в партитуре оперы:
"Нэргиз и хор" [I д.] - 13 января 1935 года
"Бедал и Агаларбек" [II д.] - 31 июля 1935 года
Ариозо Гасанкиши [III д.] - 23 августа 1935 года
Танец беков [V д.] - 5 июня 1935 года
Общая пляска [V д.] - 31 августа 1935 года
Как видим, Магомаев инструментовал по преимуществу подряд, допуская редкие отступления от этого правила.

рой продолжаю (правда, не особенно налегаю)" [А I: 69, 106].

Несмотря на большой успех премьеры, состоявшейся 25 декабря 1935 года, Магомаев не был до конца удовлетворен результатами своего труда и намеревался осуществить новую редакцию сочинения. "Есть некоторые еще неполадки и слабые стороны", - отмечал он после первого спектакля [А I: 69, 116]. Другое высказывание: "Я не хочу закрывать глаза на возможные недостатки своей оперы. Конечно, одна "Нэргиз" не может разрешить проблему создания новой тюркской оперы" [68]. Как выясняется из архивных документов [А II, III], в планы композитора входило насыщение оперы сквозным развитием, усложнение гармонического языка, обновление инструментовки и др. Однако безвременная смерть (в июле 1937 года) помешала ему осуществить задуманное. ""Нэргиз" еще не тронул в смысле переделок. Отдыхаю вовсю", - писал композитор семье 1 апреля 1937 года, т.е. за четыре месяца до кончины.

Миссию творческого редактирования оперы взял на себя талантливый русский советский композитор Рейнгольд Морицевич Глиэр. В помощь ему были привлечены молодой тогда Ниязи, а также дирижер оперного театра А.Алевладов.

Обращение Глиэра к партитуре "Нэргиз" явилось отражением характерной тенденции советской музыки 20-30-х годов. Подобно Е.Брусиловскому, В.Успенскому, В.Власову, В.Фере, Глиэр в тесном контакте с музыкантами из союзных республик стремился "катализировать" процесс развития национальных композиторских школ. К моменту редактирования "Нэргиз" перу его принадлежал уже ряд произведений, основанных на фольклоре Узбекистана, Украины, Бурятии и, что особенно важно, опера "Шах-Сэнэм", опирающаяся на богатейшую сокровищницу азербайджанской музыки устной традиции. Следует сказать и о добрых личных взаимоотношениях, связывавших Глиэра с автором "Нэргиз". Дневниковые записи Магомаева свидетельствуют о том, что Глиэр еще задолго до премьеры познакомился с фрагментами оперы и весьма одобрительно о них отозвался. На телеграмму Глиэра, поздравившего Магомаева с успехом "Нэргиз", азербайджанский композитор откликнулся письмом, в котором есть и такие строки: "Мне очень хотелось бы показать "Нэргиз" Вам, слышать Ваше мнение о ней и иметь Ваше ценное указание о ее недочетах. Льщу себя надеждой, что этот день придет, и Вы не откажете в своей любезности" [69, 191]. Таким образом, привлечение Глиэра к усовершенствованию магомаевской оперы оказалось в известной мере созвучным авторской воле.

В 1951 году ряд изменений в партитуру 1938 года внес Ниязи.

Вкратце - о сценической судьбе "Нэргиз". Летом 1935 года, будучи в Кисловодске, Магомаев вел регулярную переписку с режиссером-постановщиком "Нэргиз" народным артистом Азербайджана А.Тугановым, контролируя работу по подготовке премьеры. В дошедших до нас письмах Туганова тот делится с композитором своими идеями относительно режиссуры, художественного оформления спектакля, сообщает о высылке эскизов декораций, костюмов, знакомит с предполагаемым составом исполнителей. Решающая роль Магомаева в формировании режиссерской концепции "Нэргиз" подтверждается фрагментом из письма Туганова от 30 августа 1935 года: "... театр ждет своего композитора, и к 1 сентября все готово для начала работ". По приезде в Баку 4 сентября Магомаев полностью погружается в репетиционный процесс. Обратимся к авторским рукописям: "На борьбу (имеется в виду сцена из I д. - А.Г.)

выходят не по цирковому "парад алле", а поодиночке... Схватка банды с беднотой [из I д. - А.Г.]: на сцене форменная вампука. Нужно дать какую-то другую режиссерскую трактовку. Никакого нарастания, приводящего к выстрелу бека, направленному на Альяра, нет. И момент встречи с Нэргиз почти всегда не удается, а такие места в операх являются самыми ответственными" [А III]; "Зулалов в роли Моллы Муталлиба хорош в первой половине, но недопустимо шаржирует во второй половине спектакля, когда он один. В последнем акте балет ("вакханалия") требует ликвидации некоторых моментов "пересола" со стороны изображающих из себя пьяных гостей. Все эти замечания я уже передал руководителям соответствующих групп и просил выправить их в дальнейшем". [А I: 69, 116].

Сценическая жизнь "Нэргиз", по сравнению с "Шахом Исмаилом", сложилась менее удачно. Две постановки состоялись в 30-е годы. Первая (авторская редакция, 1935 год) - была осуществлена, как уже говорилось, А.Тугановым, вторая, приуроченная к Декаде азербайджанской литературы и искусства в Москве (редакция Глиэра, 1938 год), - выполнена под руководством С.Дадашева (художник - Г.Мустафаев). Последняя несколько раз была показана в конце 30-х-40-х годов в Баку. В 1951 году С.Дадашев ставит обновленный Ниязи вариант "Нэргиз". В этой сценической редакции опера еще несколько раз появляется в течение 50-х годов, после чего фактически исчезает из репертуара театра.

Премьерой 1935 года дирижировал сам Магомаев, последующие спектакли были поручены А.Клибсону. Ярким интерпретатором "Нэргиз", начиная с 1938 года, стал народный артист СССР Ниязи. Впервые образ Нэргиз был воссоздан А.Терегуловой. Лучшей исполнительницей этой партии стала Ш.Мамедова. Назовем также народную артистку СССР Х.Насырову, принявшую участие в единственной иногородней постановке магомаевской оперы, осуществленной в 1940 году в Ташкенте. В роли Альяра на протяжении долгих лет выступал Г.Гаджибабеков, Агаларбека - М.Багиров.

ГЛАВА II

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОПЕРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

(путь от литературного первоисточника к музыкальной концепции)

Либретто

Становление либретто в каждой из опер происходило индивидуально. Это объясняется различием не только оперных моделей, но и литературных первоисточников: "Шах Исмаил", как уже указывалось, опирался на дастан - эпический жанр азербайджанского фольклора, "Нэргиз" - на "агитку" с развитым лирическим элементом. Вместе с тем, воздействие единых требований музыкально-сценического жанра, частично, социокультурной ситуации (последнее относится только ко II- IV редакциям "Шаха Исмаила", появившимся, как и "Нэргиз", после 1920 года) обусловливает определенную общность процес-

сов становления литературно-драматургической канвы.

Основное направление кристаллизации обоих либретто - вытеснение эпических элементов драматическими. Эпическое продуцируется, прежде всего, традициями устного народного творчества, а также - только в "Нэргиз" - особенностями "агитискусства". Драматизация в обоих сочинениях связывается, в основном, с усилением социального аспекта содержания. При этом элементы эпоса и драмы соотносятся в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" по-разному. В первой опере на всех этапах ее творческой истории эпическое начало остается определяющим. Во второй - названные жанрово-драматургические типы проявляются равнозначно, обусловливая смешанный, эпико-драматический, характер концепции. Вначале обратимся к идейно-образному содержанию и общим драматургическим принципам опер.

"Шах Исмаил"

В содержании дастана о Шахе Исмаиле развиваются две идеи: любви как высшей ценности бытия и справдливой власти. Соответственно намечаются две сюжетные линии: любовно-героическая, в центре которой - Шах Исмаил, и социальная, группирующаяся вокруг Асланшаха. При этом вторая носит подчиненный характер и воспринимается скорее как повод к раскрытию первой (Асланшах, желая устранить молодого наследника, отправляет его в далекое путешествие, где тот и встречает свою избранницу).

В магомаевской интерпретации первоисточника наблюдается, во-первых, заострение социального аспекта, выдвижение его в один ряд с любовно-героическими - как результат - дуализм идейной концепции. В I редакции автор усиливает социальный элемент исподволь, не выходя за пределы дастанной стилистики: в Л IV вводится сцена галлюцинаций Асланшаха (I д.), где чисто эпическими средствами (предсказание) провозглашается мысль о неотвратимости кары за злодеяния. Впрочем, данное новшество пока не нарушает примата любовно-героического начала, присущего ранней и I редакциям вслед за дастаном (показательно в этом смысле несостоявшееся название оперы - "Любовь"). Во II-IV редакциях альтернатива "плохого" и "хорошего" правителей модифицируется в идею безнравственности, порочности авторитарной власти вообще. Следует особо подчеркнуть, что "актуализация" первоисточника осуществляется в высшей степени органично, за счет усиления его потенциальных возможностей. Единственный "инородный" момент - предпринятая в IV редакции попытка развить тему народа, спасшего Шаха Исмаила от гибели и объединившегося вокруг него. Исключение его в двух последующих, неавторских, редакциях оперы представляется вполне справедливым.

Во- вторых, Магомаев нацелен на реалистическое прочтение дастана, что сказывается в заметном ограничении сказочно-фантастической сферы. Тенденция эта прослеживается уже на этапе первоначального отбора материала: в Л I не вошли эпизоды с голубями, дивами, яблоком дервиша. Правда, в I редакции Магомаев еще допускает функционирование отдельных фантастических элементов - но лишь тех, которые содействуют сюжетному развертыванию. Так, явление ангелов, исцеляющих Шаха Исмаила, знаменует резкий поворот действия и приближает развязку, упомянутая выше сцена галлюцинаций оттеняет

противоречивый облик Асланшаха. Насаждаемые в советский период атеистические тенденции побуждают композитора купировать названные фрагменты. Более того, начиная со II редакции, автор стремится исключить даже намек на ирреальное - к примеру, предсказания Звездочета трактованы как запланированный ход в коварной игре Визиря.

Опера "Шах Исмаил" наследует присущий дастану эпический тип драматургии - "хроникальное - "ступенчатое" - построение, то, что Г.Гегель называет "нанизыванием событий": в каждом эпизоде возникают новые обстоятельства, происходит смена персонажей, среди которых рельефно выделяется центральная фигура героя повествования" [17, 314]. После отбора сюжетного материала оформляется стройная пятичастная композиция с признаками типичной для эпической стилистики зеркальной симметрии:

A	B	C	B^I	A^I
Iд	IIд.	IIIд.	IVд.	V, VIдд.
Шах Исмаил-Асланшах	Шах Исмаил-Гюльзар	Шах Исмаил-Араб-Зэнги	Шах Исмаил-Гюльзар	Шах-Исмаил-Асланшах

Данная структура складывается уже в Л I, однако затем [Л II] нарушается в результате изъятия центрального участка, связанного с Араб-Зэнги, и, таким образом, модулирует в репризную трехчастность. Последняя удерживается на протяжении I-II редакций, после чего следует восстановление исходной модели.

Идейно-содержательная дифференциация действия усугубляется жанрово-драматургической. Крайние разделы [A A^I], где сосредоточен социальный конфликт, подвержены интенсивному накоплению драматических элементов. Процесс этот наме-

чается уже в I редакции и значительно активизируется в последующих версиях сочинения. Примечателен авторский комментарий к варианту 1919 года: "... к концу, когда требуется максимальное напряжение, здесь слишком беспомощно и неинтересно. И несмотря на целый ряд существенных изменений, внесенных мной в либретто, все же я считаю, что развязка пьесы неудовлетворительна" [А I, л.7-8]

Тенденция к драматизации нарушает эпическую стереотипность основных субъектов социальной линии. Асланшах Магомаева - это уже не просто злой, деспотичный правитель, но трагическая, неоднозначная фигура. Мучительная внутренняя борьба - между чувствами любящего отца и державными амбициями - сближает магомаевского героя с Борисом Годуновым А.С.Пушкина - М.П. Мусоргского. Визирь - в дастане мудрый, преданный советник шаха - превращается в опере в коварного дворцового интригана, сохраняющего при этом маску добродетели. Однако следует подчеркнуть, что драматические элементы, обновляющие образ Визиря, присутствуют и в эпической традиции - таковы придворные персонажи многих сказок, дастанов.

Средние разделы композиции [В B^1 С], посвященные любовно-героической тематике, продолжают раскрываться в эпическом ключе. Вслед за дастаном, Шах Исмаил - влюбленный юноша и, одновременно, отважный воин, Гюльзар - его суженая ("бута"), Араб-Зэнги - храбрая воительница, ставшая преданной спутницей главного героя. Отдельные драматические импульсы ощущаются в трактовке образа жениха Гюльзар (в оперном либретто - купец Абу-Гамза, в дастане - сын индийского шаха). Его столкновение с Гюльзар (II акт), отсутствующее в оригинале, динамизирует последующие события: донос Абу-Гамзы Ибн-Тахиру воспринимается уже как месть оскорбленного самолюбия.

Таким образом, в драматургическом построении "Шаха Исмаила" сопоставляются два плана: социальный, эпико-драматический, с одной стороны, и любовно-героический, чисто эпический - с другой. Сюжетно- содержательное разграничение определяется литературным первоисточником и устанавливается уже на старте творческой работы, жанрово-драматургическое - продуцируется оперным контекстом и обретается в процессе эволюции замысла.

"Нэргиз"

Героико-революционная концепция "Нэргиз" воспринимается сегодня как исторический анахронизм. Однако идейное содержание оперы и прежде оценивалось как наиболее уязвимая сторона магомаевского замысла. Причина - явный перевес лирической коллизии над социальной. Архивные изыскания позволили вскрыть его истоки. Выяснилось, что социальный конфликт был изначально чужд концепции "Нэргиз" и привнесен в нее во многом искусственно.

В радиопьесе "Пастухи" и ранних сценариях оперы Нэргиз и Альяр воспринимаются не как бесстрашные революционеры, а как типичные для эпических образцов несчастные влюбленные, счастью которых препятствует злая сила (в лице бека). Симптоматична в этом смысле и развязка - гибель героев. Социальное начало раскрывается в "агитационном" ключе и, крайне отчужденное от действия, выглядит лишь как фон, но

не мотивация поступков персонажей. Пытаясь преобразовать сюжет, придать ему цельность и действенность, Магомаев, во-первых, изживает открыто-"агитационные" свойства первоисточника. Примечательна авторская ремарка в С I: "Речь его (Альяра - А.Г.) должна быть очень содержательна, но ни под каким видом не шаблонно-агитационна". Характеризуя окончательный вариант либретто "Нэргиз", композитор с удовлетворением приводит отзыв председателя Главлита М.С.Эфендиева: "пьеса действительно хорошо составлена в смысле отсутствия "агитки"..." [А I: 69, 88]. В русле данной тенденции - устранение эпической рамки действия. События в первоисточнике облечены в форму рассказа-воспоминания очевидца (старика Гасанкиши). Прошлое увязано с настоящим, героика "революционных битв" - с героикой "трудовых будней". В первом же сценарии "Нэргиз" Магомаев исключает ретроспективный, дидактический ракурс и всецело сосредоточивает свое внимание на показе действия. Усиливается драматический аспект социального конфликта. Автор активно насыщает композицию сценами противоборства основных "лагерей" конфликта.[1] Изживается абсолют массового начала, полное "поглощение" личности коллективом (примечательно уже само название радиопьесы - "Пастухи"). Главное же - происходит радикальное переосмысление образа Нэргиз, выдвижение его в центр концепции. Следует заметить, однако, что в характеристике некоторых персонажей - Джафара, Гасанкиши - композитору так и не удалось до

1 Функцию завязки выполняют уже не статичные рассказы крестьян о тяжелой жизни, а прямые столкновения их с беком ("Агаларбек и Альяр", "Гасанкиши и Агаларбек"). Дополняется кульминация: помимо внедейственного эпизода народной клятвы из IV д. (хор бедноты), ее формирует также финальная сцена Нэргиз и бека. Однако даже и в рамках усиления действенного аспекта продолжают сказываться эпические тенденции. К примеру, стремясь повысить напряженность этапа развития конфликта, автор дважды дублирует эпизод вооруженной схватки (III - IV дд.).

конца изжить поверхностно - "агитационных" черт.

Во-вторых, Магомаев пытается преодолеть индифферентность лирического конфликта к социальному. Он "ломает" изначальную модель сюжета, привнося в ситуации чуждую им социальную мотивацию. Важнейшие вехи развития обеих коллизий сближаются (завязка лирической - "Нэргиз и Агаларбек" из Iд. - рассекает завязку социальной, будучи расположена между эпизодами "Агаларбек и Альяр" и "Гасанкиши и Агаларбек") либо совпадают (общая кульминация и развязка - "Нэргиз и Агаларбек" из Vд.). Последнее особенно примечательно, так как, в отличие от первоисточника, ведущие драматургические линии приводятся в опере к единому, типичному для героико-революционных концепций советского музыкального театра триумфальному завершению. Соответственно переосмысливаются образы произведения. В характеристике Нэргиз, Альяра, Агаларбека развитый эпический пласт, унаследованный от "Пастухов", дополняется действенным социальным. Но если в трактовке образов Альяра, бека Магомаеву ,в целом, удалось сбалансировать указанные сферы, то в отношении Нэргиз был допущен явный перегиб: вряд ли следовало поручать героине убийство сразу двух представителей контрлагеря (Бедала и Агаларбека).

Ситуации

Теперь проанализируем выявленные выше процессы драматургического становления на морфологическом уровне, т.е. в

аспекте изучения структурных единиц действия, выведения определенных закономерностей их отбора и распределения.

Любое произведение сценического жанра состоит из ряда ситуаций. Под ситуацией понимается составная часть действия, выполняющая определенную сюжетно-сценическую функцию.[1] Количество ситуаций ограничено и сводится к ряду устойчивых, повторяющихся типов. Общий их каталог, составленный Т.Ниловой, включает шесть блоков: "Слово", "Обряд", "Драма", "Побуждение к действию", "Любовь", "Чудо". Выбор ситуаций, степень их значимости и повторяемости тесно связаны с типом драматургического решения. "Слово", "Обряд", "Чудо" более показательны для эпических, "Драма" - для действенных концепций. Группа "Побуждение к действию", имеющая промежуточный, переходный характер, а также "Любовь" проявляются вне указанной дифференциации.

В процессе работы над "Шахом Исмаилом" и "Нэргиз" наблюдается расширение ситуационного ряда[2], главным образом, путем активизации группы "Драма", привлечения ее новых, прежде отсутствующих элементов. Скачкообразное усиление группы "Драма" подтверждается количественными характеристиками. Из 24 драматических ситуаций "Шаха Исмаила" и 21 - "Нэргиз", соответственно, 10 и 8 вводятся в ходе лабораторной работы.

Эпическая основа драматургии первой оперы обусловливает стабильный приоритет групп "Слово" и "Обряд" на всех этапах творческого труда. "Драма" (отчасти, "Побуждение к действию") в ранних вариантах либретто используется крайне редко, лишь в ключевые моменты сюжетного развертывания. При этом действенная ситуация, как правило, непосредственно "сцепляется" с последующей, служа ее своеобразным стимулом. К примеру, "донос" Абу-Гамзы из IIд. побуждает Ибн-Тахира к активным действиям ("приказ"); "бой" Шаха Исмаила и Араб-Зэнги из IIIд. становится толчком к раскрытию тайны Араб-Зэнги ("превращение" из юноши в девушку), "обвинение", вложенное в уста Асланшаха, предшествует его "приказу" о жестокой расправе над Шахом Исмаилом.

Вновь введенные драматические ситуации менее тесно связаны с событийностью, тяготея к выявлению психологического подтекста, внутренних пружин действия. Поскольку отход от эпической заданности намечается, как было установлено, в крайних разделах композиции "Шаха Исмаила" (I,V-VI дд.), то вполне естественно, что именно эти участки претерпевают наиболее интенсивные ситуационные изменения. В некоторых случаях драматические положения дополняют повествовательные, что приводит к "двойному морфологичекому значению" (В.Пропп) единой ситуации. К примеру, сюжетная функция сцены Визиря и сановников из I д. в окончательном варианте не ограничивается "обсуждением" тяжелого душевного состояния Асланшаха, включая также мотив "предательства" Визиря, намеревающегося захватить власть; в V д. "исповедь" Асланша-

---

1 Вопросы ситуационного членения действия применительно к устному народному творчесту, драме, кино рассмотрены в работах Ж.Польти "Тридцать шесть драматических ситуаций" (книга обстоятельно прокомментирована А.Луначарским в "Парижских письмах", В.Туркиным в "Драматургии кино" [101]), Э.Сурио "Двести тысяч драматических ситуаций", А.Веселовского "Историческая поэтика" [15], В.Проппа "Морфология сказки" [85]. В музыковедении проблема морфологии сюжетно- сценического действия принадлежит к числу наименее разработанных. Она частично затрагивается в работах М.Арановского, В.Ванслова, А.Кандинского, Б.Ярустовского. Ценными наблюдениями отмечена работа Т.Ниловой "К проблеме морфологии сюжетно-сценического действия в опере (на примере творчества Глинки и кучкистов)" [80], выполненная в Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Предложенная в ней методология используется в настоящем исследовании.

2 Ситуационный "расклад" "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" дан в таблице NI приложения.

ха, печалящегося о судьбе сына, дополнена "ложным согласием" Визиря, притворно сопереживающего властителю. Эффект двойственности может достигаться и без реального изменения текста, определяясь исключительно воздействием контекста. Так, "предсказания" Звездочета осознаются в свете последующих событий и как "обман" Визиря; "благословение" Визиря, одобряющего решение Асланшаха испытать сына в далеких странствиях, воспринимается также как "ложное согласие", прикрывающее подлинную цель - отдалить наследника от трона.

В "Нэргиз" переосмысление ситуационного ряда протекает иначе. Драматизация намечается уже в ранних сценариях, где утверждаются отсутствующие в первоисточнике действенные участки. Дальнейшее углубление драматической сферы происходит уже в рамках заданной ситуационной модели. При этом избираются ситуации, близкие заявленным. Например, введенные в финальную часть I д. "обличение", "отказ", "спор" относятся к той же подгруппе "Драмы" ("Борьба конфликтных воль"), что и намеченные ранее "обвинение", "угроза". К указанному разряду принадлежат также все - изначально заданные и привнесенные - положения финальной сцены Нэргиз с беком (см.таблицу). Аналогичная тенденция прослеживается и в III-IV дд. оперы, где, не прибегая к существенному обновлению ситуационного ряда, автор ограничивается двукратным повтором "поединка".

Вкратце - о признаках ситуационного подобия магомаевских опер. Связка "притязания" - "отказ" сходным образом реализуется в сценах Гюльзар с Абу-Гамзой (Iк. IIд.) и Нэргиз с Агаларбеком (Iд.); "донос" - "приказ" - в сценах Визиря с Сановником (Iд.) и Агаларбека с Бедалом (IIд.). Перекликаются также сцены "грусти" Гюльзар (Iк. IIд.) и Нэргиз (IIIд.).

Итак, суммируем. Приведенный анализ подтверждает тезис об общности процессов становления обоих оперных либретто. Вместе с тем, соотношение исходного и конечного моментов творческой работы в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" неодинаково. В первом случае композитор сохраняет эпическую основу концепции, во втором - синтезирует ее с драматической. Стремление преодолеть эпическую стереотипность героев не выходит в "Шахе Исмаиле" за пределы фольклорной системы - в то время как персонажи "Нэргиз" в большинстве своем утрачивают "агитационную" и традиционно-эпическую трактовку. Наконец, драматизация ситуационного спектра достигается в первой опере путем дополнения ситуаций, предуказанных дастаном, во второй - посредством введения и усугубления отсутствующих в пьесе драматических узлов.

Музыкальная драматургия

"Шах Исмаил"

Музыкально-драматургическая концепция "Шаха Исмаила" опирается на различные истоки: искусство мугама, национальное эпическое наследие (дастан) и европейскую оперную модель. Слагаемые жанрового синтеза сохраняют действенную роль на всем протяжении созревания замысла, однако соотношение их при этом существенно меняется: классические оперные признаки усиливаются, дастанность отходит на второй план, и лишь мугамное начало проявляется стабильно.

Возникает закономерный вопрос: не чревато ли совмещение разнородных жанровых типов эклектичностью художественного результата? Думается, что нет. Магомаеву, в целом, удалось обеспечить сбалансированность, своего рода симбиоз привлекаемых качеств. Причина - избирательность подхода к источникам, привлечение таких их свойств, которые способны органично взаимодействовать друг с другом.

Выявим импульсы, определяемые жанровыми прототипами магомаевской оперы. Метод типизации ситуаций посредством устойчивых семантических зон национальных ладов - главное проявление мугамной эстетики в "Шахе Исмаиле", если не считать внешнего признака - использования мугамов в качестве сольных высказываний героев. Необходимо особо подчеркнуть, что принцип ладово- семантической репрезентации дейс-

твует по отношению ко всем эпизодам оперы - и мугамным, и авторским. Тем самым преодолевается разобщенность этих во многом различных компонентов драматургической ткани сочинения. Приоритетность ладово-выразительного фактора подтверждается и экскурсом в творческую лабораторию мастера. Так, в I редакции оперы допускается индифферентное к драматургической идее повторное использование тематизма в моменты аналогичного ладового (не ситуационного, не образного) контекста.[1]

Жанровые условия проявления ладовой семантики разнообразны. Это - мугамы (включая зэрби -, т.е. метризованные), ариозная, песенная, танцевальная сферы. Можно предположить, что введение в оперу зэрби-мугамов, помимо задач образно-смыслового порядка, дополнительно стимулировалось присущей данному жанру равнозначностью вокальной и инструментальной партий, предрасполагавшей к активному участию оркестра.

Система соответствий между ситуациями и их ладово-выразительными эквивалентами достаточно подвижна, что логично в условиях многокрасочного семантического спектра национального ладового мышления.[2] Иными словами, одна и та же

---

1 Подобного рода "арочные" связи устанавливаются, в частности, между арией Асланшаха (Iд.) - оркестровым выступлением к Баяты-Ширазу Шаха Исмаила (IIд.); сценой Шаха Исмаила, Асланшаха, Визиря (Iд.) - оркестровыми отыгрышами Баяты-Шираза Визиря (Iд.); вступлением к Iк. IIд. - песней Старого араба (2к.IIд.); хором "Владыка!" (Iд.) - вступлением ко 2к.IIд. Следует подчеркнуть, что отдельные тематические переклички, появившиеся в III-IV редакциях, осуществляют уже конкретную драматургическую функцию (см.подраздел "Способы объединения композиции").

2 Проблема семантического потенциала национальной ладовой системы принадлежит к числу малоисследованных. Некоторые эмоционально-смысловые зоны азербайджанских ладов определены в труде Гаджибекова "Основы азербайджанской народной музыки" [20]. Известна также методическая брошюра А.Зиятлы "Эмоционально-выразительные возможности ладов азербайджанской народной музыки"[36].

ситуация способна получать различную ладовую репрезентацию, и наоборот.

Как правило, Магомаев стремится к резонансу эмоционально-выразительных потенциалов ладовой сферы и сюжетно-сценической ситуации. В этих условиях вполне закономерна его ориентация на устойчивые, традиционные типы ладово-экспрессивной характеристики.

Для воссоздания "жалобы (мольбы)" и "грусти" чаще привлекается баяты- шираз. Его мягкой "минорной" семантикой (по Гаджибекову - "чувством грусти" [20, 16]) окрашены многие соло Шаха Исмаила, Асланшаха, Гюльзар, Визиря, хоры.[1] Однако те же "мольба" и "грусть" в моменты, где герои высказываются перед лицом грозящей им гибели, переданы в ином, более экспрессивном, ключе: в соответствующих импровизациях Араб-Зэнги из IIд., Шаха Исмаила из Vд. претворена пронзительно-лирическая образность сегях, связанная с зэрби-мугамом Кясмя шикестэ. (Последний образец, заметим, фигурировал и во многих, впоследствии исключенных, эпизодах "мольбы"из I редакции)[2]. Единственный раз - в дуэте Асланшаха и Визиря из Vд. - рассматриваемый сюжетно-сценический контекст передан при помощи "глубокой печали" [20, 16] шуштэр. Упомянем обнаруженный в партитуре I редакции любопытный способ ладовой персонификации "молитвы" Шаха Исмаила. Композитор смоделировал здесь типичную ситуацию мусульманского культа: использован мугам Баяты-Гаджар, фактически совпадающий с Замин- хара - сферой, в которой традиционно провозглашается призыв к молитве. "Уговоры (утешения)", как правило, не выделяются в самостоятельный раздел и примыкают к эпизодам "мольбы".

1 Чтобы не загромождать изложение, здесь и далее мы опускаем перечень всех фрагментов. Взаимодействие ситуационного и ладового рядов показано в таблице I приложения.

2 Назовем диалог Шаха Исмаила с девушками во 2к.IIд., импровизации Гюльзар в IVд., Шаха Исмаила в Vд.

Многочисленные проявления группы "Побуждение к действию", а также "счастье" характеризуются посредством ведущего психоэмоционального амплуа лада раст, определяемого Гаджибековым как "чувство мужества и бодрости" [20,16] (Эраг, Гатар, Кереми, хоры). Помимо раста, в ситуациях блока "Побуждение к действию" используется героико-эпический потенциал сегях, воплощенный в зэрби-мугаме Гарабах шикестэси (IIIд.).

Сфера "Любви" - за исключением выявленных выше прецедентов "счастья" и "грусти" - раскрывается двояко. Светлое, восторженное чувство Шаха Исмаила и Гюльзар передано при помощи шур и сегях. При этом обращает внимание оригинальный авторский прием усиления любовной экспрессии: переход от "веселого лирического настроения" [20, 16] шур к экстатическому, самозабвенному сегях (Iк. IIд.)[1]. Коварные намерения соперника Шаха Исмаила Абу-Гамзы окрашены в "неспокойные" тона забул, чаргях (последний, по определению Гаджибекова, олицетворяет "чувство возбуждения и страстности" [20, 16]).

В отображении драматических ситуаций метод типизации эмоциональных состояний оказывается малоэффективным. Исключение - "покушение", "галлюцинации" из IV д., где интонационная сфера чаргях обеспечивает искомый сумрачный,

1 В ранних вариантах оперы, в условиях абсолютизации лирического начала Сегях использовался гораздо более активно. В I редакции мугам любви завершал оперу. Намечался также ряд импровизаций Шаха Исмаила - после известия об отъезде Гюльзар, жестокой расправы Асланшаха, в преддверии боя с войсками Ибн-Тахира. Планировалось включить Сегях и в партии Гюльзар, Ибн-Тахира.

тревожный колорит. В большинстве же случаев действенные ситуации воссоздаются при помощи "батальных" оркестровых эпизодов.

Ситуации группы "Слово" чаще делегируют функцию ладовой репрезентации совмещенным с ними иным разновидностям. В тех же фрагментах, где повествовательное начало является доминирующим, органичными эквивалентами становятся объективированная семантика раста ("беседы" Визиря и сановников в I д., Абу-Гамзы и Ибн-Тахира), зловещий образный потенциал чаргях ("предсказания" Звездочета).

Итак, мы проанализировали ту область драматургии "Шаха Исмаила", где функционируют типичные для национального музыкального мышления формы ладово-семантической характеристики. Существенно, что уже здесь сказывается режиссирующая роль оперного контекста, ибо в отборе и распределении ладов композитор учитывает не только ситуационную адекватность, но и образно-драматургическую перспективу целого.Так, налицо стремление к дифференциации положительных и отрицательных характеристик. В партиях Шаха Исмаила, Гюльзар, Араб-Зэнги основными выразителями неблагоприятных ситуаций становятся мягкий, элегичный баяты-шираз и пронзительно-печальный сегях. Подчеркнуто сумрачные сферы - шуштэр, чаргях, забул, шур - здесь избегаются, "приберегаясь" для соответствующих высказываний Асланшаха, Визиря, Абу- Гамзы. Еще один момент размежевания - почти полное отсутствие в характеристике "дворцовых" персонажей светлой, "мажорной", семантики. Данные тенденции прослеживаются не только в конечном художественном результате, но и в многоступенчатом отборе ладовых сфер. Большинство несостоявшихся проявлений шур, шуштэр относится именно к партиям положительных героев. Показательно и купирование намеченной в ранней редакции арии Асланшаха, написанной в мажоре с отдельными признаками лада раст (пример 2).

Уже в рамках ладово-семантической типизации намечается важнейшее явление динамизации оперного действия, впоследствии претворенное в "Нэргиз", - "модуляция фона" (М.Мугинштейн). "Балет" из I д. и "Военный танец арабов" из IV д. накрепко вписаны в драматургический контекст: первый созвучен атмосфере всеобщей дворцовой скорби (шуштэр), второй, подспудно тревожный (чаргях), - предвосхищает последующий резкий перелом действия.

Роль музыкально-сценических закономерностей еще более возрастает в эпизодах, где ладово-семантический ряд наделяется определенной автономией по отношению к сюжетно-смысловому и становится самостоятельным фактором драматургического становления. К примеру, кажущееся несоответствие между скорбным шуштэр и активными ситуациями ("Побуждение к действию") в конце I д. имеет конкретную идейно-образную подоплеку: акцентируется тщетность усилий Асланшаха преодолеть душевный кризис. Переломная в сюжетно-смысловом аспекте ситуация "вести" Старого араба (2к. II д.) не выделяется в самостоятельный раздел и примыкает к обширной зоне баяты-шираз. Тем самым достигается рельефный показ последующего Гатар Шаха Исмаила, который, подобно яркой вспышке, озаряет финальную часть акта. Наконец, неожиданной трактовкой "утешения" Араб-Зэнги в IV д. - при помощи патетического Хиджаз - преодолевается торможение драматургического процесса, вызванное всеобщим оцепенением после "убийства" Ибн-Тахира.

Перейдем к анализу нормативных оперных признаков в структуре магомаевского замысла. Уже в I редакции имеется персонаж, наделенный исключительно ариозной характеристи-

кой, - Асланшах. Подобная "изоляция" в преимущественно мугамном контексте акцентирует трагическое одиночество героя, его погруженность в собственный сложный, противоречивый душевный мир. Данный драматургический прием по сути есть заявка на жанрово-стилевую дифференциацию образов. Однако в последующих редакциях автор расширяет ариозную сферу (замещая мугамы, "озвучивая" разговорные эпизоды) вне четкой зависимости от субъектов действия. Жанрово-стилевое размежевание в этих условиях перемещается на иной уровень и связывается с активным внедрением в партии "дворцовых" персонажей речитативно-декламационного элемента, обостренного хроматизмами. В данном случае следует констатировать непосредственное воздействие традиций русской классической оперы.

Две последние редакции "Шаха Исмаила" примечательны использованием лейтхарактеристик. Ария Асланшаха из I д. неоднократно проводится как в целостном, так и рассредоточенном (речитатив Асланшаха "Приказываю!" из I д., "Асланшах и Визирь", "Шах Исмаил, Сановники и Араб-Зэнги" из VI д.) виде, символизируя "комплекс власти" - idee-fixe персонажа.[1] Во всех перечисленных эпизодах обращает внимание неизменность мелодических контуров лейтобразования. Однако, как выясняется из рукописных источников, Магомаев испытывал возможность его трансформации. В одном из эскизов четко метризованный интонационный каркас первого предложения перебивается нерегламентированным мугамным колорированием (пример 3).

В IV редакции выдвигается идея лейтритма. Типологическая для азербайджанского фольклора ритмоформула ("азербайджанский пятисложник" - по И.Абезгауз) в настойчивом, нарочито однообразном проявлении пронизывает партию Визиря (пример 4 а - г), приобретая до некоторой степени угрожающий характер.

1 Прием провозглашения лейтмотива в момент гибели героя композитор намеревался использовать и в "Нэргиз", но мысль эта осталась неосуществленной.

Завершая анализ классических признаков жанра в драматургии "Шаха Исмаила", следует упомянуть активное применение Магомаевым сложившихся в европейской оперной практике способов объединения композиции (эта проблема рассматривается ниже).

Обратимся к оригинальной вокально-тембровой структуре сочинения, в которой заложены дополнительные стимулы драматургического становления. Эволюция ее наглядно отображает диалектику мугамной и европейской моделей жанра на различных этапах созревания замысла. В I-II редакциях единственным оперным тембром в "Шахе Исмаиле" был баритон Асланшаха (остальные партии были рассчитаны на исполнение ханендэ- мугаматистами). Заметим, что стремясь персонифицировать вокальный тембр, наделить его семантической функцией, Магомаев поначалу ориентировался на гаджибековский опыт: использование малопривычного для национальной аудитории низкого мужского голоса - баритона - в партии отрицательного персонажа перекликается с "Асли и Керем" (характеристика Гара Кешиша). Однако, начиная с III редакции, с подключением сопрано (Гюльзар), тенора (Визирь) взаимодействие народного и оперного типов вокального исполнительства усложняется. Благодаря тембровому различию подчеркивается противоположность некоторых объективно соотносимых героев: хрупкой Гюльзар - и воинственной Араб-Зэнги, легковерного Шаха Исмаила - и коварных Асланшаха, Визиря. Отметим, однако, что фактор тембровой дифференциации ограничивает-

ся приведенными частными проявлениями, не распространяясь на весь драматургический массив сочинения.

Дастанность наиболее наглядно предстает в I редакции "Шаха Исмаила", где наблюдается четкое разделение материала на сцены-действия (разговорные, речитативные эпизоды, продвигающие сюжет) и сцены-состояния (мугамные, ариозные эпизоды, раскрывающие эмоциональную реакцию на происходящее). В последующих версиях оперы черты дастанности затушевываются. Во-первых, "омузыкаливание" словесных фрагментов при помощи мугамной и ариозно- декламационной сфер[1] нивелирует грань между сценами-состояниями и сценами-действиями. Во-вторых, вследствие преобразований композиционного плана - купирования, перекомпоновки ситуаций - нарушается регулярность чередования названных элементов. В IV редакции происходит неожиданная активизация дастанного начала: в заключительную фазу действия вводится ряд разговорных эпизодов. Правда, самому автору данное решение видится достаточно спорным, и он намеревается "все разговоры в VI акте сделать речитативами..." [А IV]. Указанное переосмысление, судя по архивным данным, не состоялось.

"Нэргиз"

Как уже отмечалось, приобщение к классической оперной модели осуществляется в "Нэргиз" в русле характерных тенденций советского музыкального театра 20-30-х годов - прежде

1 В мугамном ключе выдержана сцена "Абу-Гамза и Ибн-Тахир", в ариозно-декламационном - речитативы Асланшаха, Визиря, песня Старого араба.

всего, песенной оперы[1]. Одновременно сохраняются отдельные элементы мугамно-оперной эстетики. Проблема дифференцированного претворения песенной модели частично затрагивалась в I главе работы. Здесь нам предстоит более детально рассмотреть уже намеченные, а также выявить новые аспекты соотношения "Нэргиз" с песенными операми.

Магомаев, как уже указывалось, отказывается от настойчивого культивирования песенного начала. Песенность - в ее народно-национальном и массовом (имеется в виду тип, сформировавшийся в советской музыке 20- 30-х годов) проявлениях - сосуществует с развитым ариозным пластом, претворяющим богатейшие ресурсы мугамности. В интонационном содержании магомаевской оперы присутствуют и иные жанрово-мелодические типы, почерпнутые из традиционнной музыки, - танцевальный, инструментальный (рэнги). Как выясняется из архивных источников, автор намеревался ввести в новую редакцию "Нэргиз" также ашугскую сферу ("Песню ашуга переработать и дать в стиле настоящего ашуга" [А II]).

В основе музыкально-драматургической концепции "Нэргиз" - интонационная дифференциация "лагерей" конфликта. Вслед за русской оперной традицией, Магомаев акцентирует народно-национальное начало в партиях положительных героев и, наоборот, затушевывает его в партиях отрицательных. Фольклорная песенно- танцевальная стихия, мугамность щед-

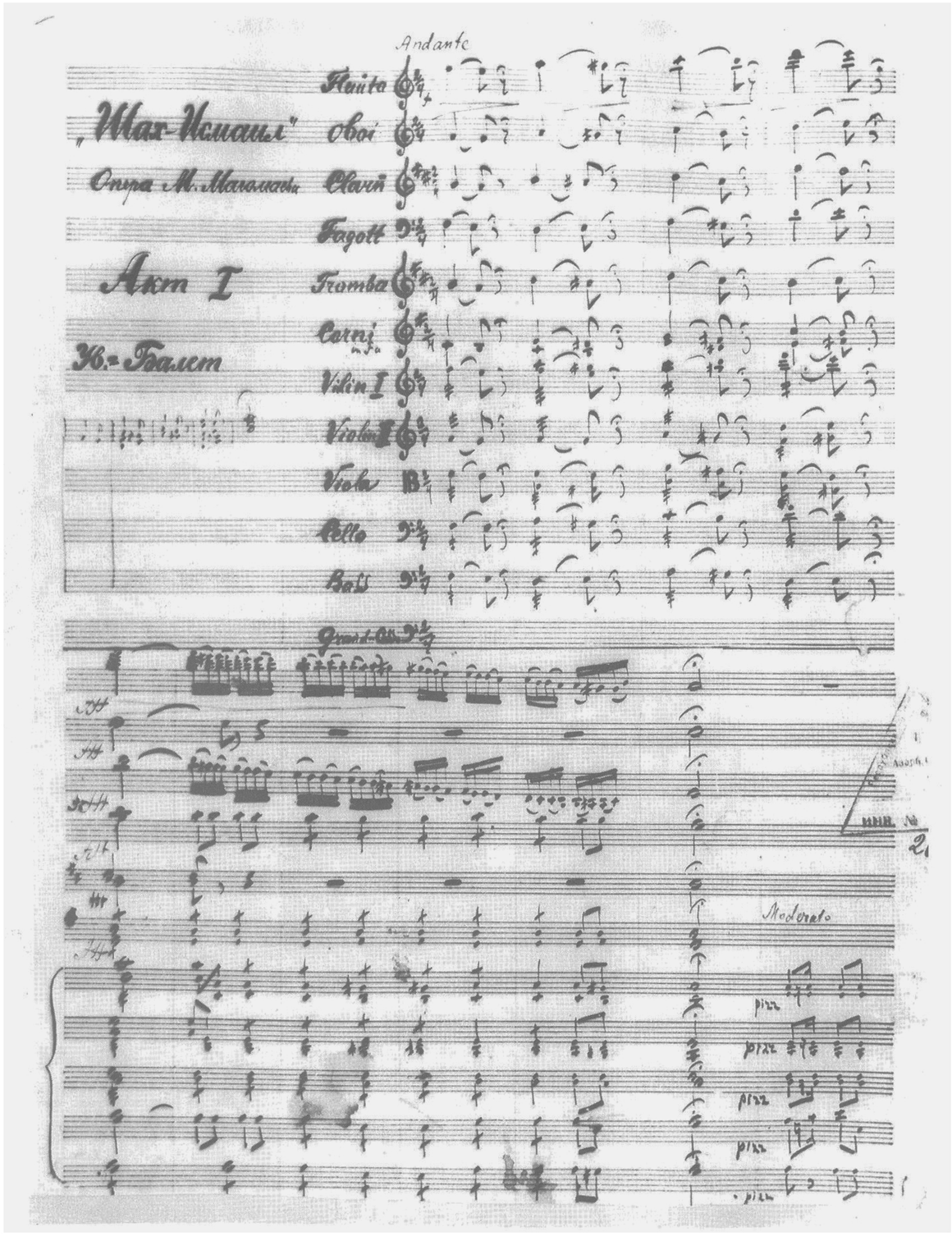
1 В концепции "Нэргиз", как исключение, сказывается и влияние "современнических" опусов 20-х годов. Так, использование ритмодекламации в IV д. перекликается с оперой Книппера "Северный ветер", где в III д. герои шепотом скандируют "Интернационал". Уже в преддверии премьеры автор значительно сокращает данный эпизод, а в дальнейшем планирует исключить его полностью ("мелодекламацию ликвидировать" [А II]).В мугамном ключе выдержана сцена "Абу-Гамза и Ибн-Тахир", в ариозно- декламационном - речитативы Асланшаха, Визиря, песня Старого араба.



М. Магомаев, У. Гаджибеков, Г.К. Сарабский,
А.М, Шарифзаде с коллегами



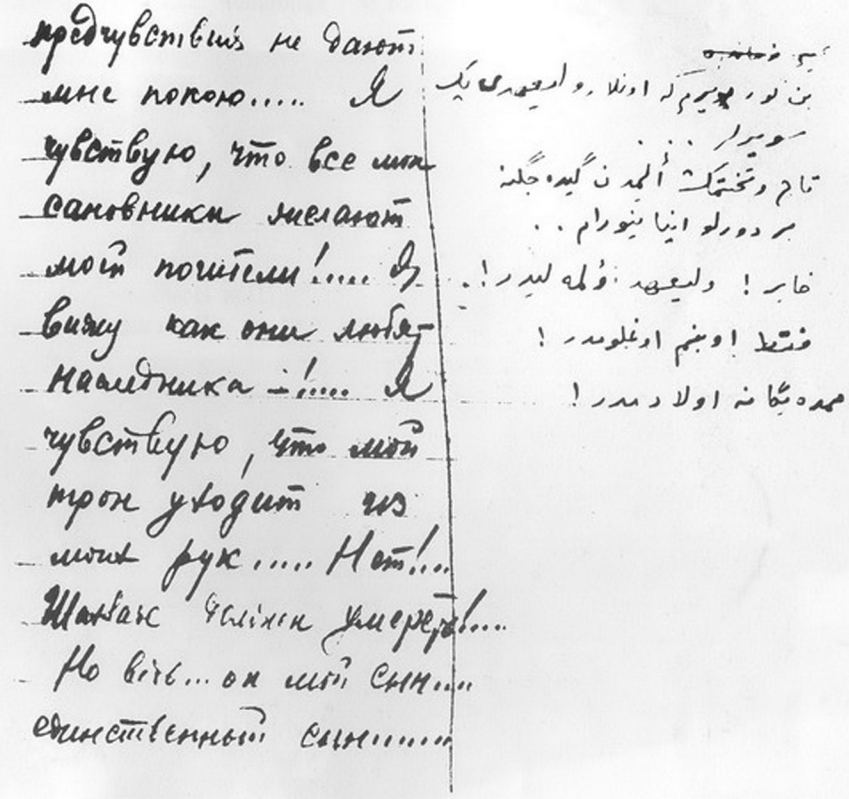
М. Магомаев с творческой группой спектакля «Шах Исмаил». 1932 г.



Фрагмент партитуры 1 редакции «Шаха Исмаила» (автограф)



Ранняя редакция “Шаха Исмаила”(“Любовь”). Фрагмент дирекциона (автограф)



Фрагмент сценария “Шаха Исмаила” (автограф)

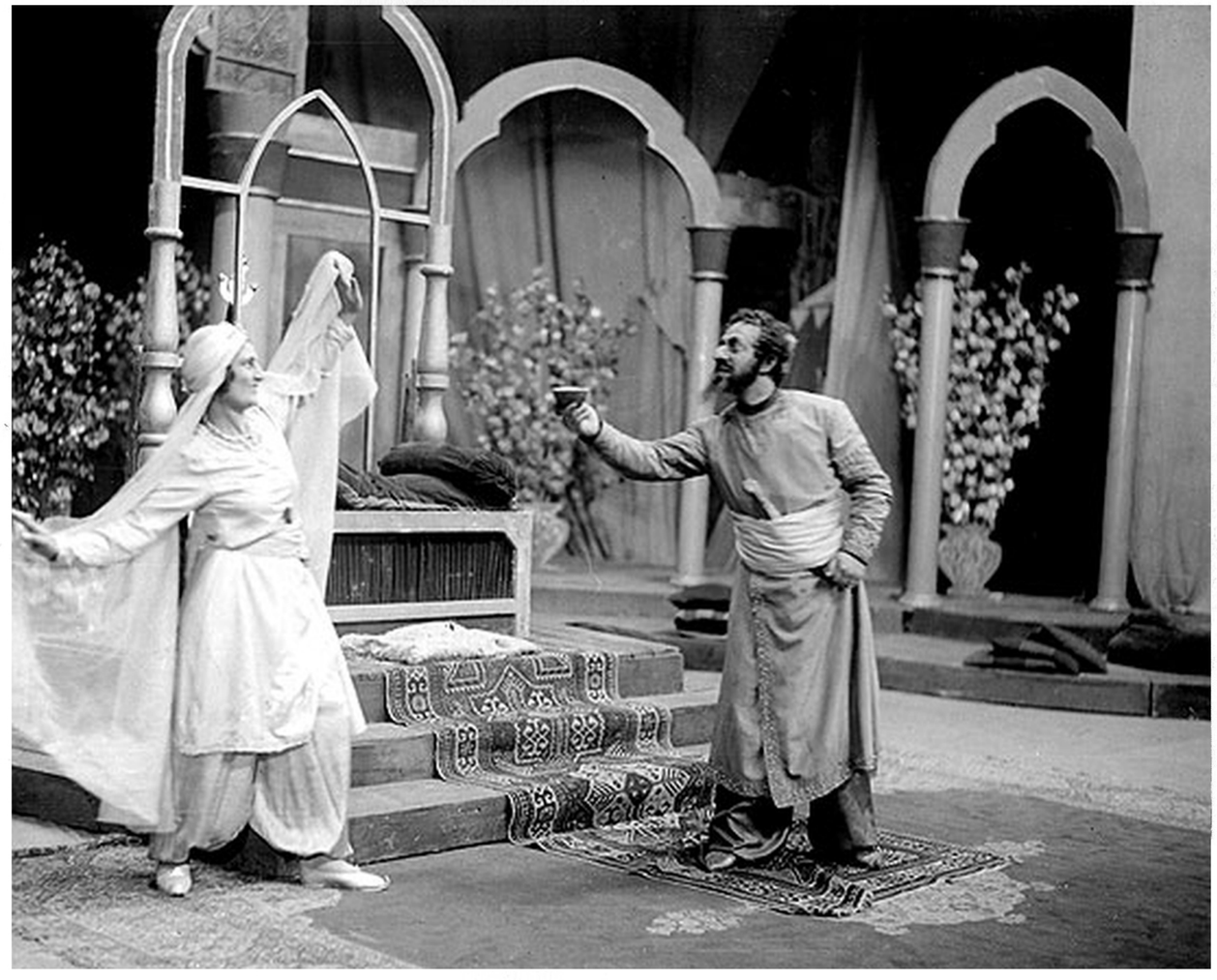


Шах Исмаил - А.Садыхов,
Араб-Зэнги - Г.Гасанова.

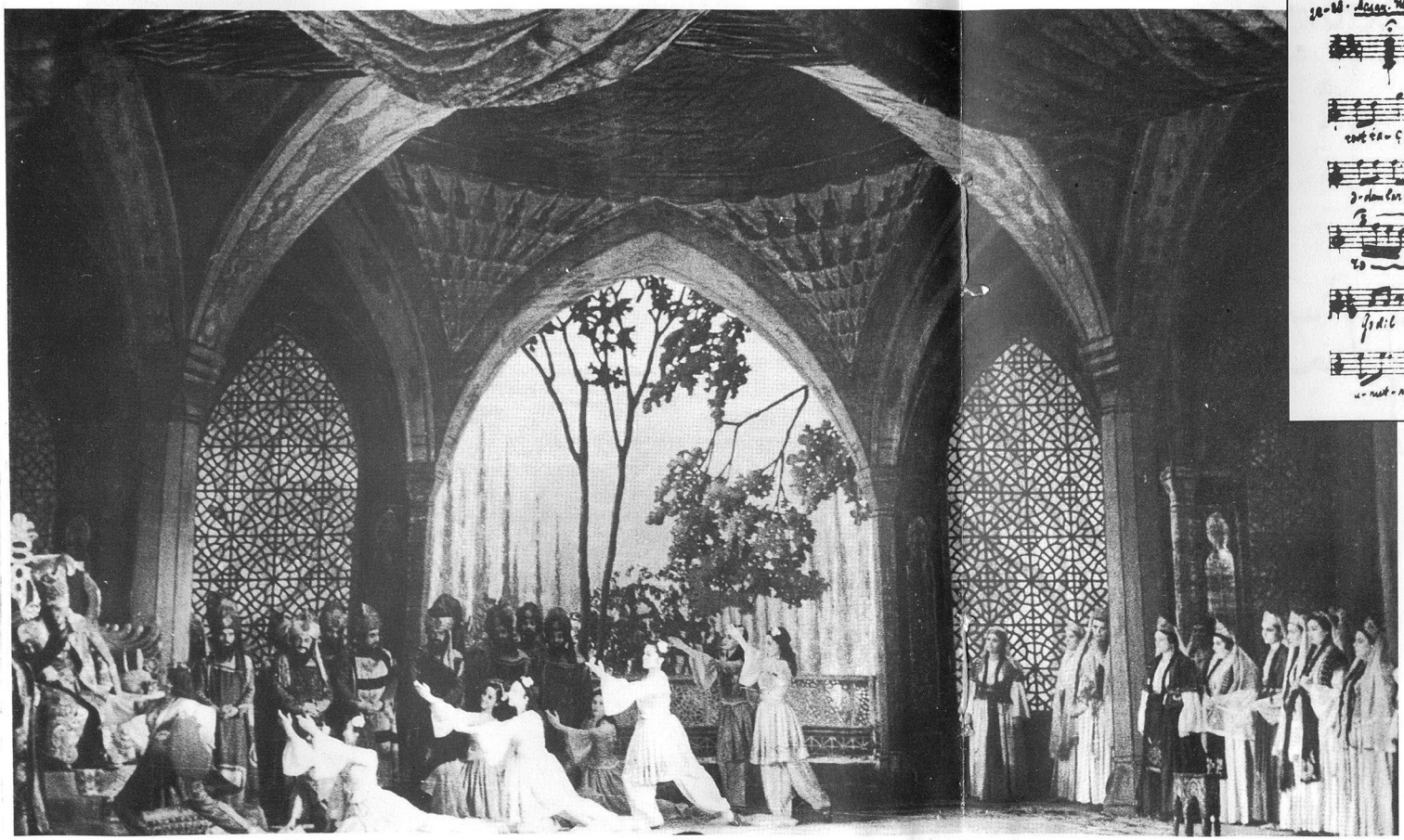
Шах Исмаил - Х.Ахвердиев,
Гюльзар - Ф.Ахмедова.



Араб-Зэнги - А.Рзаева, Асланшах - М.Багиров.



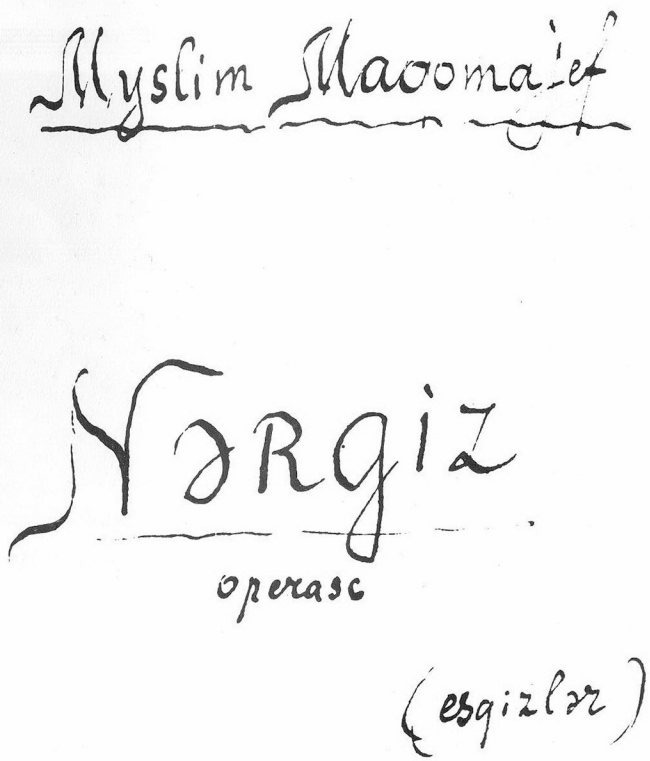
Сцена из 1 акта оперы “Шах Исмаил”. 1954 год.



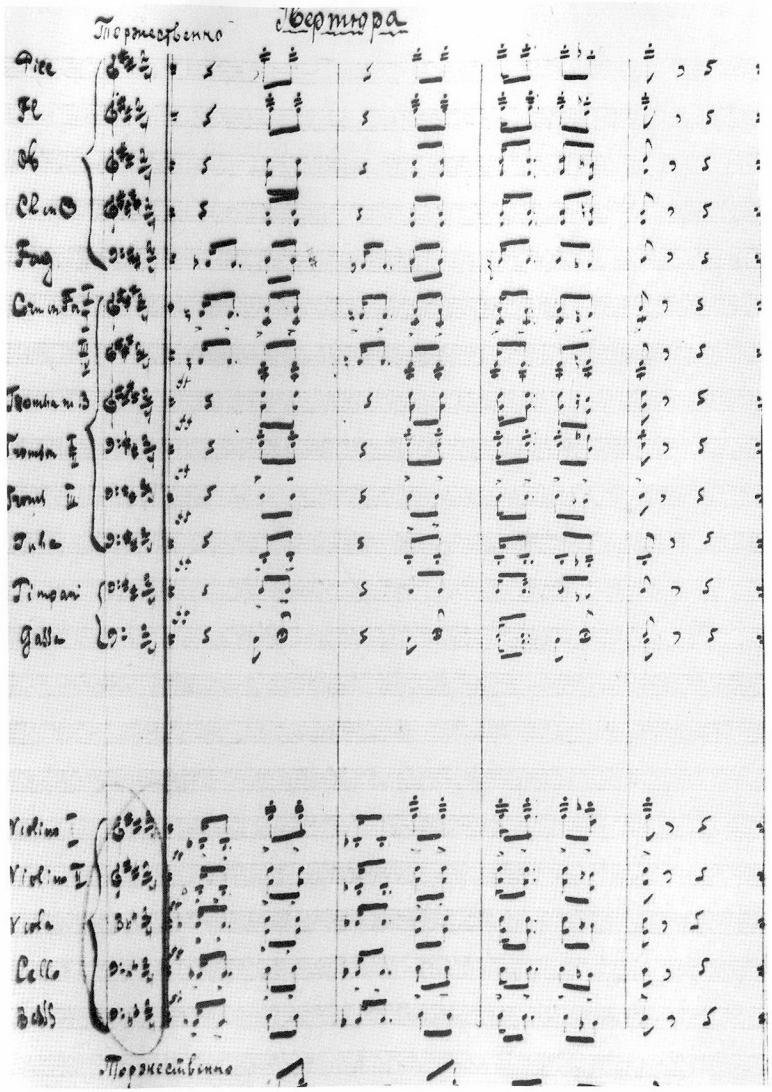


Эскизы к IV редакции “Шаха Исмаила”

Обложка тетради с эскизами “Нэргиз”



Фрагмент партитуры “Нэргиз” (автограф)

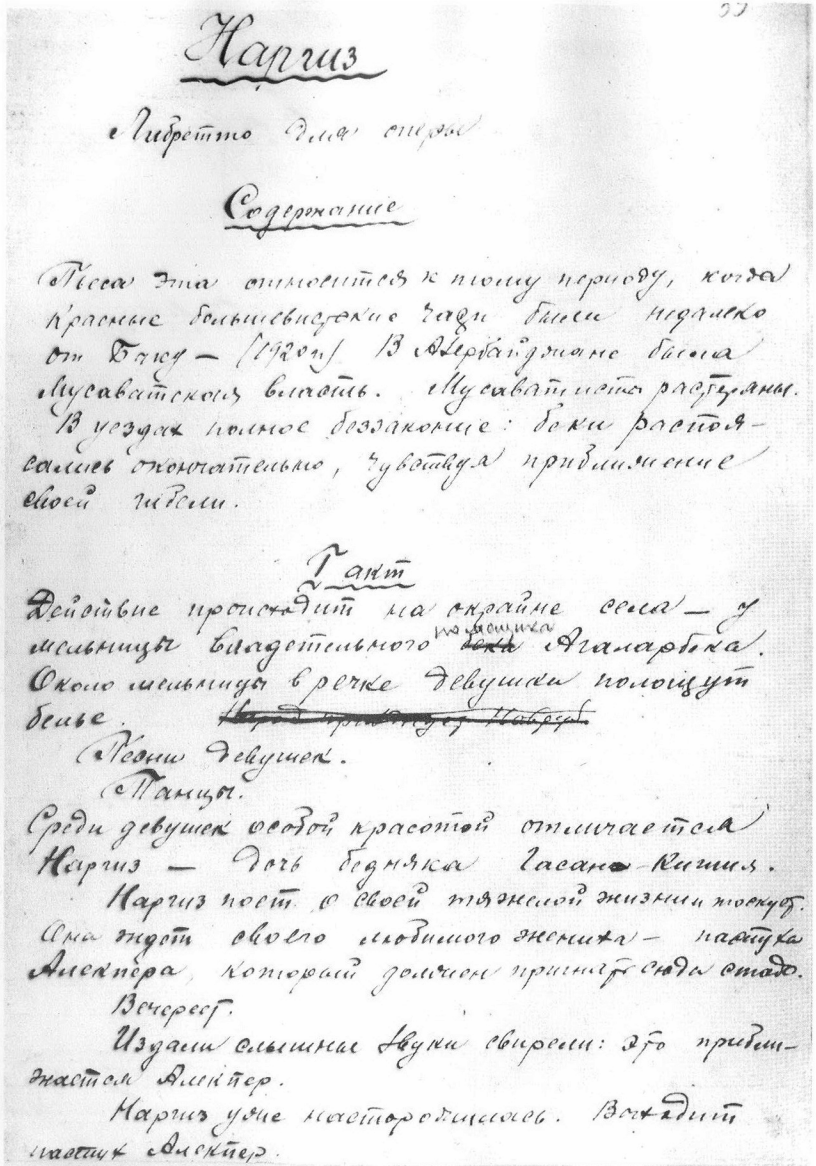


Сцена из финала оперы “Нэргиз”. 1935 год.





Эскиз хора бедноты



Наргиз

Либретто для оперы

Содержание

Пьеса эта относится к тому периоду, когда красные большевистские банды были недалеко от Баку — [города]. В Азербайджане бушевала мусаватская вакханалия. Мусаватисты разгуляны. В уездах полное беззаконие: банды распоясались окончательно, чувствуя прибывание своей власти.

Акт

Действие происходит на окраине села — у мельницы владетельного помещика Агаларбека. Около мельницы в речке девушки полощут белье. [Перед приходом Наргиз.]

Песни девушек.

Танцы.

Среди девушек особой красотой отличается Наргиз — дочь бедняка Гасана-Кишлы.

Наргиз поет о своей тяжелой жизни тоскуя. Она ждет своего любимого жениха — пастуха Алекпера, который должен пригнать сюда стадо.

Вечереет.

Издали слышны звуки свирели: это приближается Алекпер.

Наргиз уже насторожилась. Вот идет пастух Алекпер.

Фрагмент сценария “Нэргиз” (автограф)



Нэргиз - Ш.Мамедова.



Агаларбек - М.Багиров.



Альяр - Г.Гаджибабабеков.



Сцена из оперы «Шах Исмаил». 1929 г.



Сцена из 1 акта «Шах Исмаил». 1934 г.



Народная песня “Гейда геярчин олар” в записи Магомаева

ро представлены в характеристике народа, Нэргиз, Альяра как в непосредственном, приближенном к истокам звучании, так и сквозь призму ариозного, массово-песенного пластов. В отображении "врагов" отдельные прецеденты либо переосмыслены в гротесковом плане, либо "отравлены" хроматическими интонациями. Тенденция к "отлучению" отрицательного лагеря от мугамности и песенности подтверждается и на лабораторном уровне. Так, в поисках тематического оформления сцены сплетен из II д. автор отказывается от ранее намеченного песенно-танцевального материала (Э III[1]: пример 5а) в пользу речитативности, обостренной хроматикой (Э IV [2]: пример 5 б).

Другое отличие "Нэргиз" от песенных опер - отсутствие засилья куплетно-строфических форм - можно было предположить априори, на основании приведенного интонационного расклада. Однако проявления песенности на мелодико-интонационном и формообразовательном уровнях отнюдь неравнозначны. Сфера массовой песенности, как уже указывалось, нередко синтезируется с мугамностью и -соответственно- мугамными принципами формообразования.

В ряду оперных форм "Нэргиз" присутствуют не типичные для песенного направления арии, речитативы. И если в сфере речитатива автору, в целом, не удалось добиться значительных художественных результатов, то арии "Нэргиз" - безусловно, новое слово в эволюции азербайджанской оперы, ибо в них предпринята попытка многогранной музыкально-сценической характеристики.

Отличительное свойство драматургии "Нэргиз" - активное использование танцевальных эпизодов. Истоки его - в нацио-

1 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.151-151об
2 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л. 213об-216

нальном фольклоре, которому присуще тесное соприкосновение песни и танца. Намечаются также аллюзии с русским композиторским искусством. Они - не только в самом факте введения в оперу развитого хореографического элемента, но и в осуществляемой им функции предтечи национального балета[1]. В контексте азербайджанского композиторского творчества фактор преемственности усиливается - вследствие малой исторической дистанции между освоением классических типов оперы и балета. Существенно, что автор сам ощущает указанную закономерность, трактуя танцевальные эпизоды "Нэргиз" как "ценное подспорье в восприятии ... будущего азербайджанского балета" [А1: 69,79].

В драматургическом построении "Нэргиз" имеет место типичная для песенной оперы "внефабульная рамка" [2]. Под этим термином понимается отвлеченная от действия рассредоточенная сюита, которая фиксирует лирические и героические состояния народа и отдельных персонажей. При этом между хоровым и сольным циклами возникает система образно-эмоциональных соответствий, основанная на варьировании сквозных мотивов.

Многообразные проявления лирического начала в пределах I д. намечают дальнейшую перспективу драматургического развития. Светлая, безоблачная атмосфера хора девушек, сцены "Нэргиз и хор", дуэта влюбленных героев, песни Альяра характеризует далее эпизод "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар" (III д.). Остро экспрессивные ария Нэргиз, соло Альяра из дуэта соот-

1 Напомним, что именно танцевальные сцены глинкинских опер, наряду с "дансантными" потенциями его симфонических сочинений, стали началом продвижения русской музыки к первым национальным балетам - блистательным опусам Чайковского.

2 Данная особенность драматургии "песенных" опер установлена М.Черкашиной [105].

носятся с арией Альяра (III д.). От элегичного фрагмента "Нэргиз и девушки" перекидывается "арка" к сцене "Нэргиз (одна)", "Грустной песне" героини (III д.). С лирической характеристикой положительных сил органично взаимодействует жанрово-бытовая, реализуемая в суровой, архаичной "Борьбе" и жизнерадостных танцах из I д. К указанной сюитной цепочке притягиваются и лирико-бытовые номера, представляющие силы контрдействия (V д.). Однако в трактовке танцевальных фрагментов финального акта ("Персидский танец", танец беков, "Общая пляска") ощущается определенное противодействие данной тенденции. По сравнению с аналогами из I д., они отличаются более активным выявлением "минорной" ладово-семантической окраски[1], а также прихотливостью, "капризностью" мелодических форм.

Героический цикл, начавшись в I д. (финал, ариозо Альяра), продолжается в III-IV дд.(марш, хор бедноты, ария Альяра) и результируется в апофеозной заключительной сцене оперы. Две арии Агаларбека (II, V дд.) совместно с хорами из заключительного акта образуют иной срез героического цикла, связанный с отрицательными героями. Размежевание с характеристикой положительных сил подчеркнуто здесь чисто декламационным решением вокальной партии.

Однако внефабульная рамка "Нэргиз" имеет свою специфику. Во-первых, она активно притягивается к драматическому руслу ("модуляция фона"). Достигается это разнообразными способами. В хоре девушек (I д.) и песне ашуга используется принцип образно-смысловых ассоциаций: в первом случае радостное предчувствие наступающей весны символизирует будущий социальный сдвиг, во втором - воспевание прекрасной незнакомки напоминает беку о Нэргиз и стимулирует последующую действенную сцену с Мирза Лятифом. Другой прием динамизации внефабульной рамки - введение жанрово-бытового эпизода в драматическую ситуацию - характеризует повторные проведения танца крестьян и "Персидского танца". Причем в первом случае эффект динамизации усиливается благодаря контрастному наложению реплик бека. Особняком стоит драматизация "Борьбы", всецело определяемая жанровой природой эпизода - "яллы". Заложенное в этом народном танце коллективное начало оказывается созвучным идее единой, монолитной массы, актуальной для драматургии "Нэргиз".

1 "Персидский танец" написан в чаргях, средний раздел "Общей пляски"- в забул.

Во-вторых, за пределами внедейственных сюит в "Нэргиз" оказываются не только "служебные" фрагменты, как это присуще песенной опере, но и зоны яркой образной характеристики (гротесковые эпизоды II д., ария Нэргиз из V д.). Сказанное приводит к выводу о взаимопроникновении статичного "контура" и действенных "прослоек". Налицо самобытный, лишь опосредованно соотносящийся с песенной моделью, метод драматургического развития.

Синтетичность концепции "Нэргиз" сказывается и в способах раскрытия образов. В воплощении положительных героев ощущается созвучность песенным традициям: обрисовываются две - героическая и лирическая - ипостаси образов. В характеристике Альяра автор добивается равноценного показа названных эмоционально-смысловых граней, Нэргиз же наделена преимущественно лирическими высказываниями, что несколько противоречит идейному замыслу сочинения.

"Нэргиз" спроецировала и характерный недостаток советских опер 20-30-х годов, связанный с проблематичностью интонационной репрезентации героев-революционеров. Джафар и

Гасанкиши - типичные для многих опусов того времени резонеры, "носители идеи", обрисованные посредством клишированных, безжизненных интонаций. Однако в магомаевской опере использованы также средства раскрытия образов, выходящие за пределы типологических признаков советского музыкального театра 20-30-х годов.

На новом, более зрелом, нежели в "Шахе Исмаиле", уровне реализуется принцип лейтхарактеристик. Оба лейтмотива "Нэргиз" - Агаларбека и Моллы Муталлиба - обладают высоким образно-выразительным потенциалом: они отображают социальные, психологические приметы персонажей и одновременно живописуют их внешний облик[1]. Обе темы имеют устные прототипы, причем выбор последних тонко соотносится с индивидуальностью оперного героя. Тоникальность, устойчивость каденционной попевки лада раст, будучи подчеркнуты в авторском варианте четкой метрической основой, воплощают и жестокий нрав Агаларбека, и самовлюбленную степенность его осанки (пример 6 а, б). Ладовая переменность, присущая заглавной инструментальной фразе зэрби-мугама Симаи-шемс, удачно отображает "хамелеонскую" сущность Моллы. В последнем случае первоисточник подвергается коренной образной трансформации - прежде всего, благодаря смене метроритмического контекста. Новый размер - 6/8 вместо 2/4, "прихрамывающие" ритмоформулы нивелируют суровый, мужественный характер фрагмента Симаи-шемс, переводя, тем самым, его в русло гротескового осмысления (пример 7 а, б). Метроритмический абрис лейтмотива способствует также выявлению смешной, подпрыгивающей походки персонажа.

1 Подобный подход характеризует, в частности, лейтмотивную систему М.Мусоргского, С.Прокофьева.

В отличие от "Шаха Исмаила", во второй опере допускается изменяемость лейтобразований в соответствии с ситуационным контекстом. Это касается "визитной карточки" Моллы. В краткой выходной реплике героя ("Агаларбек и Молла Муталлиб") лейттема сжимается до трихордового интонационного стержня (пример 7 в). В сцене "Бедал и Агаларбек" размеренная двудольная поступь, подчеркивание "мажорного" устоя "в" путем восходящей квартовой попевки акцентируют торжественность момента "благословения". Ладофункциональная разомкнутость - окончание на "а" воспринимается как половинная каденция в рамках B - dur - динамизирует оборот, усугубляет его активный, устремленный характер (пример 7 г).

Лейтмотив Агаларбека проводится в неизменном виде, символизируя, тем самым, статуарность образа (оркестровый эпизод, сопровождающий выход героя во II д., "Нэргиз и Агаларбек" из V д.). Однако в черновых рукописях [К II] сохранился его "олириченный" вариант - перенесенный в условия трехдольного метра, лишенный заключительной пунктирной попевки (пример 6 в).

Помимо проанализированных, контрлагерь наделяется и иными лейтобразованиями. Назовем тембр валторны, сопутствующий большинству высказываний Агаларбека, ладовую сферу чаргях, закрепленную за отрицательными героями.

Уже упоминалось о наличии в "Нэргиз" гротесково-пародийного пласта, трактованного, подобно многим сочинениям советского музыкального театра 20-30-х годов, в социально-обличительном аспекте. И хотя азербайджанское композиторское творчество к тому времени уже располагало определенным опытом пародийной образной характеристики (музыкальные комедии Гаджибекова), включение его в орбиту оперного жанра состоялось впервые. Объектом осмеяния в "Нэргиз" стано-

вится убожество интересов жен и сестры бека, фальшь Моллы, лицедейство свахи[1]. Главное средство гротеска у Магомаева - обличение через жанр. В одном случае он, вслед за Гаджибековым, прибегает к нарочитому нарушению образно-жанрового соответствия. Подчеркнутая танцевальность куплетов свахи прямо перекликается с выходной песней Мешади Ибада ("Не та, так эта"). Комично воспринимаются также лирико-вальсовая сфера фрагмента арии Моллы, задушевная песенность трио сплетничающих женщин (последняя, к тому же, окрашена возвышенной ладово-интонационной "аурой" сегях).

В другом случае обличение достигается посредством деформации жанра под воздействием иной по своей семантике жанровой сферы. Яркий образец данного типа - рассмотренная выше образно-тематическая трансформация фрагмента Симаишемс в лейтинтонации Моллы.

Пародийные приемы прослеживаются и в оркестровой фактуре. Это - псевдоторжественные арпеджиато арф и имитирующие, словно передразниваюшие фигурки флейты-пикколо в арии Моллы, эпизодическое нарушение ансамбля струнных флейтой и гобоем в куплетах Дильбэр, переклички флейты и фагота в сцене сплетен.

Перейдем теперь к признакам мугамной оперной модели. Во-первых, сохраняется образно-смысловая роль лада. Как и в "Шахе Исмаиле", национальные ладовые сферы чаще выступают в органически присущих им психоэмоциональных амплуа (баяты-шираз, шуштэр - "мольба", "уговоры", "грусть"; сегях - "любовный призыв" и т.д.). Весомость ладово- семантической

1 Сфера гротеска намечается уже на ранних стадиях творческого труда Магомаева. В С V эпизоды с Моллой сопровождаются ремаркой: "все это должно быть изложено в смешном, гротесковом виде"; в KI близ куплетов свахи записано: "аккомпанемент и инструментовку сделать в гротесковом виде".

характеристики подтверждается включением ее в ряд лейтобразований. Упомянутое выше закрепление за чаргях роли репрезентата отрицательного "лагеря"[1] - прямое заимствование идеи "Шаха Исмаила".

Во-вторых, ощущается проблематичность воссоздания действенных ситуаций. Правда, в "Нэргиз" Магомаев уже не ограничивается, как в "Шахе Исмаиле", изобразительными оркестровыми зарисовками и выстраивает сцены, основанные на противопоставлении контрастных интонационных планов. Однако композитору не всегда удается достичь убедительных художественных результатов в данной сфере. В числе удачных - фрагменты "Агаларбек и Альяр", "Нэргиз и Агаларбек" из I д.

Мысль о проблематичности интонационного контраста подтверждается и на лабораторном уровне. В ранних версиях названных эпизодов [KI] какая-либо образная, жанрово-тематическая дифференциация партий отсутствует. Каждый фрагмент представляет собой здесь единую моноинтонационную композицию мугамного плана, которая распределена между участниками сцены. Затем [K II] Магомаев исключает почти половину исходного варианта, замещая ее новым, контрастным, материалом (в сцене "Агаларбек и Альяр" - ариозо Альяра, "Нэргиз и Агаларбек" - речитатив бека). Одновременно осуществляется переинтонирование сохранившегося мугамного фрагмента: в первом случае подключается стилистика массовой песенности, во втором - вводится "дискредитирующий" хроматический пласт.

1 Сумрачно-тревожная зона выразительности данного лада реализуется в эпизодах "Бедал и Агаларбек" (IIд.), "Нападение банды Агаларбека и убийство Бедала" (IVд.), антракте и хоре гостей (Vд.).

Способы объединения композиции

Тенденция к тесной спаянности композиционных звеньев присуща и "Шаху Исмаилу", и "Нэргиз", причем, за редкими исключениями, осуществляется в обоих сочинениях общими способами. Автор апеллирует и к национальному музыкальному мышлению, и к средствам, выработанным в европейской оперной практике, причем в процессе эволюции его стиля удельный вес последних возрастает.

Первый уровень зиждется на типичном для мугама-дэстгях жанровом взаимодействии элементов - сопряжении свободно-импровизационного ("шобэ") и метризованного ("тэсниф", "рэнг", "диринг э") вариантов моноинтонационного материала. Указанный принцип более характерен для первой магомаевской оперы. Существенно, что в репрезентатах данного типа отсутствует процессуальный аспект мугамного развертывания ("шобэ" как обретение определенного ладово-интонационного уровня, "тэсниф", "рэнг", "диринг э" - его закрепление); здесь важен, повторяем, фактор жанрово-стилевой дифференциации. Функцию "шобэ" осуществляют как собственно мугамные импровизации (только "Шах Исмаил"), так и ариозные высказывания, генетически связанные с мугамностью; функцию "тэснифа"("рэнга") - массовые, реже сольные и ансамблевые эпизоды песенно-танцевального плана.

Взаимодействие типа "шобэ"-"тэсниф" часто исчерпывается парой прилегающих сцен: ария Асланшаха - хор сановников "Поведай нам" из I д. (баяты-шираз), ариозо Асланшаха, Шаха

Исмаила - хор сановников "Привези ему голову падишаха" из I д. (шуштэр - баяты-шираз), речитатив Визиря "О мой возлюбленный шах!" - хор сановников "Владыка!" из I д. (баяты- шираз), Гатар Шаха Исмаила - хор девушек из 2к.II д. (раст), антракт - свадебный хор и танцы девушек из IV д. (сегях), Мансурийя Абу-Гамзы - "Военный танец арабов" из IV д.(чаргях), Эраг Шаха Исмаила - финальный хор из VI д.(раст), "Нэргиз (одна)" - "Грустная песня Нэргиз" из III д. (баяты-шираз - шуштэр). В некоторых случаях на основе указанного принципа образуются трехсоставные репризные группировки типа "тэсниф"("рэнг")-"шобэ"- "тэсниф"("рэнг"). Ариозо Гюльзар из I к. II д. обрамляется хором девушек (баяты-шираз), дуэт Нэргиз и Альяра из I д.- хором крестьян (сегях- раст). Последняя связка по тому же, "мугамному", принципу сцеплена также с предшествующими эпизодами: первое проведение хора притягивается к арии Нэргиз и эпизоду "Альяр (за кулисами)" (раст), что значительно повышает степень спаянности композиции[1].

Данный принцип наиболее индивидуально преломлен в эпизодах, где он сплавлен с иными формообразовательными закономерностями - в частности, куплетностью. В "Шахе Исмаиле" баяты-шираз главного героя трижды перебивается остинатным звучанием хора воинов (шуштэр). В "Нэргиз" мугамообразные фрагменты Альяра - песня, соло в среднем разделе дуэта - соотносятся с крайними, песенными, разделами дуэта:

---

1 Обратная последовательность - "шобэ" - "тэсниф"("рэнг") - "шобэ" - в целом, нехарактерна для магомаевских опер и представлена единственным образцом: Сегях Шаха Исмаила - дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар - Сегях (продолжение) из I к. II д.

Песня Альяра	Дуэт Нэргиз и Альяра		
	A B	C	B^I
мугамность	песенность	мугамность	песенность

Эффект куплетности обеспечивается в обоих случаях повторностью рифмующих разделов (в "Шахе Исмаиле" точной, в "Нэргиз" обновленной), сопоставлением индивидуального (сольШаха Исмаила, Альяра) и общего (хор, ансамбль) начал. Все выявленные связки однотональны (в мажоро-минорном аспекте), что само по себе - симптом единства. Как можно было заметить, иногда в рамках одной "европейской" ладотональности сопрягаются различные, хотя и родственные, национальные ладовые сферы (баяты-шираз - шуштэр, сегях - раст)[1]. Последнее вновь подтвеждает творчески активный характер магомаевского преломления "мугамного" принципа.

Ладово-тональное объединение (второй уровень) обнаруживает в рассматриваемых операх различные подходы. В "Шахе Исмаиле" задействованы устойчивые взаимосвязи ладов азербайджанской народной музыки. Обширные участки I д. (по таблице 1 - сцены NN 1-10 и 16-19) сплачиваются под эгидой, соответственно, связки ладов-"спутников" а баяты-шираз - е шуштэр и единого шуштэр (g - e). Последовательность g,c шуштэр - с баяты-шираз цементирует начальную зону I к. II д. (сцены NN 1-6). В IV д. образуется связка cis сегях - a чаргях (сцена NN 1-4), имеющая прообраз "Майе чаргях" - "Бястя-Нигяр"[1]. В "Нэргиз" указанный принцип преломляется сквозь призму классических ладово-тональных отношений. Этим, однако, не исчерпывается новизна его трактовки по сравнению с "Шахом Исмаилом". В условиях возросшей подвижности ладово-тонального плана Магомаев, как правило, избегает резкого, скачкообразного введения новой сферы и утверждает ее заблаговременно, в конце предыдущего эпизода. Подобного рода сцепление намечается уже на эскизной стадии, что подтверждает наличие изначального авторского представления о структуре художественного целого. Так, уже в Э I^2 тональный план "Нападения банды Агаларбека" - Des-dur - B-dur- ориентирован на B-dur "Марша бедноты"; в Э III^3 к сцене "Бедал и Агаларбек" предлагается модулирующий вариант речитатива Бедала -d-moll - B-dur, который "притягивается" к последующей арии Агаларбека (B-dur)[4]. На финальной стадии работы расширение танца пастухов сопровождается переходом из As-dur в Des-dur - ладово-тональную основу сцены "Агаларбек и Альяр". Наконец, под влиянием g-moll эпизода "Агаларбек и Молла Муталлиб" происходит "перекраска" примыкающего речитативного фрагмента из B-dur в g-moll.

Третий уровень объединения - повторность, т.е. система тематических "арок"- реприз, формирующих трехчастные и рондообразные построения, - продуцируется эпическими свойствами драматургии[5]. Трехэлементные и рондообразные группировки "Нэргиз", в отличие от "Шаха Исмаила", характеризуют-

1 Проблема родства ладов азербайджанской народной музыки всесторонне исследована М.С.Исмайловым [41,42].Им выведены две группы ладов- "спутников": I - раст, шур, сегях, отчасти, чаргях; II - забул, хумаюн, шуштэр, баяты-шираз. Здесь и далее мы опираемся на данную концепцию.

2 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.124

3 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.130-130 об

4 Последняя идея в окончательной версии оперы не состоялась - автор предпочел однотональную основу обоих фрагментов (f-moll - F-dur).

5 Данный принцип часто встречается в операх русских композиторов - в частности, Н.Римского-Корсакова, С.Прокофьева.

ся активной динамизацией репризных участков[1]. Факторы обновления, как правило, подключаются по мере приближения к "фокусу" замысла - при том, что сами репризные блоки компонуются в большинстве случаев уже на ранних стадиях работы. Процесс созревания концепции примечателен также расширением рондообразных зон.

В "Шахе Исмаиле" трехчастность обеспечивает единство центральной сцены V акта. Энергичный Кереми, порученный вначале Шаху Исмаилу, затем Араб- Зэнги, образует контрастную "оправу" обширного участка, включающего "минорные" по семантике эпизоды мольбы Гюльзар, сановников (хор "Милостивый шах!"), Шаха Исмаила (Кясмя шикестэ). Тональное обновление Кереми G-A (G-dur - A-dur) динамизирует группировку.

Трехчастные конструкции образуются также в I (танец крестьян - "Агаларбек и Альяр" - танец крестьян) и V (песня ашуга- "Бек и Мирза Лятиф" - песня ашуга; "Торжественный хор" - ариозо Агаларбека - "Торжественный хор") действиях "Нэргиз". Танец крестьян при повторном появлении проводится в значительно сокращенном виде, с новой, облегченной, оркестровкой, в другой тональности (As-dur - Des-dur). Повторное проведение песни ашуга представляет собой усеченный, тонально обновленный (f(F) вместо d(D)), ускоренный (Allegro вместо Andante) вариант первоначального. В "Торжественном хоре" изменяются отдельные детали мелодики и фактуры.

Перейдем к анализу рондообразных группировок. Начальный участок I д. "Шаха Исмаила" скрепляется трехкратным звучанием выходной арии Асланшаха. В качестве эпизодов выступают речитатив Визиря и "Балет" (первый), хор сановников и "Балет" (второй). Фрагмент-реминисценция с арией, внедренный, как уже упоминалось, в сцену, начинающуюся речитативом Асланшаха "Приказываю!", не дорастая до рефрена, тем не менее, притягивается к выявленной рондо-группировке и, таким образом, распространяет ее на более обширный участок композиции. Рассмотренный комплекс межномерных связей формируется во II редакции "Шаха Исмаила".

В партитурах магомаевских опер имеются зоны, подчиняющиеся сходным композиционным закономерностям. Это III акт "Шаха Исмаила" и вторая половина III-IV акты "Нэргиз"[1]. Спаянность действия достигается здесь при помощи двух рондообрзных циклов. В первом музыкально-тематическая повторность совпадает с ситуационной. Рефренную функцию выполняют оркестровые "Схватки": Араб-Зэнги со своими противниками - Паломником, Туркменом, Шахом Исмаилом; революционеров с посланцами бека (одно из рефренных проведений в "Нэргиз" - ариозо Гасанкиши, основанное на материале "Схватки"). Все названные фрагменты содержат вихревое хроматическое движение с постепенным повышением тесситуры. Если в ариозо Гасанкиши интонационный подъем приводится к каденционному завершению, то в оркестровых "Схватках" он выливается в яркое кульминирование. При этом во второй "Схватке" отмечается возросшая интенсивность интонационного развертывания - вследствие сжатия масштабов, уплотнения оркестровой звучности. Стабильные элементы второй рон-

1 Архив зафиксировал неосуществленное намерение Магомаева повысить степень обновления в соответствующих группировках "Шаха Исмаила". Так, III акт, который, как будет показано далее, всецело основан на принципе повторности, автор планирует переосмыслить следующим образом: "Совершенно заново написать акт Араб-Зэнги, используя имеющийся мелодический материал, при этом добиться ... нарастания в композиции"[A V].

1 Возможно, сказалась хронологическая близость формирования данных участков - напомним, что III акт первой оперы появился в редакции 1932 года.

до-группировки - инструментальная "заставка" зэрби-мугама Кереми ("Шах Исмаил"), "Марш бедноты" ("Нэргиз") - имеют внефабульный характер. Наделенные активной, мужественной образностью, они устанавливают эмоционально-смысловую константу действия. Данный тип рондальности ассоциируется с типичным для мугама- дэстгях приемом "аяг" - регулярным напоминанием о тонике - майе в процессе завоевания новых интонационных уровней[1]. В двух рассмотренных рондо-группировках - из I д. "Шаха Исмаила" и III- IV дд. "Нэргиз" - благодаря тембровому (во втором случае также тональному) решению намечаются черты репризной трехчастности. В "Шахе Исмаиле" крайние проведения рефрена вокальны (ария звучит совместно с хором сановников) и противостоят среднему, оркестровому. В "Нэргиз" крайние проведения выдержаны в подчеркнуто камерной манере (первое- соло Piano, второе - сопоставление tutti и Archi, tutti и Piano, пятое - хор a capella), средние - представляют собой плотный tutti-йный массив. В последнем случае проецируется также визуальный ряд - приближение и удаление участников.

Заслуживают внимания образцы своеобразной смысловой рондальности в V акте "Шаха Исмаила" и II акте "Нэргиз". В первой опере рефренную функцию осуществляет ситуация "отказа" Асланшаха в ответ на "мольбу" различных персонажей (см. таблицу 1). В I редакции реплик Асланшаха немного, и даются они в виде разговорной речи; начиная с варианта 1924 года, рефренные фрагменты учащаются и, в большинстве своем, переводятся в речитативно-декламационную сферу. В "Нэргиз" цементирующим моментом становится многократное возобновление темы приближающихся "красных", которая присутствует в высказываниях всех представителей контрлагеря. Рефренный сюжетный мотив реализуется здесь в речитативном ("Джахан, Назназ и Энбер"), ариозно-декламационном ("Бедал и Агаларбек"), подчеркнуто-декламационном (ария Моллы) интонационных ключах. Благодаря смене жанрово-мелодических типов, в музыке запечатлена существенная в драматургическом аспекте смена точек зрения.

Четвертый уровень объединения - разного рода тематические взаимосвязи - является приметой зрелого этапа магомаевского творчества и применяется, главным образом, в "Нэргиз" и последних редакциях "Шаха Исмаила". К этой группе относятся, в частности, лейтобразования, рассмотренные в предыдущем разделе главы.

Многочисленны примеры тематических перекличек между номерами. Начальный участок I д. "Шаха Исмаила", "обреченный" на интонационную однородность ввиду единства ладового контекста (см. выше), содержит также образцы сознательных тематических соответствий. К примеру, материал арии Асланшаха в ритмически выровненном виде проявляется в двух хорах сановников. Один из них - "Поведай нам", непосредственно примыкающий к сольному высказыванию, представляет собой как бы отзвук его второго предложения; другой - "Владыка!" - ассоциируется с целостным проведением арии (сравн. примеры 9 и 50 а, б). Как видим, арии Асланшаха отведена весомая роль в драматургической организации I д. - напомним, что помимо установленной интонационной "арочности", она трактована как лейтхарактеристика персонажа, служит рефреном рондо-группировки. Множественность проявлений закрепляет за арией функцию семантической доминанты I акта. Тематическое совпадение речитатива Асланшаха - приказа отп-

1 Сходным образом выстроен финал IV д. оперы "Лейли и Меджнун": три сцены-сюиты скреплены рефреном - припевным элементом зэрби-мугама Эйраты.

равить сына в далекое путешествие ("Эй, мои визири!") - со сценой "Визирь и сановники" (I д.) персонифицирует идею "обманутый шах". Образно-смысловой эффект перекличек между ариями Визиря и Асланшаха (V д.) иной: акцентируется общее для героев стремление к власти.

Интонационные ассоциации в "Нэргиз" отображают единство личного и общего (ария Альяра - хор бедноты), лирического и социального аспектов (ария Нэргиз из I д. - речитатив Нэргиз из первой сцены с беком)[1], цельность лирической сферы (арии Нэргиз из I д. -Альяра)[2]. Следует отдельно остановиться на сходстве фрагмента арии Альяра и хора бедноты. Определяется оно единой - мугамной -ладово-интонационной логикой и сказывается в совпадении общей направленности и важнейших вех тематического развития. Экскурс в творческую лабораторию художника позволяет обосновать выявленные параллели. Ранние эскизы к рассматриваемым сценам настолько перекликаются друг с другом, что, взятые изолированно от остальных предварительных материалов, практически не поддаются дифференциации - определению точного "адреса". Таким образом, предполагается произрастание сольного и хорового эпизодов из единого тематического эмбриона.

Моменты тематических предвещаний отмечаются исключительно в "Нэргиз". Органичное сцепление речитативного и песенного разделов сцены сплетен в начале II д. достигается путем вкрапления в заключительный участок первого характерных моментов второго - изящной триольной фигуры и вальсообразного аккомпанемента. Речитатив Гасанкиши из сцены с беком в I д. насыщается квартовыми интонациями, предвосхищающими заглавную попевку финала.

1 Характерная кадансовая попевка мугамного типа в первом случае распета в симметричную, секвентно нисходящую фразу (тт. 5-8 раздела С: пример 39 а), во втором - четко метризована (тт. 1-2 примера 47 б).

2 В обоих эпизодах имеются сходные фрагменты секвентного ниспадания мелодики с применением проникновенных задержаний - "вздохов" (сравн. разделы С в примерах 39 а и 26 а).

Единственный в своем роде образец тематической "арочности", трактованной в фольклорных традициях, - связка "танец крестьян -"Борьба"- танец крестьян". В сущности, она моноинтонационна. Совпадают ладовая основа (шур), форма (двухчастность, определяемая сменой ладовых опор: "Замин- хара" -"Майе шур"), синтаксические особенности (краткость мелодических ячеек, повторность как основное средство развития). Обновляется лишь метроритмический контекст: в танце это прихотливое триольное "кружение" (6/8), в "Борьбе" - чеканная двудольная поступь (2/4) (пример 8 а, б). Подобная "игра" двумя вариантами одного и того же материала органически присуща азербайджанскому народному инструментальному музицированию[1].

Сравнительно малочисленную группу образуют оркестровые связки (пятый уровень). В "Шахе Исмаиле" их функция ограничивается ладово-тональным модулированием[2], в "Нэргиз" осуществляется также интонационное "перетекание" от одного эпизода к другому[3]. В целом, динамизирующий эффект подобных "прослоек" невысок, ибо вводятся они после заключительных кадансов. Видимо, осознавая это, автор впоследствии в

1 См., например, "Чынг-Чынг" (N 8 I,II) из сборника Гусейнли Б. "Азербайджанские народные танцевальные мелодии", тетрадь I (Баку: Азернешр, 1965).

2 Оркестровые переходы введены на стыке следующих фрагментов: "Схватка" (B-dur) - "Плач Гюльзар" (g-moll), речитатив Асланшаха (F-dur) - "Мольба Гюльзар" (a-moll), "Асланшах и Визирь"(d-moll (D-dur)) - ария Асланшаха (e-moll).

3 Во фрагменте между хором девушек (b-moll) и сценой "Нэргиз и хор" (C-dur) сопрягаются интонации, соответственно, припева и рефрена. По окончании эпизода "Нэргиз и хор" кадансовый оборот повторяется в одноименном миноре (c-moll) и ритмическом увеличении, предвосхищая, тем самым, ладовую сферу (g-moll) и медленный темп (Andante) сцены "Нэргиз и девушки".

большинстве случаев отказывается от данного приема.

Обобщим сказанное. Обе концепции Магомаева синтетичны по своим жанровым истокам. Мугамная оперная модель в интерпретации композитора ассимилирует классические признаки жанра и последовательно трансформируется в соответствии с данной тенденцией. Заметим, что идея эта оказалась весьма перспективной - ее творческое развитие прослеживается, в частности, в опере Дж.Джангирова "Судьба певца". В свою очередь, классическая оперная модель у Магомаева наследует черты мугамной разновидности. Таким образом, в оперном творчестве Магомаева наблюдается активное взаимное притяжение мугамной и классической типологий жанра. Эволюция стиля мастера сопровождается их переакцентировкой.

ГЛАВА III

ПРОБЛЕМА "ТЕКСТ-КОНТЕКСТ" В ОПЕРНОЙ ЭСТЕТИКЕ МАГОМАЕВА

В семантической структуре магомаевских опер присутствуют различные тексты-иноэлементы - подлинные образцы азербайджанской музыки устной традиции, а также выдержки из своих и чужих произведений. Утратив изначальный контекст, все они подчиняются образно-драматургическим тенденциям сочинения-адресата (контекст сочинения), стилевым установкам автора (контекст стиля). Переключение контекста сопровождается переинтонированием - преобразованием первоисточника, насыщением его новыми образными и стилевыми моментами. Апелляция к архивным документам позволяет вскрыть лабораторию переинтонирования, уяснить многие его качества, неразличимые в окончательном варианте.

Претворение образцов азербайджанской музыки устной традиции

Интонационное содержание магомаевских опер включает обширный пласт, основанный на творческом претворении подлинных образцов азербайджанской музыки устной традиции. При этом в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" наблюдается различное соотношение двух установленных И.Земцовским типов обращения композитора к устному наследию -"сознательного и бессознательного, нарочитого и ненарочитого, очевидного и неочевидного" [35,40]. "Нэргиз" характеризуется активным, равнозначным проявлением обоих типов, в "Шахе Исмаиле" шире представлен второй. Немногочисленные прецеденты прямого заимствования имеют место лишь в III-IV редакциях первой оперы. При этом один из них - использование мугама Раст - можно считать цитатой с известными оговорками, так как воспроизводится вариант поливариантного в своей основе текста, к тому же дополнительно субъективированный авторской записью.

Данная в приложении таблица интонационных связей магомаевских опер с устными источниками (N 2) фиксирует ряд новых, по сравнению с прежними исследованиями, моментов. В частности, нами впервые анализируются цитатные фрагменты "Нэргиз", купированные в глиэровской редакции, - речитатив бека из сцены с героиней, антракт и хор гостей (оба - V д.). Обнаружены дополнительные устные прообразы авторского тематизма: танцы "Дэрвишханы"[1] ("Шах Исмаил"), "Эриван гюшеси" ("Уголок Эривани") и зэрби-мугам Симаи-шемс (оба - "Нэргиз"). Больше внимания уделяется сфере интуитивного воспроизведения фольклорного материала. В нее включаются, к примеру, второй дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар (Iк. II д.) и сцена "Хор, Альяр и Нэргиз" (Iд.), прежде относимые к разряду прямых заимствований[2]. Впервые выдвигается идея сложного переинтонирования, когда интегрируются признаки различных народных мелодий: в хоре крестьян из I д. "Нэргиз" совмещаются интонации танца "Аскерани" и песни "Иш башына" ("На работу"), в "Общей пляске" из V д. той же оперы (первый раздел) - танцев "Эриван гюшеси" и "Таракяма". Здесь устанавливается, помимо авторского, дополнительный контекстуальный слой, связанный со взаимовлиянием совмещаемых образцов. Наконец, нами уточняется название первоисточника сцены "Нэргиз и девушки": вместо "Чыхдым гая башына" ("Взобрался я на утес") - "Гейда геярчин олар" ("В небе голуби летают")[3].

Уясним основные критерии авторского отбора цитируемого

---

1 Названия устных первоисточников приводятся нами в азербайджанской транскрипции, так как перевод их (он указан в скобках) не доносит в полной мере эмоционально-смысловой выразительности оригинала.

2 В монографии Г.Исмайловой в качестве устного прототипа дуэта из "Шаха Исмаила" упоминается песня "Гезеллерин гезелисан" (это начальные слова оперного эпизода - "Прекраснейшая из прекраснейших"). Однако в опубликованных фольклорных сборниках, трудах по народной музыке нам не удалось обнаружить ни текста, ни даже упоминания относительно данной мелодии. Консультации с этномузыковедами и исполнителями также не подтвердили ее существования. Весомым аргументом в пользу авторского происхождения эпизода является магомаевский комментарий, обнаруженный в материалах по пьесе "В 1905 году", где указанная мелодия фигурирует в характеристике одной из героинь: "Сона является типом лирическим, почему и в лейтмотив мной внесен лиризм. Построен материал на ладе Сегях и Шикестеи-фарс" (Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.93об.).

3 Так данная мелодия озаглавлена Магомаевым в Сб I и Сб II.

материала. Некоторые из них - популярность, узнаваемость первоисточников и обращение к относительно развитым пластам устного наследия - типичны для этапа становления национальных композиторских школ. Второе обстоятельство наглядно прослеживается в момент выбора одного из двух записанных автором вариантов "Тураджи": предпочитается версия, отличающаяся более активными вариантными преобразованиями, прихотливостью мелодических форм, красочными альтерациями. В отдельных случаях магомаевский выбор стимулируется изначальным жанрово-бытовым, композиционным контекстом устного образца. Так, песня "Бахчадан гялян сес" ("Звук, доносящийся из сада"), повествующая о горькой доле девушки, с подлинными народными словами звучит в момент нависшей над героиней опасности; зажигательные танцы "Иннабы", "Таракяма", "Эриван гюшеси" органично осуществляют свою традиционную прикладную функцию в массовых сценах I,V дд.; вступительный раздел мугамной композиции "Дэрамед чаргях" используется в качестве преамбулы к V д. Фактор, косвенно влияющий на авторскую волю, - "испытанность" устного образца в прошлом творческом опыте Магомаева. К примеру, "Бахчадан гялян сес", "Таракяма", "Дэрамед чаргях" ранее составляли основу одноименных пьес и обработок композитора для симфонического оркестра. Первая из названных мелодий, кроме того, использовалась в эскизах к опере "Кероглы". С радиопьесой "Пастухи" связано первое обращение автора к песне "Гейда геярчин олар".

Переинтонирование первоисточников затрагивает в магомаевских операх жанровый и тематический аспекты и осуществляется в двух направлениях - а именно, в пределах и вне типологических черт азербайджанской музыки устной традиции. Разумеется, предложенное разделение в известной степени условно, ибо обращение композитора к устному наследию в любом случае подразумевает вмешательство в его внутреннюю структуру. Все же подобная дифференциация представляется допустимой, так как в ней запечатлена степень творческой активности автора.

С учетом того, что "переинтонирование...объединяет два основных типа обращения композиторов к фольклору..." [35,43], цитатный и бесцитатный способы привлечения устных источников в операх Магомаева анализируются нами совместно.

Обратимся к первому типу переинтонирования. Вначале рассмотрим его на мелодико-синтаксическом уровне.

В числе наиболее употребительных приемов - вариантные преобразования в пределах мелодико-интонационной канвы первоисточника. В эпизодах, опирающихся на материал мугама Раст, рэнгов "Усейни", "Дэрамед чаргях", танцев "Шалалэ", "Тураджи", "Иннабы", "Азербайджан", "Джейрани", песни "Дэрья кянарында" ("На берегу моря"), автор, как правило, ограничивается обновлением отдельных мелодических деталей, интервалики. Однако порой наблюдается значительное преобразование интонационного контура устного образца. Так, авторское видоизменение мини-рефренных участков темы "Бахчадан гялян сес" ("Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар") приводит к тому, что из второстепенных "закруглений" они превращаются в яркие моменты интонационного становления. Отмечается расширение общего диапазона, нарушение поступенности секстовым скачком, введение в дуольный ритмический контекст триольных фигур.

В русле выявленной тенденции - и типологическое сходство магомаевского тематизма с подлинными устными образцами. Ассоциации между дуэтом Шаха Исмаила и Гюльзар "Прекраснейшая из прекраснейших" и рядом народных мелодий (см.

таблицу) (пример 10 а-д) обусловлены, в первую очередь, единством ладово-мелодического (сегях, раздел "Шикестеи-фарс") и жанрового (лирическая песенность) контекстов. Общим для фрагментов является нисходящий профиль динамического развития, трехдольность, реализуемая в мягком, неторопливом движении. Фольклорные аналогии прослеживаются также в тематическом содержаниии хора сановников (V д.) и дуэта Шаха Исмаила и Гюльзар "Что за место!" - эпизодов, перекликающихся друг с другом, несмотря на различие ладового контекста (соответственно, баяты-шираз и шур). Здесь типологическое сходство определяется общностью мелодических и синтаксических закономерностей. Распев квинтового диапазона (тоника-квинта лада), дробность припева сближают данные эпизоды с народными песнями "Бахар" ("Весна") и "Гейда геярчин олар", интонационное сцепление двух ячеек припева - с "А дили дили" (сравн. примеры 20 а,в с 11 а-в). Неспешное интонационное "раскачивание" вокруг основного устоя в рефрене арии Нэргиз прямо ассоциируется со вступительным разделом мугама Баяты-Гаджар, а выразительная заглавная кварта и последующее обыгрывание тоники - с народными песнями "Лачин"("Сокол"), "Паи мумбэр" ("На пару с мумбэр") и др.

Нередко вариантное преобразование материала достигается за счет темброво-регистрового расцвечивания. Данный прием применяется в оркестровых эпизодах "Нэргиз", заимствующих темы "Иннабы" ("Танец крестьян"), "Азербайджан" ("Танец беков"). Последний случай следует выделить особо, ибо здесь тембровое обновление оказывает заметное воздействие на процесс формообразования: переброс среднего раздела в нижний регистр привносит в композицию (АВС) черты репризной трехчастности.

Уже в пределах первого типа переинтонирования намечается основополагающее качество второго - метроритмическое преобразование первоисточника. Правда, здесь оно пока не приводит к его образной, жанрово-стилевой трансформации. Данная тенденция прослеживается, в частности, в авторском прочтении темы "Гарабахда бирдэнесен". Магомаев изживает присущую народной мелодии переменность метра (3/4 - 2/4) и утверждает стабильную трехдольность. При этом двухчетвертные такты как бы растягиваются до трехчетвертных (пример 12 а,б). Обратимся теперь к тем проявлениям первого типа, которые приводят к существенному переосмыслению мелодико-структурной канвы первоисточника.

Второй раздел "Общей пляски" из очередного, расширенного, варианта заглавного тезиса, каким он был во втором разделе "Эриван гюшеси", превращается в самостоятельный, обособленный элемент композиции (пример 13 а,б). Преобразуя данный фрагмент, автор стремится "отдалить" его от первого раздела сцены, интегрирующего, как было указано, интонационные признаки "Эриван гюшеси" и "Таракяма". Таким образом, в форму сцены привносится образно-тематический контраст. Обновляется ладовый контекст: сегях сменяется забул. Трансформируется мелодико-структурная основа: расширение масштабов варьируемого звена (8 тт.-14 тт.) снижает действенность рефренных связей.

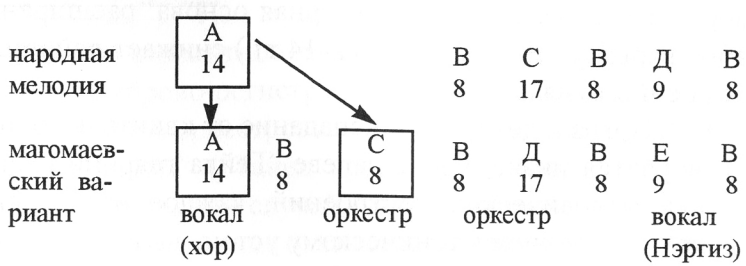
В сцене "Нэргиз и девушки" ниспадание от квинты к тонике шур претворяется иначе, чем в запеве "Гейда геярчин олар": вместо двух мелодических построений, каждое из которых обособлено приведением к тоническому устою, вводится трехзвенная нисходящая секвенция, образующая единую волну (сравн. примеры 20 б и 11 б).

В архиве сохранились свидетельства достаточно радикального преобразования мелодико-синтаксической основы народ-

ных мелодий. Среди них - эскизы, относящиеся к рефрену сцены "Нэргиз и девушки", в которой использована тема "Тураджи" (пример 14 а).

В одних случаях танцевальная жанровая основа первоисточника и связанная с ней расчлененность сохраняется (пример 14 б), в других - изживается (пример 14 в). Имеется и своего рода промежуточный вариант: четкая, пружинистая метроритмическая канва разрушается в последнем такте колорированием обретенного интонационного уровня (пример 14 г). В мугамном ключе предполагалось переосмыслить "Аскерани" ("Хор, Нэргиз и Альяр"). В одном из эскизов вместо двустороннего опевания центрального устоя "в" дается "фазовое" расширение диапазона с характерным "бурдонным" удержанием нижнего тона "f" (пример 16 ж).

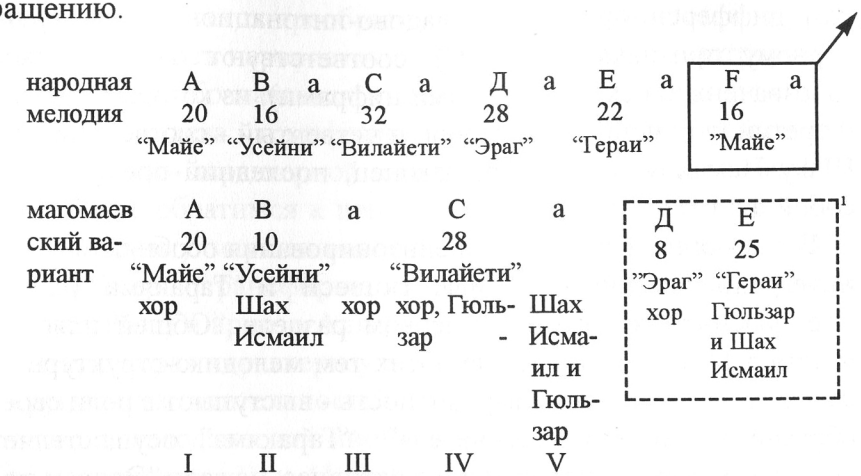
Теперь проанализируем проявления второго типа переинтонирования на уровне формообразования. В магомаевском варианте "Тураджи" усугубляется присущая народному образцу рондальность. Первый эпизод рассекается надвое дополнительным проведением рефрена, вследствие чего количество разделов возрастает.



Указанное новшество стимулирует и намеченную в первоисточнике трехчастность. Эпизод, отличающийся наибольшей тематический развитостью (в оперном варианте - Д, в народном -

С), выделяется у Магомаева также масштабно и благодаря этому закрепляется в роли среднего раздела. Трехчастность усиливается и вследствие видовых изменений - "арочной" вокализации эпизодов А и Е.

Авторская интерпретация формы "Шалалэ" ("Хор, Шах Исмаил и Гюльзар") примечательна, напротив, тенденцией к сокращению.



Из шести разделов народной мелодии в окончательный вариант оперной сцены полностью вошли лишь первые три - опирающиеся на тонику (А), ее кварту (В) и квинту (С). В результате в ладово-интонационном профиле сцены проступает логика классического кругооборота гармонических функций TSДТ. Как видно из схемы, в авторском прочтении первоисточника с самого начала ощущался акцент на начальных разделах. Последующий материал хотя и воспроизводился, но со значительными сокращениями.

---

1 Пунктирной рамкой обозначены разделы, первоначально запланированные, но исключенные в ходе творческой работы.

Обращает внимание специфика видовых изменений устного прототипа. Распределение материала между хором и солистами следующее: первому поручаются тоникальные, устойчивые, вторым - отдаленные от центрального устоя участки. При этом необходимо подчеркнуть, что темброво-вокальный ряд наделен автономией по отношению к музыкальной форме. Трем разделам, дифференцируемым по ладово-интонационному и структурному признакам (A B C), соответствуют пять участков (обозначены на схеме римскими цифрами), из которых первый и третий поручены хору, второй и четвертый - соответственно, Шаху Исмаилу и Гюльзар, наконец, последний представляет собой дуэт героев.

В рамках первого типа переинтонирования особняком стоит интеграция материала "Эриван гюшеси" и "Таракяма" (сложное переинтонирование) в первом разделе "Общей пляски" (пример 13 а-в). Единые для обеих тем мелодико-структурные качества - рефренность, вариантность - выступают в роли своеобразного "общего знаменателя". "Таракяма" осуществляет свою контекстуальную функцию активнее, нежели "Эриван гюшеси": многие его интонационные параметры вытесняют соответствующие характеристики второй мелодии и утверждаются в качестве ведущих. Это - ладовая основа сегях (вместо чаргях), однотактный масштаб рефренного элемента (вместо двутактного), а также конкретные мелодические очертания. Кроме того, воздействием структурных особенностей "Таракяма" следует объяснить изживание "игры" квадратностью и неквадратностью, возросшую дробность построения.

"Таракяма"	2 2 2 2 2 2
"Эриван гюшеси"	4 4 3 3 4
"Общая пляска"	1 1 2 2 2 2 4 4 2 2 2 2

Контекст "Эриван гюшеси" сказывается, главным образом, в большей свободе вариантных преобразований исходного зерна.

Второй тип переинтонирования в магомаевских операх связан, в первую очередь, с кристаллизацией новых для азербайджанской музыки жанрово-интонационных пластов - лирико-ариозного, маршево-песенного и ариозно-декламационного. Он характеризуется преобразованием всего комплекса выразительных средств первоисточников - прежде всего, метроритма. Тем самым обозначается коренное свойство мелодического стиля Магомаева - гомофонная, метроритмичекая организация национально- характерной интонации (см.главу IV, раздел I).

Вначале обратимся к переинтонированию устных образцов сквозь призму маршево-песенных стилевых нормативов. Яркий пример - трансформация материала "Вилайети" (раздел мугама Раст) в ариозо Альяра. Новая временная основа фрагмента, которая характеризуется акцентностью сильных долей, укрупнением длительностей, способствует рельефному выделению в мелодической линии контуров мажорного трезвучия (сравн. примеры 18 и 41 а). В авторском варианте темы "Чыхды гюнеш" ("Взошло солнце") (финал I д. "Нэргиз") обращает внимание смена плавного трехдольного "покачивания" подчеркнутой двухдольностью. Указанное новшество сопровождается, как и в предыдущем образце, выделением сильных долей (пример 15 а,б).

В сферу маршевости переинтонируется каденционная попевка лада раст, положенная, как уже отмечалось, в основу лейтмотива Агаларбека (пример 6 а,б). Авторский метроритмический контекст тяжеловесен и аскетичен: мерное движение единственный раз нарушается пунктирной фигурой. Отмечается обрамление отрывка протянутыми звуками.

В лирико-ариозном ключе переосмыслен лишь один устный

прообраз - "Аскерани" ("Хор, Нэргиз и Альяр") (пример 16 а,б). Ассоциации с народной мелодией - весьма условные в окончательном авторском варианте - на ранних стадиях работы проступают достаточно отчетливо. Версия, представленная в К I, отмечена сохранением танцевальной жанровой основы (пример 16 в). В преддверии К II происходит последовательное метроритмическое преобразование материала, способствующее его переводу в лирико-ариозное русло: Э IV[1] примечателен удержанием верхней границы мелодии, Э V[2] - обрамлением темы долгими звуками, Э VI, VII[3] - длительным ритмически однородным движением (пример 16 г-е).

Метроритмический фактор играет основополагающую роль и при переинтонировании в ариозно-декламационную сферу. Пример подобного рода - трансформация отрывка зэрби-мугама Симаи-шемс в лейтмотиве Моллы Муталлиба - рассматривался во II главе книги.

Перейдем к ладово-мелодическому аспекту переинтонирования. Для маршево- песенных эпизодов типичным становится упрощение, выпрямление интонационного рисунка первоисточника. Так, в магомаевском варианте "Чыхды гюнеш" "отсекаются" краткие кадансовые образования, дополнительно закрепляющие тонику, а открывающее народную мелодию поступенное восхождение к тонике заменяется активным квартовым скачком. Изживается национально-ладовая окраска тематизма: переливчатость "Майе" - "Замин- хара" (шур) сменяется четким утверждением мажорной основы (пример 15 а,б).

В лирико-ариозной модификации "Аскерани" ярче выявлена трактовка квинты тоники ("f") как "вершины-источника"

1 Ф.25 оп. 1 ед.хр.6, л.196 об
2 Там же
3 Ф.25 оп. 1 ед.хр.12, л.114

(Л.Мазель). Это сказывается в характере мелодического ниспадания к тонике - не уступчато-секвентном, как в народном образце и ранней авторской версии (К I: пример 16 б,в), а беспрепятственном поступенном, словно изливающемся из вершины. Специфика авторского прочтения намечается уже в Э V, где наблюдается длительное удерживание тона "f" и отказ от секвенцирования (пример 16 д.), и окончательно закрепляется в Э VI, VII (пример 16 е). Другое отличие магомаевской версии от первоисточника - в том, что вершина является не только источником, но и целью мелодического развития. С учетом установленного выше метроритмического обрамления материала следует констатировать утверждение автором ритмоинтонационной симметрии. Заметим, что данное качество проявляется также при переинтонировании каденционной попевки лада раст (пример 6а, б).

Обновление мелодических контуров может происходить и вне жанровой трансформации первоисточников. Наглядное тому подтверждение - "отравление" хроматическими интонациями мелодии "Дэрвишханы", положенной в основу речитатива Визиря (пример 17 а,б), второго раздела танца "Эриван гюшеси" (в отношении последнего намерение Магомаева осталось неосуществленным) (пример 13 г). В "Эриван гюшеси", помимо этого, отмечается замена нисходящего секвенцирования восходящим. Перечисленные моменты переинтонирования наглядно свидетельствуют о воздействии образно-драматургических тенденций опер: и хроматизмы, и восходящее секвенцирование наделены Магомаевым семантикой "зла" (см. главу II, раздел 2; главу IV, раздел I).

Яркое проявление второго типа переинтонирования на уровне формы - контрастно-составная композиция сцены "Абу-Гамза и Ибн-Тахир", выстроенная на базе материала мугама Раст

(пример 18). Воспроизведем для наглядности таблицу интонационных заимствований:

магомаевский вариант	А	В	С	Д	связка	Е
	41	42	12	23	7	17
мугам Раст	"Майе" тт.22-38	"Вилайети" тт.1-25	"Майе" тт.39-49	"Эраг" тт.4-19	"Гераи" тт.4-19	"Усейни" тт.21-34

В основе авторского отбора - принцип ладово-интонационного и тематического контраста. Продуцируется он образно-смысловой многогранностью оперной сцены. Установка на интонационный контраст подтверждается, в частности, тем, что из двух разделов, опирающихся на квинту лада - "Вилайети" и "Шикестеи-фарс" - Магомаев предпочитает первый, для которого типичны "минорные" альтерационные изменения (шуштэр). Симптоматичен также отказ автора от развернутой реализации "переходной" идеи "Гераи".

Взаимодействие музыкально-тематического и вербального рядов в оперной сцене в высшей степени органично. Материал "Майе", как явствует из таблицы, привлекается дважды. Фрагмент, расположенный ближе к началу мугамной композиции и отмеченный преобладанием экспозиционности, составляет основу раздела А, содержащего начальные реплики героев. Что же касается отрезка "Майе", который вошел в центральный раздел сцены С (донос Абу-Гамзы), то он характеризуется преобладанием разработочного начала и содержит колорирование ладовых ступеней. Соответствие словесному ряду обеспечивается здесь, во-первых, понижением тесситуры по сравнению с предыдущим "Вилайети", что ассоциируется с таинственным шепотом; во-вторых, "немугамной" силлабической подтекстовкой, создающей эффект скороговорки. Строго говоря, в композиции оперной сцены есть еще одна зона "Майе" - раздел Е (хотя автор обращается здесь к "Усейни", задействован участок, группирующийся вокруг центрального устоя). Присущее ему разрежение интонационной атмосферы, корреспондирующее с разделом А, удачно соотносится с сюжетно-смысловой нагрузкой момента: Ибн-Тахир, пораженный сообщением Абу-Гамзы, изъясняется отрывистыми, лаконичными репликами. Осталось проанализировать четные разделы сцены: "минорность" "Вилайети" передает лицемерную скорбь Абу-Гамзы; мугамная кульминация "Эраг" удачно отображает гнев Абу-Гамзы и напряженный диалог героев.

Рассмотренный механизм переинтонирования подразумевает сохранение некоторых качеств первоисточника. Главное - то, что сюжетно-смысловые грани оперной сцены совпадают со сменой ладово-интонационной опорности . При этом первичными для автора становятся закономерности литературного текста: для достижения резонанса с музыкальной формой допускаются повторные, вариантные проведения мугамного материала. Существенно, далее, сохранение важнейших вех ладово-интонационного строения устного прототипа. Наконец, от мугама унаследовано рефренное возобновление характерных кадансовых формул, которое способствует единству авторского эпизода. Последнее достигается также за счет неоднократного проведения "Майе". Однако напомним, что в магомаевской композиции основополагающим является не ладово-функциональное, а мелодико-тематическое сопряжение фрагментов. С этой точки зрения цементирующую роль осуществляет "арочность" не всех, а только обрамляющих сцену "Майе" (разделы А, Е), отмеченных, как уже отмечалось, значительным интонационным сходством.

На уровне фактуры второй тип переинтонирования сказывается в полифоническом осмыслении устных образцов. В

"Нэргиз" имеется интереснейший опыт построения строгого канона на теме запева "Бахчадан гялян сес" (пример 19). Налицо творческое развитие Магомаевым гаджибековской идеи фуги на национально-характерном материале. Часто встречается гетерофонная, подголосочная "оправа" устных образцов. Следует особо упомянуть хор "Милостивый шах!" и фрагмент сцены "Нэргиз и хор", где на гетерофонный пласт кратковременно накладываются контрастные подголоски (пример 20 а, б). Аналогичные подголоски взаимодействуют с основной мелодической линией в дуэте Шаха Исмаила и Гюльзар "Что за место!" (пример 20 в). В речитативе Асланшаха, опирающемся на рэнг "Усейни", предпринята попытка сопряжения контрастных интонационных планов. Наложение реплик героя на мелодическую линию рэнга, проводимую в оркестре, предшествует их унисонному слиянию.

Итак, мы проанализировали два ведущих направления магомаевского переинтонирования - не выходящее за пределы системы национальной музыки устной традиции и свободно ее трансформирующее. В соответствии со стилевыми установками автора главным фактором "радикального" переинтонирования становится метроритмическое обновление материала. Необходимо особо акцентировать предвосхищение Магомаевым одного из ярчайших художественных открытий азербайджанской композиторской школы - симфонизации мугама, осуществленной Ф.Амировым и Ниязи. Явление неслучайное: оперный жанр, как установлено В.Конен, традиционно служил лабораторией многих симфонических новаций. Перспективной оказалась не только сама магомаевская идея - выстроить на базе мугамного материала оригинальную авторскую концепцию, но и направленность переинтонирования первоисточника - его новая композиционная организация, способствующая углублению ладово-интонационного, тематического контраста.

Работа со "своим" и "чужим словом"

Цитирование тем из своих и чужих произведений становится характерной чертой творческого метода Магомаева на заключительном отрезке его композиторского пути. Заимствование фрагментов собственного опыта наблюдается в "Нэргиз" и последних редакциях "Шаха Исмаила", к "чужому слову" автор прибегает только во второй опере.[1] То, что Магомаев избежал "чужеродных" выдержек и в ходе усложнения структуры замысла "Шаха Исмаила", определяется, на наш взгляд, жанровой спецификой сочинения. Равноправное сочетание мугамов и ариозных высказываний уже само по себе означало сосуществование принципиально различных стилевых планов, и в таких условиях дополнительные интонационные контрасты создавали бы угрозу цельности художественного организма оперы.

Начнем анализ цитатного метода Магомаева с "чужих слов".[2] Отбор цитируемых источников выполнен с учетом слухового опыта, ассоциативной памяти аудитории: привлечены темы, хорошо известные массовому слушателю. Это - песня Гаджибекова "Черные глаза" (Песня ашуга из Vд.), "Марсель-

1 Фрагменты "чужого" опыта использованы Магомаевым также в музыке к пьесам Дж.Джаббарлы "В 1905 году" и Дж. Мамедкулизаде "Мертвецы".

2 "Чужие слова" используются представителями самых различных областей литературы и искусства. В музыке образцы подобного цитирования обнаруживаются в творчестве Ф.Э.Баха, Р.Штрауса, Д.Шостаковича, Р.Щедрина, К.Караева и др.

еза" (ариозо Гасанкиши из I д.) и "Интернационал" (увертюра, "Схватки", финал оперы).[1] На цитате из Гаджибекова следует остановиться особо. Введение в "Нэргиз" популярной лирической песни Узеирбека олицетворяет уважительное, пиететное отношение Магомаева к творчеству своего великого современника. Однако фрагмент гаджибековской музыки в минимальной мере осуществляет функцию "чужого слова", ибо помещение его в магомаевский контекст не сопровождается резким стилевым сдвигом и потому не создает эффекта "инородной особенности". Вместе с тем, окончательного "присвоения" данного иноэлемента не наблюдается - причина этого будет выявлена ниже. Основная семантическая функция "чужих слов" - разъяснение авторского содержания.[2] "Марсельеза" и "Интернационал" символизируют революционный тонус сочинения, что сближает "Нэргиз" со многими героическими концепциями советской музыки 20-30-х годов[3] Органично соотносится с сюжетной ситуацией и песня "Черные глаза" Гаджибекова - она звучит во время раздумий бека о прекрасной Нэргиз. Однако здесь срабатывает важный фактор, который, собственно, и позволяет классифицировать выдержку из Гаджибекова как цитату: воспроизведение одной из наиболее популярных, распространенных на концертной эстраде песен гарантирует эффект "сцены на сцене", требуемый в данном драматургическом кон-

1 Непосредственную преемственность по отношению к магомаевской "Нэргиз" обнаруживает отбор "чужих слов" в опере Ф.Амирова "Севиль": здесь также звучат революционные песни ("Варшавянка", "Марсельеза", "Интернационал", "Смело, товарищи, в ногу"), образец авторского творчества ("Черный веер" П.Сарасате).

2 Здесь и далее использована методология Л.Крыловой, предложенная в работе "Функции цитаты в музыкальном тексте" [63].

3 Напомним об использовании "Интернационала" в балете Глиэра "Красный мак", опере Книппера "Северный ветер", "Марсельезы" - в финале Шестой симфонии Мясковского.

тексте (вакханалия в доме бека). Таким образом, гаджибековская тема выступает, помимо всего, и как знак определенного слоя музыкальной культуры.

Композиционные функции "чужих" цитат различны. Заглавная попевка "Марсельезы" выступает в роли исходного тезиса ариозо Гасанкиши, мотив из "Интернационала" знаменует кульминацию вышеназванных оркестровых фрагментов. Что же касается песни Узеирбека, то она становится звеном многосоставного драматургического организма оперы.

Определяя основные пути работы композитора с "чужим словом", констатируем, что в двух из трех случаев автор предпочитает звучание, приближенное к первоисточнику, и сохраняет, тем самым, заданный информативный код ("открытые символы", по М.Арановскому). И лишь в ариозо Гасанкиши происходит существенная деформация цитаты, зашифровывающая ее изначальную программу ("скрытый символ"). Показателем затушеванности мелодических контуров цитируемого материала может послужить тот факт, что исследователи, анализировавшие оперу вне архивных документов, не зафиксировали привлечения Магомаевым песни Французской революции. В ранних эскизах характерная интонация "Марсельезы", слагающаяся из двух кварт, угадывается практически сразу. На пути к окончательному варианту она становится стержнем более развернутого построения, а также дополняется типичным для национального мелоса приемом "бурдонного" возврата к исходному тону (пример 21).

Обратимся к автоцитатному методу Магомаева.[1] Жанровая направленность тематических переходов подтверждает центра-

1 Автоцитирование встречается в творчестве многих композиторов - в частности, И.С.Баха, Д.Д.Шостаковича, С.С.Прокофьева.

лизующую роль оперных сочинений в эволюции магомаевского творчества: именно к "Шаху Исмаилу" и "Нэргиз" в большинстве случаев стягиваются нити интонационных заимствований из произведений различных жанров.[1] Источниками автоцитат в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" становятся: музыка к спектаклям "В 1905 году", "Пастухи", неосуществленные оперные замыслы "Дьявол" и "Кероглы", оркестровые пьесы "На полях Азербайджана", "Марш, посвященный 17 партсъезду", песня "Саз" (слова Ордубады). Предполагалось также использовать в "Нэргиз" хоровой номер из музыкальной комедии "Хорузбей" [К II] (см.таблицу 3).

Определяя семантические функции автоцитат, необходимо уяснить принципы их отбора. В подавляющем большинстве случаев (кроме N5)[2] отрывки вмонтированы в такие моменты которые согласуются с их изначальным функционированием Главным критерием отбора становится здесь образно-смысловая, нередко, ситуационная тождественность момента в рамках сочинения-адресанта и -адресата. Иными словами, композитор как бы моделирует образ, искомый в данной точке контекста. В свете сказанного отчасти проясняется количественное преобладание среди адресантов сочинений сценического жанра. Сходство основных компонентов драматургического целого облегчает переходы-вкрапления, способствует их органичной адаптации в новой "оправе".[3] Единственный случай, обнаруживающий принципиально иной подход к автоцитате - качественная трансформация "Танца" из "1905 года" во второй арии Нэргиз [N5]. Материал полностью утрачивает изначальный образно-жанровый контекст, будучи переосмыслен из оживленной танцевальной в лирико-драматическую ариозную сферу.

Композиционные функции тем-заимствований демонстрируют широкий спектр возможностей. Различные по масштабам - от нескольких тактов до развернутого эпизода - переносимые отрывки становятся основой, во-первых, кратких тематических вкраплений [NN 4,13], во-вторых, одного из разделов сцены [NN 3,6,8,9,10,11,14], в-третьих, самостоятельного номера [NN 1,2,5,7,15]. Следует особо выделить NN 9,10, где внедренные участки - не только самостоятельные разделы композиции, но и

1 Исключение - перенесение материала ариозных высказываний Визиря, Асланшаха, Шаха Исмаила в оркестровую пьесу "Дэрамед шуштэр"

2 Чтобы не загромождать изложение, здесь и далее будем обозначать прецеденты "кочующего тематизма" при помощи номеров, указанных в таблице.

3 В подтверждение охарактеризуем семантику текстов-автоцитат, соотнеся ее с различными контекстами, в которых они функционируют. Поэтичная лирика - образная доминанта высказывания Соны - удачно переадресована любовному дуэту Шаха Исмаила и Гюльзар [N1]. Печальная песня героини "1905 года" передается Нэргиз, тоскующей по Альяру [N2]. Включение в сцену завязки "Нэргиз" эпизода из "1905 года", сопровождающего взрыв бомбы [N3], обеспечивает искомый эффект резкого перелома. Активный, волевой потенциал попевки, характеризующей большевика Эйваза, допускает органичное перенесение ее в партию Агаларбека [N4]. Элегичные эпизоды из музыки к радиопьесе "Пастухи" удачно вписываются в лирико-бытовую экспозицию "Нэргиз" [N6,7]. Танцевальный фрагмент из "Дьявола" вмонтирован в контрастно-составную композицию увертюры к "Шаху Исмаилу" [N8]. Другой, мугамно-импровизационный, отрывок увертюры "Дьявола" привлечен для воспроизведения остро-экспрессивной, сумрачной семантики лада чаргях, требуемой, по замыслу Магомаева, в момент предсказаний Звездочета [N9]. Скорбная ламентация Кероглы, потрясенного жестокой расправой с отцом, "перепоручается" Гюльзар, принуждаемой к браку с ненавистным Абу-Гамзой [N10]. Броская, лапидарная мелодика "Кереми", олицетворяющая в рапсодии "На полях Азербайджана" чувство патриотизма, душевного подъема, становится удачной "визитной карточкой" Араб-Зэнги [N11]. Решительная поступь "Марша" идеально согласуется с сообщенной ему в опере функцией волеизъявления народных масс [N12]. Прерывистая речь взбешенного бека передана при помощи кратких, инструментального типа интонаций из оркестровой пьесы "На полях Азербайджана" [N13]. Присущее песне "Саз" приподнятое, восторженное состояние, вдохновленное весенним обновлением природы, сочетается в "Нэргиз" с мотивом возвышенной любви героев [N14]. Дифирамбический характер хора из "Хорузбея" предрасполагает к органичному включению его в сцену прихода гостей из "Нэргиз" [N15].

тематические эмбрионы, продуцирующие последующее развитие.

Как и в области работы с "чужим словом", оперные партитуры содержат прецеденты автоцитирования явного, ограничивающегося легкой коррекцией привлекаемого материала [NN 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15], и скрытого, сопровождающегося его деформацией [NN 5,8,13]. Яркий пример первого рода - финал Iд. "Нэргиз", который, по свидетельству самого композитора, "вошел в партитуру (оперы - А.Г) как симфонический номер, написанный к 17-му партсъезду..." [А II]. Магомаев ограничивается здесь привнесением новых подголосков, сменой тональной основы (B-dur - As-dur). Второй способ представлен, в частности, вышеупомянутым жанровым переосмыслением "Танца". Сохранив основные принципы формообразования (двухраздельность, зарифмованность окончаний в первом разделе), автор обновляет метроритмический контекст (3/4 вместо 6/8, синкопы), видоизменяет ладовую окраску (шуштэр - баяты-шираз) (сравн.примеры 22 и 28). Фрагмент из увертюры "Дьявола" - образец "деформирующего" переинтонирования вне жанровой трансформации. Слегка видозменив звуковысотный контур, автор отказывается от усечения масштабов исходной ячейки (3 тт. - 2 тт.) в ходе вариантных преобразований и утверждает стабильность двутактного построения. Отметим также сокращение количества повторов, обусловливающее большую компактность материала (пример 23 а, б).

В завершение подчеркнем, что в области работы Магомаева со "своим" и "чужим словом" преобразующий эффект переинтонирования, в целом, невелик. Сказывается авторская установка на привлечение иноэлементов в соответствии с их изначальными семантическими функциями. "Чужие слова" симво-

лизируют отдельные компоненты образно-драматургического целого, "свои" - в большинстве случаев моделируют при помощи "старого" материала соответствующие участки нового контекста.

ГЛАВА IV

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ОПЕР

В творчестве Магомаева представлен иной, чем у Гаджибекова, метод становления музыкально-тематической основы национального композиторского искусства. Суть гаджибековского подхода - в творческом обобщении интонационного комплекса азербайджанской музыки устной традиции, "создании совершенно новых, противостоящих европейской традиции синтаксических и композиционных норм, а также решительном переосмыслении старых, общеизвестных" [18, 7]. Магомаев же нацелен на творческое освоение типических закономерностей гомофонной музыки, их адаптацию на национально-характерной почве.

В системе выразительных средств магомаевской музыки ведущая роль принадлежит мелодике. Здесь сосредоточены новаторские устремления композитора в сферах интонации, синтаксиса, формообразования. Поиски в области фактурно-гармонической вертикали и оркестровки, в целом, не увенчались значительными творческими достижениями.

В этих художественных результатах "свернуты" соответствующие тенденции лабораторного процесса Магомаева. Именно мелодические образы являются первичными в художественном мышлении автора[1]. При этом автор часто прибегает к "смешанному способу записи" (Н.Фишман), фиксируя не только ведущий голос, но и перемежающие его фрагменты оркестровой партии. Иногда мелодическим эскизам предшествуют метроритмические, в которых запечатлен временной абрис интонации, выведенный из словесного текста. Правда, нередко они становятся своего рода "прокрустовым ложем", стесняющим фантазию художника, и отвергаются. Фактурно-гармонический пласт формируется на заключительном этапе эскизной работы, а также в клавирах. Стадия оркестровки начинается по завершении клавирного оформления материала, однако не является абсолютно изолированной от предыдущих этапов творческого процесса. Во-первых, в ряде случаев музыкальная мысль изначально ассоциируется у автора с определенной тембровой окраской (см. данную главу, раздел 4). Во-вторых, и в партитуре Магомаев продолжает коррекцию тематизма.

Интонация

В творчестве Магомаева выкристаллизовывается несколько устойчивых жанрово-интонационных типов. Эволюция стиля композитора сопровождается постепенным расширением их круга. Уже в I редакции "Шаха Исмаила" (имеется в виду тематический материал авторского происхождения) намечаются два жанрово-интонационных пласта: новый для азербайджанской музыки ариозный и традиционный песенно-танцевальный.

1 Для сравнения: в творческом процессе, скажем, Н.Римского-Корсакова, С.Прокофьева исходным моментом созревания музыкальной идеи становится, как правило, ее гармоническая структура.

Первый, представленный здесь лирико-драматическим типом, в III редакции сочинения дополняется просветленным лирическим. Во II редакции "Шаха Исмаила" формируется мугамный пласт, который становится своего рода предварительным этапом на пути освоения оперного мелоса. Далее, в III редакции первой оперы возникает декламационная сфера. Жанрово-интонационная основа "Нэргиз", "поглотив" все указанные типы, одновременно обогащается новым стилевым качеством - массовой песенностью.

Интонационная структура магомаевских опер опирается на два источника. Первый, преобладающий, - закономерности линеарного мелоса национальной традиции, прежде всего, мугама. Неслучайно ранние эскизы многих ариозных, маршево-песенных эпизодов содержат мугамный тематизм, который затем постепенно модифицируется сквозь призму различных жанрово-стилевых ориентиров. Второй источник - гармоническая организация - высвечивает установку Магомаева на освоение нормативов гомофонного стиля и характеризует, в основном, мелодии декламационного и маршево-песенного плана.

Обратимся к линейно-мелосному типу. Ведущий фактор преобразования мугамной интонации, действенно проявившийся в становлении лирико-ариозного и маршево-песенного пластов, - метроритмическая расчлененность. Обращение к акцентной метрике - типологическому качеству гомофонной мелодики - вновь подчеркивает специфику магомаевской концепции синтеза. Приоритетная роль метроритма побуждает нас проанализировать данную сферу прежде собственно мелодического содержания. Разумеется, в той или иной мере проблемы новой временной организации национального комплекса интонирования будут затрагиваться и в дальнейшем, однако ключевые направления следует определить заведомо.

Воссоздавая лирическую образность, Магомаев нередко пользуется выразительными возможностями трехдольного размера (арии Асланшаха из VI д., Нэргиз из I д., песня Альяра, фрагмент его же арии). Магомаевская трехдольность возникает на стыке двух различных типов мышления. С одной стороны, она органически присуща азербайджанскому народному музыкальному мышлению (песни, тэснифы)[1], с другой - музыкальной лирике (особенно, русской) XIX - XX веков - прежде всего, жанру вальса. Ритмоинтонации последнего отчетливо проявляются, в частности, в арии Асланшаха (пример 38 а). Мелодическая плавность, положение протяженных звуков преимущественно на сильных долях (синкопы в тт.2 и 8 воспринимаются как призвуки) воссоздают ту специфическую сферу выразительности, которую, по словам Мазеля, "трудно определить как-либо иначе, чем через понятие "вальсовости" [70, 147]. Сохранился также эскиз арии Нэргиз из I д. (Э II), с авторской ремаркой "Vals" (пример 39 в).

Лабораторные материалы позволяют выявить основные направления метроритмической организации лирико-ариозного пласта. Упрощение ритмического рисунка, освобождение от большинства характерных витиеватостей, а также увеличение длительностей, повышение интонационной весомости каждого тона нивелируют присущие мугамному мелосу уступчатость и придают изложению пластичный, связный характер. Далее, в лирическом контексте Магомаев проявляет особую склонность к удерживанию - распеву начального тона - верхней границы мелодии, которое предшествует ниспаданию (пример 16 а, 31, 39 а). Как результат - начальная интонация приближается к ти-

1 "Традиционные" корни магомаевской трактовки этого размера проявляются в целом ряде песенных эпизодов опер - втором дуэте Шаха Исмаила и Гюльзар, "Грустной песне Нэргиз", дуэте Нэргиз и Альяра, трио из сцены сплетен и т.д.

пу "вершины-источника", в высшей степени присущему мугамному тематизму.

Наиболее рельефно преобразующий эффект метроритмического оформления мугамной сферы проступает в эпизодах маршево-песенного плана. Двудольность, акцентность сильных долей, ведущая к замене хореических мотивов ямбическими, предельная простота ритмических контуров придают мелодике лапидарный характер. В подтверждение обратимся к кристаллизации тематизма хора бедноты и фрагментов арии Альяра. В Э I[1] (напомним, что он трактован нами как единый эмбрион обеих сцен) царит свободно-мелосное развертывание, и метрическое разграничение носит номинальный характер (пример 24). Если в хоре идея двудольности возникает уже в Э II[2] (пример 25 б), то в арии композитор на протяжении Э III[3]-IV[4] разрабатывает материал в мугамном ключе, и лишь в Э V[5] утверждает четкую метрическую основу (пример 26 б). Попутно происходит ритмическая "аскетизация" мелодии.

Примечательно, что метрические закономерности маршево-песенной сферы в отдельных случаях распространяют свое влияние и на мугамный пласт, в целом не подверженный акцентной фиксации. В этом аспекте интересно сопоставить варианты заглавного квартового скачка в ариях Нэргиз и Альяра. Заявленный в первых эскизах обоих фрагментов как типичное звено развертывания лада раст (примеры 24, 39 б), он затем насыщается изнутри восходящей ритмической динамикой, обостряется пунктирной фигурой и преобразуется в активно устремленную затактовую попевку (примеры 26 а, 39 а). В арии Альяра, кроме того, квартовая интонация, первоначально вплавленная в опевающую фигуру, выносится в начало мелодической мысли.

1 Ф. 25 оп. I ед. хр.12, л.109
2 Ф. 25 оп. I ед. хр.6, л.145
3 Ф. 25 оп. I ед. хр.6, л.157
4 Ф. 25 оп. I ед. хр.6, л.108
5 Ф. 25 оп. I ед. хр.6, л.127об

В лирико-драматических эпизодах допускается значительная свобода временных соотношений. Видимо, сказывается принадлежность данной жанровой разновидности к раннему этапу творческих поисков композитора. В соответствующих фрагментах "Шаха Исмаила", как правило, дифференцируются две зоны: первая активно ассимилирует метрические импульсы, вторая сохраняет quasi - импровизационные черты. Отсюда - значительная степень метроритмического контраста в пределах мелодической мысли. Наиболее последовательно данный принцип реализуется в арии Асланшаха из I (пример 9) и V дд. (пример 27). Проанализируем первую.

Первая часть (тт.1-4) многими качествами приближается к гомофонной теме. Обращает внимание акцентность сильных долей, ритмическая повторность тт.2 и 4, которая как бы стабилизирует перепады т.1. Главное же - ослабевает централизующее, опорное значение тоники баяты-шираз "а". Вначале оно затушевывается немедленным соскальзыванием к "е" и его синкопическим удержанием. Затем "а" появляется на слабой, относительно сильной долях и лишь в последнем такте утверждается на сильном времени. В результате мелодическая линия во многом утрачивает функцию обыгрывания устоя и приобретает равномерно-выразительный характер. Новые ритмические условия способствуют также рельефному выделению восходящего секстового хода "е" - "с", который нетипичен для интонационного развертывания баяты-шираз. (Заметим, что подобное наблюдается и в ариях Асланшаха, Нэргиз (обе - из V д.), где секстовая интонация реализуется на более значительном расс-

тоянии, но также отчетливо осознается благодаря ритмическому подчеркиванию (тт.1-2 примера 27, тт.1-3 примера 28)). Во второй части арии Асланшаха (тт.9-17 примера 9) происходит учащение ритмического "дыхания" - появляются синкопы, обращенный пунктирный ритм. Выразительная каденция ad libitum окончательно разрушает метрическую организацию.

Лирико-драматическим эпизодам "Нэргиз" присущ иной подход. Так, в арии Нэргиз из V д. метроритмический контраст хотя и присутствует, однако затушеван: в первом разделе предвосхищается метрическая переменность второго, во втором - удерживается "хромающая" ритмоформула первого (пример 28).

Таким образом, от "встречи" двух типов временной организации - шире - музыкального мышления к их сплавлению - таков путь становления магомаевского лирико-драматического мелоса[1].

Мы рассмотрели ведущие направления метроритмического преобразования мугамной интонации. В заключение выделим некоторые общие для всех жанрово-интонационных пластов приемы расчленения. Из арсенала средств национальной мелодики заимствуется ритм суммирования, замыкающий многие построения (пример 38 а), прием обрамления оживленного мелодического движения протянутыми звуками (примеры 16 а, 31, 39 а). Используется также качество, нехарактерное для устных образцов, - ритмическая повторность в условиях обновления звуковысотного контура.

Обратимся теперь к собственно мелодическим закономер-

1 Интересный опыт акцентной фиксации мугамного тематизма - использование ритмического остинато. В высказываниях негативных персонажей (Визиря, Бедала) интонации чаргях организуются, как уже указывалось, при помощи ритмоформулы ♩ ♪♪♩

ностям. В операх присутствует ряд устойчивых моделей построения музыкальной мысли, каждая из которых реализуется в различных жанрово-стилевых условиях. Это: ядро-вариант (повтор); секвенции; ядро-вариант (повтор)-секвенции; "мелодия, направленная к тонике" (И.Абезгауз). Третья конструкция проявляется двояко: в одном случае образно-смысловой центр тяжести приходится на стадию "ядро-вариант" (акцент на первой стадии), в другом - на секвенцирование (акцент на второй стадии). Как исключение, встречается и промежуточный тип, сочетающий названные признаки (ария Нэргиз из V д.). Все выявленные модели, в целом, типичны для линейно-мелосного развертывания. Однако автор изыскивает такие средства, которые модифицируют традиционные схемы и определяют их новое, индивидуальное претворение.

I. Ядро-вариант (повтор);

Намечаются несколько способов построения данной модели. Многие песенно- танцевальные мелодии открываются выразительным квинтовым скачком, охватывающим границы ядра, после чего следует либо заполнение скачка, либо опевание верхнего тона (примеры 20 а,в, 29, 53а). В данной разновидности композитор, как правило, ограничивается повторным (не вариантным) воспроизведением материала. Встречаются также случаи двустороннего опевания устоя чистой квартой снизу и терцией сверху (примеры 28, 30, а,б, 50б). Вариантное развитие ядра сопровождается в этом случае постепенным превышением верхнего предела при рефренном удержании терцовой фигуры опевания.

В ариозных эпизодах названные способы синтезируются. Двустороннее опевание в тех же интервальных соотношениях сочетается с активным обнажением начального квартового диапазона при помощи скачка (примеры 9, 27). Таким образом, ес-

ли в песенно-танцевальных образцах скачок является самым ярким интонационным моментом, и последующее развитие лишь "расходует" его энергию, то в ариозных - он приобретает роль импульса мелодического движения.

Среди образцов двустороннего опевания есть и такие, где звенья относительно разобщены. В начальном построении лирико-песенного дуэта Нэргиз и Альяра обыгрывание тона "es^{2}" снизу завершается довольно значительным отдалением от него ("as^{1}"), вследствие чего возобновление опевания начинается секстовым скачком (пример 46). В мугамном аналоге данного типа - "Плаче Гюльзар" - Магомаев посредством метроритма еще более дифференцирует построения. Тоника "g^{1}", к которой мелодия "соскальзывает" после скандирования квинтового тона "d^{2}", показана на сильном времени и активно замыкает построение. Новый этап опевания - сверху - вступает как новое, автономное, мелодическое образование (пример 40).

Следующая разновидность модели "ядро-вариант" основана на типичном для мугамного тематизма принципе попевочно-вариантного развития. Функцию ядра осуществляет и ритмически выдержанный ладовый устой, и совокупность попевок (примеры 31, 51, 53б). Постепенно устой "обрастает" опевающими фигурами, причем наблюдается постепенное превышение верхней границы диапазона, а также масштабное расширение вариантов. Лаконичность и разобщенность мелодических звеньев препятствуют претворению данного принципа в сфере кантилены[1] и, напротив, обусловливают его органичную адаптацию, помимо мугамных, также в маршево-песенных условиях (хор бедноты, ария Альяра).

1 В большинстве случаев скромный мелодический контур, лишенный мугамных "витиеватостей" ритмической структуры, не в состоянии обеспечить лирическую выразительность. Это наглядно проявляется в песне Альяра.

Стадия "ядро-вариант" аккумулирует специфические особенности магомаевской трактовки принципа опевания. Композитор тяготеет к симметрии мотивов опевания, т.е. равновесию участков, окружающих устой. Присущий фольклорной практике наряду с асимметрией, данный прием приобретает в творчестве Магомаева характер закономерности, становясь способом организации устойчивых участков мелодической мысли. Симметрия устанавливается с учетом ладовой специфики и допускает приблизительное равенство мотивов (кварта - квинта, терция - кварта). Утверждается она при первом же показе ядра (примеры 9, 27, 51) либо в процессе его вариантных преобразований (примеры 28, 30 б, 41 а, 53 б).

Во многих песенно-танцевальных и маршево-песенных эпизодах границы симметричного интонационного пространства, как правило, остаются неприкосновенными. В ариозной же сфере используется прием кратковременного превышения верхнего уровня.

Скачко образное нарушение интонационной симметрии путем вторжения мелодической вершины - "вспышки" - основной фактор выразительности магомаевской кантилены. Его источник - романтическая мелодика XIX века. Воздействие последней особенно ощущается, к примеру, в "Плаче Гюльзар", где преодоление терцового диапазона осуществляется посредством типичной "лирической" интонации - восходящим ходом на малую сексту (пример 40). Принцип "прорыва" интонационной симметрии реализуется также в пределах модели "ядро-вариант-секвенции" (см.ниже).

2. Секвенция - существенный элемент магомаевского мелоса. В тематизме опер преобладают традиционные для азербайджанской музыки формы секвенций: тональные и нисходящие.

Наиболее яркие образцы секвенцирования сосредоточены в ариозной и мугамной сферах. Здесь композитор ориентируется на мугамный тип, характеризующийся значительной протяженностью и развитостью звеньев[1]. В результате каждая фаза секвентного движения осознается как самоценный этап развития, обладающий определенной внутренней организацией.

Мотивы, как правило, двухэлементны, причем второй элемент нередко также, в свою очередь, образует нисходящую секвенцию. В этих условиях нисходящая устремленность интонационного развития возрастает, и автор подключает различные тормозящие факторы. Таким образом, специфику магомаевского секвенцирования определяет еще и тенденция к преодолению его нисходящей энергии. Охарактеризуем основные приемы такого преодоления. Нередко первый элемент представляет удерживание исходного интонационного уровня второго - путем его ритмически длительного провозглашения (пример 39 а) либо краткого опевания (пример 29, 30 б, 51). В других случаях первый элемент располагается "на подступах" к мини-секвенции - приблизительно, на уровне второго звена (пример 46). Переход к секвенцированию здесь сопровождается выразительным превышением исходной опоры. Заметим, что в финале I д. "Нэргиз" идея превышения реализуется одновременно в пределах мотива и рисунка секвенции в целом. Нисходящее секвенцирование дважды пресекается после первого же перемещения мотива, очередное возобновление начинается секундой выше исходного уровня, после чего беспрепятственно продвигается в заданном направлении (пример 32). Иногда торможение усиливается вследствие совмещения указанных приемов. Секвенциям из "Плача Гюльзар", второй арии Нэргиз присущи и удерживание первого тона, и превышение исходного уровня (примеры 28, 40). Следует отдельно остановиться на мелодическом рисунке секвенций кантиленного типа. Его приметы - задержания, обостренные в лирико- драматическом контексте обращенным пунктирным ритмом, активное выявление уменьшенной, увеличенной интервалики - придают изложению пронзительный, взволнованный характер (примеры 9, 27, 28)[1].

3. Ядро-вариант (повтор) - секвенции;

Основные элементы данного мелодического типа были охарактеризованы выше. Поэтому сосредоточимся на способах их интонационного взаимодействия.

В мелодиях с "акцентом на первой стадии" секвенция, как правило, отталкивается от стержневого тона первой стадии и интонационно с ней связывается. В "Торжественном хоре" прямо заимствуется краткая попевка, показанная в тт.3 и 7 (пример 53 б); в "Мольбе Гюльзар" вторая стадия как бы подхватывает нисходящее движение тт.6 и 7 (пример 31); в ариозо Гюльзар секвенцируемый мотив воспринимается как обращенный вариант заглавного оборота (пример 51)[2].

Определение "акцент на второй стадии" выводится не только из интонационной яркости секвентного этапа, но из специфики его сопряжения с этапом "ядро-вариант (повтор)". В ариозных эпизодах вновь проявляется установленный выше прин-

1 Краткость секвентных ячеек в музыке Магомева - скорее исключение, чем правило. Она встречается в некоторых песенно-танцевальных, а также маршево-песенных эпизодах (примеры 20 а, в, 41 а)

1 В музыке Магомаева встречаются и восходящие секвенции. "Оголенные", лишенные опеваний, они превалируют в партиях отрицательных персонажей. Фрагмент арии Моллы примечателен оригинальным совмещением восходящего продвижения мотива с "бурдонным" удержанием нижнего тона, присущим народному исполнительству (пример 33).

2 Исключение - ариозо Альяра, где между стадиями намечается ладовый контраст: первая содержит альтерированный, вторая - диатонический вариант тона "f" (пример 41 а).

цип нарушения симметрии: второй этап вступает выше освоенного интонационного пространства, производя впечатление внезапного эмоционального "всплеска". Так, в ариях Асланшаха из I, V дд. ядро содержит опевание тоники в диапазоне малой сексты (кварты снизу, малой терции сверху). Начало второй стадии отдаляется от тоники на квинту, затем сексту. Выделение нижней границы - ее ритмическое подчеркивание, охват нижнего сектора скачком - акцентирует момент превышения (примеры 9, 27).

В отличие от только что рассмотренной ариозной сферы, в песенно-танцевальных эпизодах превышение не знаменует нарушения симметричного пространства. В "Свадебном хоре" опорный тон сперва опевается квинтой снизу, секундой сверху (пример 53 а), в дуэте Нэргиз и Альяра- квинтой снизу, малой терцией сверху (пример 46). Превышение верхней границы на полтона в первом случае и тон во втором как раз способствует утверждению интонационной симметрии. Своеобразно построение темы последнего хора из II д. "Шаха Исмаила" (пример 30 б). Здесь присутствуют и симметрия первой стадии (опевание тоники в диапазоне прилегающих кварт), и ее нарушение (последовательное отдаление от тоники на квинту, сексту, септиму). Однако автор отказывается от идеи вторжения вершины и готовит превышение при помощи связующего построения.

4. "Мелодия, направленная к тонике";

"Наиболее очевидные фольклорные прототипы такого развертывания, - пишет Абезгауз, - ашугские напевы, а также завершающий этап мугамной формы, где мелодия спускается от кульминационной вершины к нижней тонике" [4, 30]. Ария Асланшаха из VI д. содержит ариозно-кантиленную (пример 38 а), сцена "Нэргиз (одна)" - мугамную репрезентацию данной модели (пример 34 а). Упомянем также эскизные варианты планируемого высказывания Гюльзар: первый - мугамного, второй - песенного плана (пример 34 б,в). Общее свойство всех фрагментов - интонационно выпуклый и притом краткий показ вершины - противостоит фольклорной практике, где наблюдается длительная монополия исходного тона, замедленное "раскачивание" вокруг него вспомогательных тонов. Тем самым вновь проявляется приверженность Магомаева приему интонационной "вспышки".

В ряде случаев автор прибегает к расчленению нисходящего движения на две равнодлительные фазы (примеры 34 б, в, 38 а). Последнее тесно связано с кристаллизацией структуры периода (см.также ниже).

Обратимся к мелодиям с гармонической первоосновой. В большинстве своем они опираются на характерную для гомофонной музыки формулу TSДТ (примеры 35, 44). И все же, невзирая на качественно новый профиль мелодического развертывания, в магомаевских образцах гармонического мелоса продолжают действовать отдельные принципы тематического развития, присущие азербайджанской музыке устной традиции.

Так, основным способом организации устойчивых тонических фрагментов мелодической мысли нередко становится опевание. Как и в мелодиях с линейной первоосновой, Магомаев чаще прибегает к двустороннему обыгрыванию устоя, дифференцируя участки опевания сверху и снизу. Сохраняется и принцип симметрии мотивов, окружающих тонику (примеры 15 а, 35). В пределах гармонической модели Магомаевым используется и нисходящее секвенцирование. Оно осуществляет функцию постепенного иссякания энергии мелодического пика - подобно тому, как это происходит в двусоставных мелодиях с "акцентом на второй стадии". Роль мелодической кульминации

у Магомаева чаще выполняет тоника в верхнем регистре, что также свидетельствует о воздействии ладово-интонационных закономерностей азербайджанской музыки. Способ кульминирования здесь тот же, что и в магомаевских образцах линейного происхождения: вершина берется скачком и сразу же покидается (пример 44)[1].

На стыке линеарного и гармонического типов рождается такое характерное качество магомаевской мелодики, как активное использование квартовых интонаций. Мы не останавливаемся подробно на этом вопросе, ибо он уже рассматривался в работах о Магомаеве [53, 54, 55].

Таким образом, мелодический стиль Магомаева отличается многообразием истоков. Различные типы мышления - линеарный и гармонический, различные жанрово-стилевые качества - мугамность, национальный песенно- танцевальный мелос, романтическая мелодика XIX в., массовая песенность - переплавляются в горниле творческой индивидуальности мастера в новое, самобытное художественное целое. Метроритмическое расчленение мугамной интонации - главный фактор становления ариозного и маршево-песенного пластов - ярко высвечивает авторскую установку на создание национального типа гомофонной мелодики.

Мелос и синтаксис

В синтаксической основе магомаевских опер отчетливо различимы два пласта. Один связан с претворением структурных принципов, типичных для национального музыкального мышления. Другой - содержит оригинальные модели синтеза структурных нормативов европейской музыки (кристаллический аспект) и присущего азербайджанской музыкальной традиции мелосного формообразования (процессуальный аспект). Начнем со второго пласта, наиболее ярко запечатлевшего индивидуальность творческих поисков композитора.

1 Другой путь обнаружения гармонического начала - продвижение мелодики по аккордовым звукам - для опер Магомаева скорее исключение, чем правило. Уже упоминалось выделение тонического трезвучия в ариозо Альяра (пример 41 а). Контуры тонической гармонии, уменьшенного вводного септаккорда обрисовываются в дуэте Асланшаха и Визиря (пример 36).

В одних случаях мелосная форма реализуется Магомаевым сквозь призму периода, что ведет к образованию самобытной национальной модели этой типической гомофонной структуры. В других - наблюдается совместное действие свободно-мелосного и ритмоструктурного принципов: мелодическая схема продолжает оставаться объединяющим фактором, придающим форме интонационную и конструктивную завершенность, но одновременно помещается в рамки строгих масштабных соотношений. Структура периода, будучи использована уже в I редакции "Шаха Исмаила" (ариозо Визиря из I д., ария Асланшаха из V д.), становится характерной приметой магомаевского творчества 30-х годов (III, IV редакции первой оперы, "Нэргиз"), где в определенной мере стимулируется освоением массово-песенной стилистики. Расчленение мелосной формы присуще исключительно "Нэргиз".

Экскурс в творческую лабораторию мастера позволяет проследить ход композиторской мысли. В ариозо Визиря из I д., арии Асланшаха из VI д. отправным пунктом работы становится нормативный период, который затем преобразуется вследствие проникновения национально-специфических признаков (сравн.примеры 37 а и б, 38 а и б)[1]. Иначе - в речитативе Ага-

1 Отметим, что в ариозо Шаха Исмаила и Асланшаха, построенных на том же материале, что и ариозо Визиря, изначально намеченный период под влиянием мелосно-мугамного начала распадается. Первое предложение становится исходным звеном пары периодичностей с суммирующим построением в конце (a a в в c), второе - отторгается и превращается в отдельную периодичность (d d d d) (сравн. примеры 37 а и в). 2 2 2 2

ларбека из I д., его же арии из II д., где первоначально автор излагает музыкальную мысль в свободных, масштабно нерегламентированных формах, а затем "дисциплинирует" ее рамками периода. Необходимо отметить, что в конечном художественном результате указанное различие никак не сказывается.

В структурах, совмещающих мелосный и гомофонный типы формообразования, композиторская мысль неизменно движется от первого ко второму. Подтверждение тому - ранние эскизы хора бедноты, арий Нэргиз (I д.), Альяра, где мелодия почти самостоятельно "лепит" форму (примеры 24, 26б, 39б). Дополнительная структурная организация, осуществляемая с помощью метра, ритма, синтаксиса, привносится в ходе творческой работы.

Обратимся к магомаевскому периоду. Его главная примета - масштабная иструктурная нестабильность, продуцируемая линейно-мелосным развертыванием. Строгая периодическая расчлененность расшатывается, прежде всего, вследствие проникновения мелосно-вариантного начала. Наиболее ярко указанная тенденция проявляется в "Плаче Гюльзар" (пример 40) и ариозо Альяра (пример 41 а). Первое предложение ариозо и оба предложения "Плача" содержат мелодическое - а в "Плаче" также структурное - варьирование исходной ячейки:

"Плач"	а	а	а	$в^1$	$в^2$	в
	5	4	4	4	12	5
					4+4+4	
ариозо	а	а	а	в	с	
	5	5	5	4	3	
	оркестр					

В обоих случаях вариантные преобразования в рамках начального раздела интенсифицируют мелодическое развертывание, приводя к кульминации. Второе предложение "Плача", благодаря ритмосинтаксическому фактору, оформляется в миниатюрную трехчастность, которая как бы уравновешивает развитость первого предложения. Вариантный генезис данной трехчастности налицо: и крайние (в $в^2$), и среднее (в ^{1}) построения содержат нисходящее движение от "d^{2}" к "g^{1}".

Предварительные материалы высвечивают типологическую общность охарактеризованных структур. "Плач" первоначально лишен вариантных проведений в рамках второго предложения. В эскизах же к ариозо наблюдается синтаксическое обновление в пределах первого предложения: Э VIII[1] содержит последовательное расширение начального квадратного построения: 4+5+6 (пример 4Iб). Предпочтя в конечном итоге стабильность масштаба на всем протяжении фрагмента, Магомаев тем не менее "извлекает" из Э VIII идею неквадратности: обретенная здесь пятитактная ячейка становится основой окончательного варианта.

Среди факторов масштабной нестабильности - внутреннее quasi - импровизационное расширение, которое затрагивает, главным образом, вторые разделы периодов (арии Асланшаха из V, VI дд., песня Альяра) и осуществляется путем метрических смен, внедрения мелодических каденций (примеры 27, 38 а, 42). Назовем, наконец, органическую неквадратность - стилевую норму азербайджанской музыки. Утверждается она в арии Асланшаха из V д. (а $а^1$ в $в^1$), а также рассмотренном выше ариозо Альяра. 3 3 3 3

Оригинальным свойством магомаевского периода является и национально-характерный динамический профиль. В арии Асланшаха из VI д., как уже упоминалось, претворяется тип "ме-

1 Ф. 25 оп. I ед.хр.6, л.116

лодии, направленной к тонике". Замедленное продвижение от "e^{2}" к "e^{1}", в соответствии с гомофонной конструкцией, разделяется на два построения. Момент утверждения верхней кварты тоники "a^{1}" трактован как половинная каденция периода (пример 38 а). В речитативе Агаларбека из I д., его же арии из II д. в рамках сложного периода а а в с явственно проступает мугамная "волна" (постепенное завоевание ладового звукоряда - возврат к исходному уровню) (примеры 42,43). Необходимо подчеркнуть, что в ранних эскизах названных фрагментов материал лишен примет гомофонных структур и организован исключительно логикой фазового развития.

В трактовке каденций периода, помимо нормативных тонико-доминантовых (ария Асланшаха из V д., ариозо Альяра, речитатив бека из I д. (примеры 27, 41 а, 43 а)), намечаются также специфические фольклорные взаимосвязи. Это - тоникальность обеих каденций в арии Визиря (пример 37 б), уже упоминавшееся плагальное их сопряжение в арии Асланшаха из VI д. (пример 38 а). Назовем также песню Альяра, где заключительный мелодический каданс в соответствии с ладово- функциональными особеностями сегях совпадает с мажорной терцией (пример 42).

Перейдем к анализу структур, совмещающих линейные и гомофонные закономерности. Синтаксическое расчленение мелосной формы ведет к преодолению такого ее коренного свойства, как неделимость, текучесть интонационного развертывания. В одном случае (хор бедноты) процесс сплавления двух структурных типов равномерно распределяется по всей композиции, т.е. затрагивает все этапы мелосной формы. В других (арии Нэргиз из I д., Альяра) - дифференцируются участки, в различной степени подверженные гомофонной организации. Последнее неразрывно связано со становлением контрастно-

составной формы, ставшей у Магомаева основным способом построения оперной арии (см. данную главу, раздел 3).

Выявим основные факторы расчленения мугамно-мелосной формы. Прежде всего, это структура суммирования, которая часто замыкает этапы мелосного развертывания. Как нам представляется, базой, способствующей освоению данного принципа, явилось для Магомаева мелосно-вариантное начало - типологическое качество азербайджанского музыкального мышления. Суть его - в масштабной нерегламентированности структур опевания, допускающей расширение исходного звена. Наиболее ярко вариантная первооснова магомаевского суммирования проявляется в тематизме хора бедноты и арии Альяра. В разделах В хора и арии роль суммирующего обобщения выполняет расширенный вариант опевания стержневого тона. При этом в арии суммирующее построение вариантно "откликается" на более обширный дробный участок (пример 26 а). В разделе С хора суммирование достигается посредством расширения последнего звена секвентного опевания (пример 25 а). Необходимо заметить, что в последнем случае степень творческой смелости автора объективно выше, ибо эскизы данного эпизода прямых предпосылок к тематическому обобщению не содержат (пример 24), и суммирующий участок вводится, так сказать, извне. В эскизах же арии изначально имеется мелосно-вариантное построение, масштабно превышающее начальное (пример 26 б). Оно-то и становится базисом последующего видоизменения структуры.

В арии Нэргиз логика суммирования проявляется в крупном плане - а именно, в масштабных соотношениях разделов. Каждый новый этап мелосного развития превосходит по протяженности предыдущий:

А	В	а	С	Д	а	Д[I]	а
6+4+4+4	4+4	4	8+8	12	4	16	4
				4+2+2+2+2		7+3+2+2+2	

Интонационный профиль разделов Д и Д[I] - спуск от кульминации к тонике - позволяет трактовать их, несмотря на внутреннюю расчлененность, в качестве слитного построения, осуществляющего очередное расширение масштаба. Материал А (а) отстранен от действия выявленной тенденции: его структурная стабильность как бы компенсирует восходящее масштабное развитие. Эскизы эпизода содержат убедительное свидетельство нацеленности автора на последовательное укрупнение масштаба. Фрагмент, соответствующий разделу В, располагался в Э I[1] на заключительном участке формы, обозначая тем самым тенденцию к дроблению (пример 39 б). Перенос его в начальную зону и трактовка как исходного звена процесса суммирования знаменуют коренную смену структурного принципа.

Квадратное оформление стадий линейного развертывания - также фактор расчленения - тесно связано со стилевыми нормативами массовой песенности. Наиболее показательно в этом смысле построение хора бедноты, все этапы которого слагаются из восьми-десятитактных ячеек:

А	В	С	Д	Е	А[I]	С	А
8+8	10+10	8+8	10+10	8+8	8+8	8+8	8+8

1 Ф.25 оп.I ед. хр.6, л.220-221

На ранних стадиях работы над эпизодом (Э I-II)[1], в условиях приоритетности мугамно-мелосного начала наблюдается равноправие квадратных и неквадратных единиц, органически присущее азербайджанскому музыкальному синтаксису (примеры 24, 25 б). Идея стабильной квадратности, непосредственно связанная с жанровой трансформацией материала, начинает выкристаллизовываться в Э III[2] и окончательно утверждается в Э IV[3].

Ария Нэргиз также сплошь состоит из квадратных построений (см.схему, приведенную выше). Примечателен четырехтактный масштаб, организующий материал мугамного плана (раздел А(а)). Данное решение вытесняет первоначальную (Э I) трактовку фрагмента как органически неквадратного- пятитактного (пример 39 б).

Повторность, также препятствующая текучести мелосного развертывания, действует и в отношении прилегающих построений, и на расстоянии. Первая разновидность, в основном, планируется уже на ранних стадиях творческой работы. Вторая, обнаруживающая воздействие песенной строфичности и самобытного типа рефренности, присущего азербайджанской музыке (о последнем см.ниже), как правило, замещает вариантные взаимоотношения фрагментов. Так, рефренные участки арии Нэргиз в Э I отнюдь не тождественны и содержат разнообразные способы обоснования тонического устоя (пример 39 б). То же можно сказать о разделе С хора бедноты, два проведения которого поначалу (Э I, II) сходны лишь направленностью и основным принципом мелодического развития (нисходящее секвенцирование), отличаясь друг от друга конкретно-интона-

1 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.14
2 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.146-146 об
3 Ф.25 оп.I ед.хр.6, л.142

ционным содержанием (примеры 24, 25 б).

До сих пор, анализируя структуры, отмеченные совместным действием линейно-мелосных и ритмосинтаксических закономерностей, мы акцентировали момент вытеснения первых вторыми. Однако следует учитывать, что при этом линейно-мелосная канва не только не утрачивает действенной формообразующей роли, но подчас проявляется еще более выпукло. Так, в ранних эскизах хора бедноты, арии Альяра автору не вполне удавалось сбалансировать стадии мелосного развертывания - в частности, неоправданно краткой выглядела кульминационная зона (пример 24). В последующих версиях эпизодов Магомаев распространяет энергию кульминирования на больший участок и, тем самым, уравновешивает композицию (примеры 25 а, 26 а).

Существенный пласт музыкального синтаксиса опер - структурная расчлененность, идущая от народных песен, танцев, ашугских напевов. В обоих сочинениях встречаются простые и параперiодические построения. В "Шахе Исмаиле" они, как правило, исчерпывают форму целого (большинство хоров, оба дуэта Шаха Исмаила и Гюльзар, песни Гюльзар, Старого араба, "Военный танец арабов" и т.д.), в "Нэргиз" - чаще выступают как разделы более развернутых - контрастно-составных (арии Нэргиз, Альяра), трехчастных ("Торжественный хор") композиций[1].

"Шах Исмаил" и "Нэргиз" буквально пронизаны национально-самобытным типом рефренности, для которого характерно возобновление четного участка формы. Рефренность закрепляется у Магомаева на различных композиционных уровнях: в

1 Исключение - танец пастухов. Однако здесь пара периодичностей, основанная на многократном показе двух сходных фразеологических единиц, осмыслена как выразительный остинатный прием.

рамках развернутого эпизода (дуэт Нэргиз и Альяра, "Персидский танец"), в сопоставлении мотивов или других тематических элементов более крупного построения (ариозо Гюльзар из II д., арии Нэргиз из I и Vдд., хоры "Расцвели луга", "Отправляйся в путь" и др.). Среди проявлений национально-самобытного формообразования - и нисходящее масштабное развитие (прежде всего, прогрессирующее дробление), и своеобразная "игра" синтаксическими масштабами. Последнее наблюдаем, в частности, в танце пастухов (а - 3 тт., в - 4 тт.), куплетах Дильбэр (а - 4 тт., в - 3 тт.)[1].

Итак, в оперном творчестве Магомаева обнаруживаются оригинальные синтаксические типы, основанные на гибком взаимодействии линейной логики и европейских гомофонных структур. В самобытном преломлении предстает период: его нормативные масштабные соотношения расшатываются вследствие проникновения мелосно-вариантного начала, мелодико-тематическое содержание нередко определяется национально-характерным динамическим профилем интонационного развертывания, гармоническая логика испытывает определенное воздействие азербайджанской ладовой системы. В структурах, отмеченных "двоевластием" указанных выше принципов, линейная канва подвергается дополнительной конструктивной организации - путем квадратного оформления стадий мелосного развития, замыкания их синтаксическими кадансами, а также посредством различных типов повторности.

1 Чисто мелосных структур, т.е. таких, где мелодия является единственным формообразующим принципом, в операх немного. Они встречаются в некоторых вокальных фрагментах "Шаха Исмаила" (речитативы Визиря "Шах мой!", "О мой возлюбленный шах!"), а также оркестровых эпизодах обоих сочинений (увертюра "Шаха Исмаила", антракты).

Форма

Дифференциация на два пласта - условно говоря, "традиционный" и "новый" - вслед за синтаксисом прослеживается также в формообразовании. Первый характеризуется претворением куплетной, второй - освоением репризной трехчастной и контрастно-составной форм.

Куплетность - устойчивая норма формообразования магомаевских опер, подтверждающая прочную опору композитора на фольклорные традиции. Репризная трехчастность особенно широко используется в творчестве Магомаева 30-х годов, где во многом стимулируется стилистикой массовой песенности. Однако образцы тематической "арочности" содержатся уже в I редакции "Шаха Исмаила" ("Балет", хор воинов), служа подтверждением раннего интереса композитора к указанной конструктивной закономерности. К контрастно-составным формам Магомаев обращается преимущественно в творчестве 30-х годов.

Вначале - о куплетных формах "Шаха Исмаила" и "Нэргиз". Как правило, автор стремится к вариантному обновлению разделов, тяготея при этом к принципу soprano ostinato (как известно, органически присущему русской музыке).

Важнейшая примета магомаевской куплетности - полифоническое обогащение ведущего мелодического голоса. Оно может охватывать зоны запева (партия Гюльзар в хоре сановников "Милостивый шах", канон в сцене "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльзар"), припева (первый дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар, "Нэргиз и девушки"), куплет в целом (партия Гюльзар в хоре "Расцвели

луга"). В претворении указанного принципа намечается определенная эволюция. Так, второй опере присуща более тесная связь контрапунктических образований с общим интонационным контекстом: к примеру, в сцене "Нэргиз и девушки" подголосок из партии главной героини предвосхищается в оркестровом пласте.

Нередко автор прибегает к варьированию в оркестровой фактуре. В сцене "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльзар" активно обновляется сопровождение запева: во втором его проведении гомофонно-гармонический склад дополняется мелодическими фигурациями, в третьем - полностью ими вытесняется.

Динамизации запевно-припевной композиции в отдельных случаях способствует также отбор участников. В сцене "Нэргиз и девушки" заметно стремление к обобщающей трактовке третьего куплета (первый поручен Нэргиз, второй - хору, третий - сочетает обе партии). Три зоны - хоровая, сольная и ансамблевая - дифференцируются и в сцене "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар". Более того, здесь вехи куплетной формы и смены участников не совпадают, что формирует дополнительный композиционный ряд:

A	B	B^1	A^1	B^2	A^2	B^3
хор	хор	Альяр	Нэргиз	Нэргиз, Альяр	Нэргиз, Альяр	Нэргиз, Альяр
I		II		III		

Первая зона ассоциируется с объективной заставкой, в последовательности второй и третьей - подобно сцене "Нэргиз и девушки" - намечается тенденция к синтезу.

Как выясняется из документальных источников, Магомаев намеревался привнести в куплетную форму также ладово-то-

нальное обновление. В А II он замечает: "Хор (девушек из I д. - А.Г.) повторяется целиком 2 раза и 1 раз играется как танец (итого 3). Для ликвидации однотонности можно один раз модулировать в другую тональность ..."

Архив позволяет установить ведущую тенденцию становления магомаевской куплетности - активизацию вариантного начала на всех "этажах" фактуры. На ранних стадиях работы строфы либо вообще лишены примет варьирования, либо содержат их в минимальной мере. Поначалу не является действенным фактором формообразования и распределение материала между исполнителями. К примеру, в ранней версии (К I) сцены "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар" оно выводится из традиционной для куплетности антитезы личностного начала в запеве и массового в припеве:

A	A	B	A^1	B^1	A^2	B^2
оркестр	Альяр	Альяр, Нэргиз, Гюльнар	Нэргиз	Альяр, Нэргиз, Гюльнар	Нэргиз, Альяр	Альяр, Нэргиз, Гюльнар

Перейдем к анализу репризной трехчастности. Во всех соответствующих эпизодах "Шаха Исмаила", а также жанрово-бытовых фрагментах "Нэргиз" репризный участок значительно сокращен. Подобная специфика, на наш взгляд, обусловлена косвенным воздействием логики мугамной композиции, где развернутая репрезентация тоникальной сферы ("майе") соотносится с ее краткими последующими возобновлениями ("аяг"). В хоре воинов из "Шаха Исмаила" репризная трехчастность возникает вследствие возвращения исходного построения пары периодичностей (а а в в а).

4 4 4 4 4

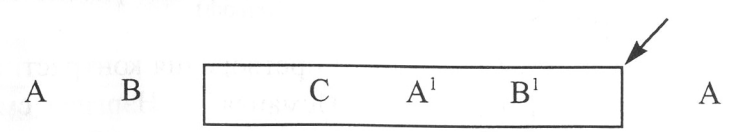
Сходным образом построен танец крестьян, где заключительный раздел заимствует только первый элемент (12 тт.) начального:

A	связка	B		A
a...	a^1...	в...	с...	a...
12	6	12	16	12

Сокращен и репризный раздел "Персидского танца":

вступление	A		A^1		B		C			A		Coda
	a...	в...	a...	в...	с...	в...	d...	e...	f...	a...	в...	
	8	12	8	12	8	8	12	8	8	4	8	6

В обоих эпизодах идея репризности возникает на поздних стадиях творческого труда. К примеру, в раннем варианте танца крестьян (К I) "арочно" возобновляется только заглавный шеститакт. Оригинальную модуляцию претерпевает трехчастность "Балета". Первый вариант (I редакция) содержал простую репризную трехчастность (АВА), основанную на смене ладового (тоника шуштэр "e^I" - ее кварта "a^1") контекста. В последующих редакциях перед репризным участком вводятся три новых раздела: ладовая кульминация С, опевающая тонику в высоком регистре ("e^3") и знаменующая резкий эмоциональный "всплеск", а также интонационные варианты А и В:



В результате функцию середины начинает выполнять раздел С, В же примыкает к начальному участку. Налицо попытка утверждения динамизированной трехчастности. Однако сохранение первоначального репризного раздела препятствует полноценному воспроизведению намеченной идеи.

В "Нэргиз" Магомаев начинает тяготеть к классическому типу репризной трехчастности (финал I д., раздел Д арии Альяра). Это проявляется и в приверженности принципу точной репризы, и в характерном образно- эмоциональном, ладово-тональном соотношении разделов: в обоих эпизодах оживленным, приподнятым крайним частям, выдержанным в мажоре (B-dur), противостоит лирическая середина, переносящая в параллельный минор (g- moll) (примечательно, что в черновиках арии она обозначена как "trio").

Контрастно-составной принцип становится для композитора главным способом постижения специфики оперной формы: в "Шахе Исмаиле", как уже указывалось, он положен в основу сцены "Абу-Гамза и Ибн-Тахир", в "Нэргиз" - арии Альяра, Нэргиз, Моллы Муталлиба. В этом смысле опыт Магомаева корреспондирует с закономерностями становления оперного жанра в европейской музыке. "Зарождение контрастно-составных форм, - пишет В.Протопопов, - относится... ко времени возникновения оперы. Обычное сочетание "речитатив-ария", ...многие оперные арии, ансамбли, финалы (например, у Моцарта, Бетховена, итальянцев) при всем эмоциональном и структурном многообразии представляют контрастно-составную форму" [87,33].

Другая область магомаевского претворения контрастно-составных форм - увертюры "Шаха Исмаила" и "Нэргиз", смонтированные из разнохарактерных эпизодов опер[1]. Следует подчеркнуть, что оркестровые разновидности авторских контраст-

но-составных форм, в отличие от вокальных, тяготеют к сюитности, ибо роль организующего, скрепляющего стержня в них, как будет показано далее, снижена.

В основе большинства магомаевских контрастно-составных форм - принцип жанрово-интонационного и образно-эмоционального размежевания разделов. Сопоставляются лирико-ариозная, оживленная песенно- танцевальная, а также - исключительно в "Нэргиз" - энергичная маршево- песенная и тревожная хроматическая инструментальная сферы. Особняком стоит сцена "Абу-Гамза и Ибн-Тахир" из "Шаха Исмаила", выдержанная в едином мугамном жанровом ключе и дифференцируемая в соответствии с внутритематическими контрастами мугамной композиции (см. главу III, раздел I).

Отбор контрастов выводится из сюжетно-содержательной основы. В вокальных эпизодах источником членения служат образно-эмоциональные грани литературного текста. Подтверждение тому - любопытный магомаевский автограф: выписанный отдельно словесный текст арии Альяра, разделенный на четыре зоны, соответствующие дифференциации музыкальной формы[2]. Что касается оперных увертюр, то здесь последовательность разделов опирается на идейно-концепционную логику сочинения в целом.

"Шах Исмаил"	вступление	A	B	C
	ария Асланшаха из I д. (фрагмент)	"Асланшах и Звездочет"	ария Асланшаха из I д.	"Балет" (фрагмент)

1 Заметим, что контрастно-составной принцип положен в композиционную основу многих самостоятельных оркестровых опусов Магомаева ("Джейрани", "На полях Азербайджана" и др.).

2 Ф.25. оп.I ед. хр.6, л. 128

"Нэргиз"	A	B	C	Д
	вступление к V д.	ария Нэргиз из V д.	"Схватка"	танец пастухов

В обеих увертюрах два начальных раздела (в "Шахе Исмаиле" также вступление) обозначают завязку действия: в первой сопоставляются лейтхарактеристика страдающего Асланшаха (ариозность) и фрагмент тревожных предсказаний Звездочета (мугамность), во второй - эпизод, олицетворяющий торжество контрлагеря (мугамность) и пронзительно- лирическое высказывание героини (ариозность). Оживленное танцевальное завершение обеих увертюр символизирует оптимистический итог концепций[1]. В "Нэргиз" он предваряется "действенным" разделом, основанным на вихревых хроматических фигурациях и изображающим столкновение конфронтирующих сил. Следует заметить, что именно характерный отбор контрастов становится в оркестровых преамбулах опер фактором композиционного единства.

Иначе - в вокальных эпизодах. Здесь контрастно-составные формы, как уже указывалось, накладываются на линейно-мелосные схемы. Таким образом, жанрово-интонационный и образно-эмоциональный контраст уравновешивается единой канвой ладового развертывания, что обусловливает моноладовость, моноинтонационность материала и, как результат, высокую спаянность композиции. В этом заключается самобытность магомаевской интерпретации контрастно-составных форм. Необходимо особо подчеркнуть, что автор допускает несовпадение важнейших вех линейно-мелосной и контрастно-составной форм. Подтвердим это более детальным анализом.

1 Увертюра к "Шаху Исмаилу" оформилась уже во II редакции, и потому в ней не зафиксировано последующее усложнение концепции.

Вначале обратимся к арии Альяра.

вступление	A	B	C	Д		
				d	e	d
	B-g (переменная основа)	B-g (самостоятельные тональные зоны)	g	B	g	B
	Andante	Allegro moderato	Andante, Allegro	Mode-rato	An-dante	Mode-rato
	3/4 - 2/4	4/4	3/4		2/4	
	63	36	27	14	27	16
					57	

Мугамный раздел А содержит обыгрывание тоники шур "g^{I}". Маршево-песенный раздел В "поглощает" сразу два этапа мелосной формы - опирающиеся на верхний вводный тон квинты основного тона "d^{2}" и октаву тоники "g^{2}". Лирико-кантиленный раздел С совпадает со стадией восстановления тоники. Однако - и в этом важнейшая специфика рассматриваемой арии - исчерпание линейно-мелосной формы не означает завершения контрастно-составной. Маршево-песенный раздел Д, как уже отмечалось, представляет собой репризную трехчастность и в определенной степени обособлен от предыдущего развития. Таким образом, под эгидой контрастно-составной композиции в арии Альяра сомкнуты два блока, один из которых (АВС) организован мелосными, другой (Д) - гомофонными закономерностями.

Ария Нэргиз примечательна неоднократным сопоставлением лирико-ариозного и мугамного планов (см. схему, приведенную во втором разделе главы). Развернутая репрезентация мугамного начала присуща разделу А (опевание тоники раст "в").

Ариозная сфера распространяется на три фазы мелосного развития (ВСД) - группирующиеся вокруг терции, квинты и верхнего вводного тона квинты тоники (соответственно, "d^{2}", "f^{2}", "g^{2}"). Однако эффект "поглощения" в данном случае снижен: ему противодействует рефренное возобновление мугамного материала начального раздела (а), разобщающее "олиричен-ные" этапы мелосной формы.

Сложнее выстроена композиция арии Моллы Муталлиба.

вступление	A		B	
	a	a^{1}		
	g-B	B	B	
	Moderato	Allegro	Andante	cantabile
	6/8	4/4 - 6/8	3/4 - 4/4	6/8
	20		43	

Резкое переключение жанрово-стилевого контекста (речитативность А - ариозность В) наблюдается здесь лишь единожды и совпадает со сменой ладового устоя (тоника шур"g^{b}" - ее верхняя кварта "c^{2}"). Однако внутри крупных разделов допускаются "сбои" жанрово-стилевой характеристики, удачно высвечивающие "хамелеонскую" сущность персонажа. Свободно-речитативное начало, преобладающее в начале раздела А(а), нарушается четко метризованным песенным (a^{1}). Сдвиг подчеркнут обновлением ладотональности, темпа. Подобное вторжение песенности в ариозный контекст отмечается и в разделе В.

Анализ архивных материалов позволяет уяснить механизм формирования контрастно-составных композиций. Ладовый принцип организации, который в окончательном художественном результате проявляется подспудно, на раннем этапе творческой работы является безраздельно господствующим. Последующая жанровая модификация участков мелосной формы оттесняет его на второй план и привносит в композицию новые функциональные взаимосвязи.

В формообразовании магомаевских опер нередко наблюдается совмещение различных принципов. К примеру, в хорах сановников из V д. "Шаха Исмаила", девушек из I д. "Нэргиз" автор излагает второй куплет в чисто оркестровом звучании, обособляя его и привнося тем самым в форму элемент трехчастности. Своеобразна композиция дуэта Нэргиз и Альяра (см. схему, приведенную во втором разделе II главы). Наличие двух развернутых блоков "запев-припев" позволяет констатировать куплетность. Вместе с тем, ладово-интонационное различие запевов (первый опирается на квинту основного тона сегях ("Шикестеи-фарс"), второй - на его октаву ("Эраг")), а также характер сопряжения их с припевом (отдаление от устоя - его восстановление) свидетельствуют о родовых признаках национального типа рефренности. Наконец, жанрово-стилевой профиль эпизода (первый запев и оба припева - песенного, второй запев - мугамного плана) привносит в композицию черты контрастно-составного построения. В раннем варианте выявленные нами нормы проявляются не столь выпукло: жанровый контекст един (песенность), куплетность и рефренность затушеваны масштабным различием рифмующих участков (4 тт.- 2 тт.). Однако уже ощущается намерение привнести в форму контраст. Правда, реализуется оно пока в ладовой сфере: первый запев выдержан в h сегях, второй - модулирует в родственный е шур. В ходе дальнейшей работы автор последовательно ограничивает зону шур, не отказываясь поначалу (ЭII[1], KI) от пе-

1 Ф.25. оп.I ед. хр.6, л. 88 об.

сенности и связанной с нею периодической расчлененности. Наконец, в ЭIV[1] автор утверждает моноладовый облик фрагмента (сегях), а также переводит второй запев в мугамную сферу. Попутно обретается подобие припевных (рефренных) участков.

Итак, суммируем. Обратившись к исконни фольклорной куплетной форме, Магомаев динамизирует ее - главным образом, за счет варьирования в вокальной и оркестровой партиях. Наиболее значительные художественные достижения композитора связаны с претворением им норм гомофонного формообразования. Репризная трехчастность проявляется двояко: с сокращенным повторным участком и в нормативном виде. Контрастно-составные формы также представлены различными типами. В одних случаях Магомаев базируется исключительно на внутритематических контрастах мугамной композиции, в других - прибегает к жанрово-интонационному, образно-эмоциональному размежеванию разделов. Самобытное свойство большинства магомаевских контрастно-составных форм - моноладовость (в аспекте национальной системы), следовательно, моноинтонационность.

Гармония, фактура, оркестр

Гармония

Сложнейшей проблемой становления азербайджанского композиторского творчества было достижение органичного синтеза монодической системы национальной музыкальной

1 Ф.25. оп.I ед. хр.6, л. 163 об.

традиции и гармонической системы европейского профессионализма. I редакция "Шаха Исмаила", наряду с мугамными операми Гаджибекова, зафиксировала первые в азербайджанской музыке попытки подвести под многоцветье национальных ладов обобщающий гармонический фундамент. Однако если в творчестве Гаджибекова впоследствии сформировался оригинальный модальный гармонический язык, то у Магомаева скачка к качественно новому уровню синтеза не произошло. Вместе с тем, гармонический контекст магомаевских опер содержит ряд самобытных творческих идей.

Ключевая для композитора концепция "адаптации" сказывается в освоении нормативов классической функциональной системы. Из национальных ладов "извлекаются" мажорные и минорные потенции, из функций мелодических тонов - элементы субдоминантовой и доминантовой направленности[1]. Ориентация на классическую ладово-гармоническую логику - и в преимущественно тонико- доминантовом соотношении каденций периода, и в тяготении к диалектической формуле TSДT. Последняя реализуется как в концентрированном (примеры 6б, 47 а), так и рассредоточенном (пример 47 б) виде.

В свою очередь, на европейскую ладово-тональную, ладово-гармоническую основу проецируются типические интонационные особенности национальных ладов. Подтверждение тому - оригинальный способ обозначения ладово- тональной основы, обнаруженный в черновиках композитора. В эскизах сцен "Бедал и Агаларбек" и "Песня ашуга. Бек и Мирза Лятиф", помимо двух диезов D-dur (fis,cis), указаны также бемоли - соответс-

1 Особняком стоит жанрово-стилевой пласт мелодического содержания "Нэргиз", опирающийся на гармоническую логику. Здесь многоголосный гармонический контекст напрямую стимулируется европейскими ладово- функциональными закономерностями.

твенно два (b,es) и один (es). В первом случае это обусловлено "внедрением" одноименного чаргях, во втором - fis сегях[1].

Приведем некоторые образцы воздействия национального ладово-интонационного комплекса на классическую функциональную канву. Гармоническая ткань магомаевских опер нередко определяется нормативными мелодическими каденциями азербайджанских ладов. Так, присущий шур подход к тонике большой секундой снизу стимулирует сопряжение с гармонической тоникой натуральной доминанты и VII ступени (примеры 20 в). Подобный большесекундовый ход, но уже в рамках лада шуштэр осознается в контексте минора как ДSД и обусловливает соответствующую - нетипичную для классической функциональной системы - гармоническую связку (примеры 48,49 б). На минорном осмыслении шуштэр следует остановиться особо, ибо здесь композитору доводится решать проблему несовпадения мелодического устоя национального лада и гармонической тоники (заключительный тон шуштэр приходится на квинту минора)[2]. В одном случае Магомаев стремится "примирить" разность устоев и использует в заключительных кадансах T_{64}, в котором, при наличии тоничности, важную роль играет доминантовый элемент (пример 49 а). В другом - функция тоники передается доминанте (пример 49 б), и формируется так называемый "доминантовый лад" (Ю.Тюлин).

Гармонический пласт "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" "откликается" и на собственно мелодические закономерности. Частая смена опорности в мелодии приводит к ускорению темпоритма гармонического движения. И наоборот, длительное удержание мелодического тона стимулирует длительное удержание одной и той же гармонии. К примеру, мелодика "Борьбы" основана на остинатной повторности краткой фразы, опевающей вначале терцию, затем - тонику лада шур (в d шур - тоны "f" и "d"). Этим двум разделам соответствует ничем не нарушаемое обыгрывание двух тонических устоев - соответственно, F-dur и d-moll. Возникающая при этом гармоническая статика оттеняет архаичный колорит сцены.

Гармония магомаевских опер носит жанровый характер. Подтверждение тому - "ашугские" кварто-квинтовые созвучия (примеры 8 а,б, 49 б), бурдонные пункты - унисонные, квартовые, квинтовые (пример 8 б).

Фактура

При анализе фактурной основы "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" следует разграничить две сферы: вокальную и оркестровую. Обе содержат новаторские для азербайджанской музыки устремления. В вокальной фактуре преодолевается традиционное одноголосное изложение и внедряются элементы многоголосия, оркестровая-активно "откликается" на жанрово-интонационный, формообразовательный контекст действия.

Вначале рассмотрим общую для обеих сфер тенденцию к полифонизации. Композитор обращается к несложным приемам - притом преимущественно таким, которые органично соотносятся с потенциально заложенными в народной музыке Азербайджана предпосылками полифонической фактуры[1]). В

---

1 Для наглядности приведем звукоряды d чаргях и fis сегях, выделив тоны, модифицировавшие D-dur:

a **в** cis d **es** fis g a **в** cis d
cis d e fis g a h c d **es**

2 Данная проблема актуальна в магомаевских операх также при гармонизации лада сегях, заключительный устой которого совпадает с терцией мажора. Однако, в отличие от шуштэр, здесь это не оказывает существенного влияния на европейскую функциональную логику

1 Проблеме "азербайджанского многоголосия" посвящены работы Н.Алиевой [5,6].

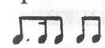
вокальном пласте новые голоса оттеняют выразительность ведущей мелодии, в оркестровом - обогащают гомофонно-гармонический склад. Выделим основные типы полифонических элементов, встречающиеся в магомаевских операх.

Начиная с I редакции "Шаха Исмаила", автор активно использует подголосочное и имитационное письмо. Оба типа органично соотносятся с импровизационной природой народного музыкального мышления и характеризуют ранний этап формирования многоголосия в национальном композиторском творчестве. Подголосочность у Магомаева сказывается, преимущественно, в удвоении основной мелодии в различные консонирующие интервалы (пример 20 а,б). Типичные проявления имитационного начала - подхват заглавной ритмоинтонации на различных "этажах" вокальной фактуры (примеры 45, 50 а,б), а также точный либо вариантный повтор заключительного отрезка вокальной мелодии в оркестре.

Контрастно-тематические элементы фактуры являются приметой зрелого периода творчества композитора и чаще всего формируются в результате индивидуализации подголосков. Другой их источник - типичный для народного инструментализма принцип бурдонного фона. Речитатив Бедала из сцены с беком сопровождается в оркестре остинатным обыгрыванием тонического устоя, формирующим самостоятельный фактурный пласт. В "Балете" названные разновидности контрастно-тематических приемов совмещаются. Средний голос является свободным вариантом верхнего, нижний же представляет собой фигурированный органный пункт на заключительном устое шуштэр "е" (пример 52). Наконец, третий источник контрастно- контрапунктических приемов в магомаевских партитурах - зэрби-мугам. Специфика этого жанра - сочетание свободно-импровизационной вокальной и четко метризованной инс-

трументальной партий - ощущается, в частности, в "Плаче" и ариозо Гюльзар.

Гармонический склад хоровой фактуры встречается в поздних образцах магомаевского творчества и подтверждает основополагающую для композитора концепцию "адаптации". Яркий образец -"Торжественный хор" из "Нэргиз", где в многоголосном хоровом контексте ясно очерчена последовательность гармонических функций (пример 53 б). Показательны также эпизоды, где автор использует доминантовые органные пункты (пример 53 а).

Прибегая к смене приемов изложения на гранях композиции, Магомаев повышает действенную роль фактуры в формообразовании. Уже упоминались образцы фактурного обновления в рамках куплетной формы. Приведем некоторые другие примеры. В "Плаче Гюльзар" начало второго раздела подчеркнуто переходом от гомофонно-гармонического склада сопровождения к фигурированному. Три раздела "Персидского танца" обосновываются в оркестре посредством трех различных приемов. В первом стабильно выдерживается ритмоформула  , во втором она дополняется имитационными элементами, в третьем фактура резко упрощается и сводится к аккордовому подчеркиванию сильных долей.

Теперь об обусловленности магомаевской фактуры жанрово-интонационным контекстом сочинения. Типичными для сопровождения ариозных, лирико-песенных мелодий становятся гармонические фигурации, а также, в условиях трехдольного метра, вальсовый аккомпанемент (бас на сильной доле, аккорды на слабых). В маршево-песенных эпизодах преобладает аккордовый склад, акцентирующий сильные доли. Песенно-танцевальная сфера жанрово-бытового плана и мугамность отмечены нарочитой близостью приемам народного музицирования. В пер-

вой широко используются ритмоформула  , принцип полиметрии (6/8-3/4), вторая характеризуется крайне разреженной фактурой, обилием органных пунктов, имитаций.

Особый интерес представляет декламационный пласт, где сделан шаг к собственно оперной фактуре - такой, которая взаимосвязана с образно- драматургическим контекстом. Магомаев акцентирует действенные, а также драматизирует повествовательные ситуации -посредством "вихревых" мелодических фигураций ("Нэргиз и Агаларбек" из I д., речитатив бека из сцены с Моллой, "Гюльнар и Альяр"), грозных фанфарных фигур (ария Агаларбека), мелодико-ритмического остинато (ариозо Бедала).

Итак, гармонико-фактурная основа магомаевских опер содержит тенденции, существенные для прогресса азербайджанского композиторского творчества. Среди них - гармоническое осмысление национального ладово-мелодического материала, полифонизация вокальной и оркестровой сфер.

Оркестр

Магомаев сыграл весомую роль в освоении азербайджанской музыкой оркестровой культуры. Поиски композитора в данном направлении запечатлены, помимо "Шаха Исмаила" и "Нэргиз", в многочисленных сочинениях для симфонического оркестра ("На полях Азербайджана", "Дервиш", "Дэрамеди шуштер", "Марш РВ-8", "Тэсниф шур" и др.). Однако именно оперным опусам принадлежит ведущая роль в вызревании оркестрового мышления автора. Это подтверждается и хронологически: рапсодия "На полях Азербайджана" - первое в азербайджанской музыке сочинение для симфонического оркестра - появляется в 1928 году, т.е. спустя четыре года после II редакции "Шаха Исмаила", где во многом уже определились основ-

ные принципы магомаевской инструментовки. Эволюция оперного творчества мастера сопровождается и последовательным расширением количественного состава привлекаемых тембров (от малого в I редакции "Шаха Исмаила" к большому (тройному) в "Нэргиз"), и более уверенным, разнообразным их использованием.

Как уже указывалось, Магомаев работал по принципу "клавир-инструментовка"[1]. Однако музыкальные идеи нередко возникают у него совместно с тембровыми характеристиками, причем последние, как правило, закрепляются в партитуре[2]. Встречаются также случаи, когда сам тип фактуры в эскизе или клавире "программирует" определенное оркестровое обоснование[3].

Предваряя анализ магомаевской инструментовки, заметим, что

В тембровом решении опер отчетливо различимы две тенденции: с одной стороны, автор претворяет принципы классической оркестровки, с другой - имитирует некоторые типические приемы народного музицирования. Анализируя специфику магомаевской инструментовки, будем отмечать жанрово-интонационную обусловленность оркестровых приемов.

---

1 Подобная этапность творческого труда не есть свидетельство неорганичности для данного художника оркестрового мышления. Ее придерживались, в частности, такие блистательные мастера оркестра, как Чайковский, Равель, Прокофьев.

2 К примеру, в эскизах "Нэргиз" обнаружены некоторые "заявки" на определенное тембровое обоснование: ремарка "ударные" сопровождает последовательность шестнадцатых во вступлении к "Борьбе", "трубы" - заключительный речитатив бека из сцены "Бедал и Агаларбек", "solo timpani" - завершение сцены "Нэргиз и Гюльнар".

3 Так, присущее мелодической линии танца пастухов сопоставление низкого-высокого регистров, одноголосного-аккордового типов изложения "отзывается" в партитуре сопоставлением разнотесситурных инструментов, различных градаций динамики.

Несмотря на то, что в партитурах II-IV редакций "Шаха Исмаила", "Нэргиз" Магомаев обращается к большому составу оркестра, сами принципы тембрового решения восходят к образцам венского классицизма. Показательно в этом смысле ограниченное использование автором группы медных духовых, подключаемой, преимущественно, в моменты tutti. Последнее характерно, в основном, для маршево-песенных и декламационных эпизодов.

Основа магомаевского оркестра - струнные. Деревянные духовые, как правило, удваивают их партии, подходящие по тесситуре. Нередко автор даже не выписывает дублирующие партии, помечая: FI II как V II, Ов II как V II, CI II как V II т.д. Деревянные духовые могут не только дублировать струнные, но и замещать их либо на время замолкать, оставляя звучать одну струнную группу. Указанные формы взаимодействия струнных и деревянных типичны для лирико-ариозного, лирико-песенного пластов. В оперном оркестре Магомаева используется также фортепиано, которому поручается клавирный вариант материала.

Оркестр Магомаева звучит в соответствии с склонностью к дублировкам нейтрально. Последнее как бы компенсируется персонификацией отдельных инструментов, "прорезающих" смешанный тембровый массив. Тенденция эта, как уже указывалось, приобретает в IV редакции "Шаха Исмаила" характер сознательной авторской установки (см. главу 1, раздел 2). Нередко при помощи соло-тембров дублируется вокальная мелодия. В этой связи упомянем параллельный вокальному инструментальный дуэт в сцене "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар": линию Нэргиз удваивает скрипка, Альяра - виолончель.

Перечислим те качества магомаевской инструментовки, которые обнаруживают преемственность с народным музицированием. В отдельных случаях композитор избирает такие соло-тембры, которые прямо ассоциируются с национальным инструментарием (скрипка-кяманча, флейта-тутэк и т.д.). В IV редакции "Шаха Исмаила" и далее в "Нэргиз" Магомаев, развивая гаджибековскую идею, включает в партитуру азербайджанский народный инструмент тар. Значительная роль ударных, выполняющих в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" ритмодинамическую и красочно-фоническую функции, прямо связана с игрой на гоша-нагаре (спаренных барабанах) и гавале (бубне). Принцип соревновательности, к которому Магомаев прибегает достаточно часто, восходит к традиционным "дэйишме" ашугов. Один из образцов подобного рода - танец пастухов - уже упоминался. Назовем также средний раздел финала I д. "Нэргиз", основанный на перекличках сольных и хоровых партий. Фрагменты соло поддерживаются ансамблем струнных и фортепиано, в хоровых- к указанному тембровому составу присоединяются деревянные духовые, иногда и медные. Оркестровые педали - чистые либо смешанные - также придают фактуре специфический народно-национальный колорит.

Приемы, генетически связанные с традиционным музицированием, наиболее характерны для песенно-танцевальных эпизодов жанрово-бытового плана и мугамных фрагментов. Однако если в первом случае встречаются практически все перечисленные качества, то во втором, в соответствии с камерной манерой оркестрового обоснования, наиболее употребительными являются педали, а также соло-тембры, ассициирующиеся с фольклорными.

Как указывалось, Магомаев стремится вовлечь оркестровку в процесс формообразования. Нормой для анализируемых опер становится смена тембров и приемов на гранях формы. В подтверждение приведем авторскую ремарку в П II"Шаха Исмаи-

ла", комментирующую хор девушек из II д.:

"I раз -без меди
II - tutti
III - II колено без меди pp".

В целом, тембровая основа магомаевских опер сосредоточила в себе достижения и недостатки этапа становления оркестрового мышления в азербайджанской музыке. Невзирая на простоту, оркестр Магомаева звучит добротно и слаженно. Партитуры "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" - это, безусловно, существенный вклад в процесс синтеза норм общеевропейского оркестрового языка с народно-национальной манерой музицирования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, завершен анализ двух наиболее значительных сочинений Магомаева - опер "Шах Исмаил" и "Нэргиз". Попытаемся обобщить многоаспектное изучение предмета и сформулировать основные выводы работы.

В оперном наследии Магомаева явственно прослеживается тенденция к **моностильности**. Творческие искания композитора при всем их многообразии укладываются в рамки единой, хотя и достаточно подвижной стилевой системы. Освоение новых художественных установок не приводит к отказу от изначальных, хотя и в определенной мере модифицирует их. Таким образом, мы вправе говорить о плавном характере эволюции оперного стиля Магомаева: каждый ее новый уровень одновременно обобщает достижения предшествующих. В этом смысле многие черты замысла "Нэргиз" предвосхищаются уже в I редакции "Шаха Исмаила" - невзирая на почти двадцатилетнюю дистанцию, разделяющую эти два опуса, и существенные различия в области жанра, драматургии, музыкального языка. Вместе с тем, в творчестве Магомаева 30-х годов - особенно, в "Нэргиз" - происходит значительное расширение стилевых горизонтов, связанное с претворением некоторых тенденций со-

ветской музыки. В подтверждение тезиса о моностильности оперного творчества Магомаева обратимся к различным аспектам замыслов "Шаха Исмаила" и "Нэргиз".

Уже на уровне либретто сказывается коренное свойство обеих концепций - синтетичность жанровых истоков, совмещение эпических и драматических элементов. Эпическое продуцируется традициями устного творчества, а также особенностями "агитискусства". Драматическое связывается с социальным аспектом содержания. Элементы эпоса и драмы соотносятся в "Шахе Исмаиле" и "Нэргиз" по-разному. В первой опере на всех этапах ее творческой истории эпическое начало остается определяющим, будучи потеснено отдельными драматическими импульсами. Во второй - названные жанрово-драматургические типы проявляются равнозначно, обусловливая эпико-драматический характер замысла.

Показательно и соотношение музыкально-драматургических принципов "Шаха Исмаила" и "Нэргиз". Мугамная оперная модель в интерпретации Магомаева ассимилирует классические признаки жанра и последовательно трансформируется в соответствии с данной тенденцией. В свою очередь, в рамках классической оперы проявляются отдельные черты мугамной. По существу, в ходе эволюции оперного стиля Магомаева происходит переакцентировка двух типологий жанра. Так, ладово-семантическая типизация сюжетно-сценических ситуаций (мугамная типология) является в "Шахе Исмаиле" основным методом драматургического решения, в "Нэргиз" же реализуется подспудно. Жанрово-интонационная дифференциация образов (классическая типология), напротив, в первой опере лишь намечается, во второй - организует драматургический контекст.

Выявленная диалектика двух моделей жанра наглядно прослеживается в композиционной организации опер - а именно, в

том, как автор разрешает проблему спаянности действия. Первый уровень объединения композиции базируется на типичном жанровом взаимодействии элементов мугама-дэстгях и заключается в сопряжении свободно-импровизационного ("шобэ") и метризованного ("тэсниф", "рэнг", "дирингэ") вариантов моноинтонационного материала. Эволюция оперного стиля Магомаева примечательна постепенным ограничением сферы действия данного принципа: от активного, многогранного претворения в "Шахе Исмаиле" (особенно, ранних редакциях) - к отдельным прецедентам в "Нэргиз". То же следует сказать и о втором уровне объединения - ладово-тональном. В первой опере он преломляется сквозь призму, главным образом, национального, во второй - классического европейского музыкального мышления. Ряд принципов формируется в зрелый период магомаевского творчества (III - IV редакции "Шаха Исмаила", "Нэргиз"). Это - трехчастные и рондообразные группировки, тематические "арки" и оркестровые связки между оперными сценами (третий, четвертый, пятый уровни объединения).

Классические оперные формы - арии, ариозо, речитативы, присущие "Нэргиз", встречаются уже в мугамно-импровизационном контексте I редакции "Шаха Исмаила". Впервые обратившись к принципу лейтхарактеристик в III редакции "Шаха Исмаила", композитор в дальнейшем усложняет его претворение. Лейттрактовку приобретают, помимо мотива, также ритм, тембр, лад. Повышается образно-выразительная характерность лейтобразований. Эволюционируют способы их преломления в драматургической ткани сочинений: от неизменяемости в "Шахе Исмаиле" к свободной модификации, определяемой ситуационным контекстом, в "Нэргиз".

Тенденция к плавному усовершенствованию стиля прослеживается и в жанрово-интонационной палитре магомаевских

опер. Уже в I редакции "Шаха Исмаила" (имеется в виду тематизм авторского происхождения) присутствуют два жанрово-интонационных пласта: новый для азербайджанской музыки ариозный и традиционный песенно-танцевальный. Первый, представленный здесь лирико-драматическим типом, в III редакции сочинения дополняется лирическим. Здесь же возникает декламационная сфера. Несколько ранее, во II редакции "Шаха Исмаила", формируется мугамный пласт. Жанрово-интонационная основа "Нэргиз", наряду со всеми указанными типами, дополняется стилистикой массовой песенности.

На всех этапах магомаевского творчества музыкально-тематическое содержание опер ориентировано на освоение типических закономерностей гомофонной музыки - интонационных, синтаксических, формообразовательных, их адаптацию на национально-характерной почве.

Метроритмическое расчленение мугамной интонации - главный фактор становления ариозного и маршево-песенного пластов магомаевского тематизма - подтверждает авторскую установку на создание национального типа гомофонной мелодики. Осуществляется оно за счет двух категорий средств: присущих исключительно гомофонному стилю (обрамление, повторность, ритм суммирования) и находящихся на стыке европейской и национальной музыкальных систем (трехдольность, обращенный пунктирный ритм, синкопы). В области собственно мелодических средств - аналогичное расслоение. Прием интонационной "вспышки", служащий важным фактором выразительности магомаевских тем, почерпнут из арсенала средств романтической мелодики XIX века. Адаптированный в условиях традиционных для национального музыкального мышления мелодических моделей - "ядро- вариант (повтор)", "ядро-вариант (повтор)-секвенции", "мелодия, направленная к тонике", -

он "субъективирует" их, придавая магомаевской интонации специфический романтический оттенок. В первых двух из названных моделей прием "вспышки" соотносится с опеванием - типичным способом мелодической организации в азербайджанской музыке и трактуется как нарушение симметрии опевающей фигуры. Другая категория выразительных средств магомаевского мелоса - условно говоря, "двойного" происхождения - включает задержания, прием превышения вершины.

В оперном творчестве Магомаева формируются своеобразные синтаксические типы, основанные на гибком взаимодействии линейно- мелосной логики национального музыкального мышления и европейских гомофонных структур. Начиная с I редакции "Шаха Исмаила", композитор активно осваивает период. Основные признаки магомаевской модели периода - масштабная нестабильность, нисходящий динамический профиль, опора на функциональные закономерности национальных ладов. На этапе "Нэргиз" автор претворяет новую - для себя и национального композиторского творчества - структурную норму, характеризующуюся совместным действием, резонансом свободно-мелосного и ритмоструктурного принципов. Линейная канва здесь продолжает оставаться объединяющим фактором, однако подвергается дополнительной конструктивной организации - путем квадратного оформления стадий мелосного развертывания, замыкания их синтаксическими кадансами, а также посредством различных проявлений повторности.

Куплетность выступает в роли устойчивой нормы магомаевского формообразования на всем протяжении его творческого пути. Автор стремится к вариантному обновлению разделов, тяготея при этом к принципу soprano ostinato. Главные проявления магомаевской мелодико-остинатной вариационности - фактурное варьирование куплетов, полифоническое обогащение

ведущего голооса - особенно наглядно представлены в III - IV редакциях "Шаха Исмаила" и "Нэргиз". Ориентация композитора на специфику гомофонного стиля подтверждается и его обращением к репризной трехчастности. Адаптируя данный принцип с учетом логики мугамной композиции, Магомаев уже в I редакции "Шаха Исмаила" формирует самобытную модель репризной трехчастной формы, примечательную значительным сокращением повторного раздела. В "Нэргиз" намечается также склонность к классическому типу репризной трехчастности, что проявляется в утверждении точной репризы, характерном образно-эмоциональном, ладово- тональном соотношении разделов. К контрастно-составным формам Магомаев чаще обращается в "Нэргиз" и последних редакциях "Шаха Исмаила". Данный принцип становится для композитора главным способом постижения специфики оперной формы. Самобытность его авторской трактовки заключается в синтезе с линейно-мелосной стезей, вследствие чего композиция приобретает моноладовый, моноинтонационный облик и, как результат, значительную внутреннюю спаянность.

Важный вывод иссследования - **индивидуальность художественного стиля** Магомаева. В подтверждение соотнесем творческие достижения автора "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" с художественными открытиями Гаджибекова.

Изумительная непохожесть творческих стилей двух основоположников азербайджанского композиторского искусства ощущается уже при простом эмпирическом восприятии их музыки. Гаджибекову присущи **объективный** взгляд на мир, мудрая уравновешенность и гармоничность самовыражения. Магомаев же, в сущности, **субъективен** , склонен к обостренно-эмоциональному, романтически аффектированному высказыванию. Но главное - это различная позиция художников по от-

ношению к нормам европейского композиторского творчества. Отсюда - различный ракурс состыковки этих норм с национальной традицией. Для Гаджибекова закономерности европейской музыки выступают в качестве своеобразного ориентир а, в соответствии с которым он "извлекает" из национальной художественной основы, в сущности изобретает **качественно новые** принципы. Новые и для азербайджанской, и - что существенно - для европейской музыки. Магомаев же воспринимает нормы европейского композиторского творчества как некую данность и, сохраняя в целом их типологию, **адаптирует** их в условиях азербайджанской музыкальной традиции, насыщает новыми, национально-характерными чертами. Важно подчеркнуть, что при этом из национальной традиции Магомаевым заимствуется не внешнее, а существенное, значимое. Именно в **симбиозе** двух равнозначимых художественных качеств заключается главная специфика магомаевского стиля.

Обратимся к трактовке жанра. Особенность магомаевской интерпретации мугамной оперы - "открытость" ее к проникновению классических признаков жанра. Узеирбек же, напомним, мыслит данную модель как исключительное достояние национальной художественной эстетики. Кроме того, мугамная опера, точнее, ее оригинальный, синтезированный вариант входит в орбиту стилевых исканий Магомаева и в то время, когда Гаджибеков считает ее полностью исчерпанной. Таким образом, в оперном творчестве Магомаева отсутствует четкая дифференциация на "мугамный" и "классический" этапы, которую мы наблюдаем у Гаджибекова.

Самобытен музыкальный язык "Шаха Исмаила" и "Нэргиз". Магомаевскую оперную мелодику отличает тяга к преодолению интонационной устойчивости. Именно оттуда ведет свое происхождение главный фактор выразительности магомаевс-

кой кантилены - вторжение мелодической вершины - "вспышки", а также задержания, синкопы, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы. Все эти средства, обусловливающие специфический романтический тонус оперной интонации Магомаева, принципиально несвойственны гаджибековскому стилю. "Выразительное своеобразие мелодики Гаджибекова, - отмечает И.Абезгауз, - во многом определяется замедленностью ее развертывания... Почти каждый звук опевается, поступенность замещается секвенцией, широко применяются различные виды повторов, в том числе, многочисленные "предъемы" [4, 38]. В мелодико-интонационной сфере есть и иные различия, непосредственно не связанные с проблемой синтеза национального и европейского. Магомаев, как уже указывалось, тяготеет к симметрии мотивов опевания, т.е. равновесию участков, окружающих устой, - Гаджибеков склонен к их асимметрии; Магомаев избирает мугамный тип секвенцирования, характеризующийся значительной протяженностью и развитостью звеньев - гаджибековскому секвенцированию присущи "особая миниатюрность мотивов и очень текучее, пластичное сопряжение звеньев с минимальными цезурами" [4, 22].

Индивидуальность магомаевского синтаксиса - в устойчивой приверженности типической гомофонной структуре периода, данной в оригинальном преломлении. Необходимо подчеркнуть, что тенденция к внедрению в азербайджанскую музыку периода берет свое начало в раннем творчестве Гаджибекова. Однако если Узеирбек стремится на этом этапе к нормативному воспроизведению периода и, по мысли Абасовой, адаптирует его "на почве типичной для народной песенно-танцевальной музыки периодической структуры" [2, 180], то Магомаев, напротив, расшатывает стабильность масштабно-тематических соотношений проникновением элементов свободно- мелосного

развертывания. Кроме того - и это следует отметить особо - Гаджибеков постепенно отступает от активного использования структуры периода, Магомаев же продолжает разрабатывать ее в соответствии с собственными установками. И если в "Кероглы" "построения, приближающиеся к обычному периоду ... чаще всего ... встречаются в речитативах и не слишком развитых ариозных эпизодах, иначе говоря, на музыкально- драматургической "периферии" оперы [4, 67], то в магомаевских опусах данная структура организует существенные в драматургическом аспекте сольные высказывания героев. Гомофонное расчленение мелосной формы, предпринимаемое Магомаевым, также нетипично для Гаджибекова. Как исключение, назовем тему "Гимна Азербайджанской ССР", которая, сохраняя устойчивые признаки "мелодии, направленной к тонике", в то же время "укладывается" в рамки шестнадцатитактного периода.

В творчестве и Гаджибекова, и Магомаева прослеживается устойчивый интерес к куплетной форме. Общим для обоих художников является отношение к теме как целостному мелодическому образу и, как результат, их тяготение не к классическому орнаментальному варьированию, а к принципу soprano ostinato. Но если Гаджибеков коренным образом переосмысливает куплетность в соответствии с импровизационной природой народного музыкального мышления (синтаксическое обновление разделов), то Магомаев придерживается более традиционной трактовки мелодико-остинатной вариационности.

По-разному разрешают композиторы проблему тематических и образных контрастов внутри оперных сцен: Магомаев - посредством контрастно- составной и репризной трехчастной форм, Гаджибеков - создавая специфические национальные типы трехчастной и сонатной моделей.

Автор "Шаха Исмаила" и "Нэргиз" гораздо более тесно, чем

Гаджибеков, связан со стилевыми тенденциями советской музыки. Данный тезис является косвенным подтверждением магомаевской концепции "адаптации", предрасполагающей к свободной ассимиляции "инородных" явлений. Следует подчеркнуть, однако, что все художественные качества, резонирующие с тенденциями советской музыки 20-30-х годов, переосмысливаются Магомаевым сквозь призму потребностей национальной культуры и проявляются в новом, самобытном варианте.

Обратимся к идейно-образной основе оперных концепций. Акцентирование социального аспекта, присущее советскому искусству 20-30-х годов, обнаруживается в наследии и Магомаева, и Гаджибекова. Общим для них становится путь "актуализации" содержания эпического первоисточника за счет заострения его потенциальных качеств, созвучных новой социокультурной "ауре". В этом смысле последние редакции "Шаха Исмаила" прямо перекликаются с "Кероглы" Гаджибекова. Однако в аудиовизуальных опусах Магомаева, в отличие от Гаджибекова, представлена и современная проблематика как таковая. Она вступает в гибкое взаимодействие, диффузию с темами, идеями, идущими от национальной традиции. К примеру, в "Нэргиз", "Пастухах" героико-революционная тема сплавлена с актуальной для восточных культур идеей раскрепощения женщины, в балете "Сумасшедший Мухтар" в незамысловатый "колхозный" сюжет введен присущий азербайджанской художественной традиции тип юродивого ("дэли").

Связи музыкального театра Магомаева со стилевыми тенднциями советской музыки прослеживаются и на жанрово-драматургическом уровне. Так, симптоматично обращение автора к так называемому песенному направлению советского оперного творчества 30-х годов ("Нэргиз", предположительно "Кероглы"). Однако Магомаев претворяет данную модель избирательно, отказавшись от настойчивого культивирования песенного начала на уровнях драматургии и музыкального языка. В итоге складывается самобытная концепция, обобщающая под эгидой песенной типологии предыдущий опыт национального музыкального театра, намечающая новые его рубежи.

Завершая анализ музыкального театра Магомаева в контексте стилевых тенденций советского искусства, следует упомянуть и обращение композитора к "массовой культуре" ("Хорузбей"), его приверженность принципу "знаковости" ("Нэргиз", музыка к спектаклям).

Существенные различия творческих установок Гаджибекова и Магомаева обнаруживаются и в области привлечения подлинных образцов азербайджанской музыки устной традиции. Эволюция гаджибековского оперного творчества - от "Лейли и Меджнун" к "Кероглы" - сопровождается последовательным ограничением сферы прямого заимствования (в последнем сочинении присутствуют лишь типологические связи с устными первоисточниками). Магомаев же, не использовав в I редакции "Шаха Исмаила" (имеется в виду авторский материал) ни одной подлинной народной мелодии, впоследствии - в III - IV редакциях первой оперы, в "Нэргиз" - свободно вводит их в интонационную ткань. Расширение сферы цитирования устных источников как бы уравновешивается более интенсивным, нежели у Гаджибекова, жанровым переосмыслением материала.

Индивидуальность художественного стиля Муслима Магомаева подтверждает сложность, неоднозначность и, одновременно, насыщенность, плодотворность процесса становления национального композиторского стиля. На фундаменте классических достижений Гаджибекова и Магомаева и поныне развивается композиторская школа Азербайджана.

* * *

В первой главе книги упоминалось о новых, осуществленных уже после смерти Магомаева, редакциях обеих опер. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Вначале - о "Шахе Исмаиле". А.Бадалбейли совместно с литератором Г.Гусейнзаде несколько видоизменяет развязку оперы. В новой версии Асланшах погибает от руки не Араб-Зэнги а Визиря (соответственно была переадресована заключительная песня Араб-Зэнги). Был также купирован диалог героини с Шахом Исмаилом, акцентирующий "антиавторитарную" идею оперы. Таким образом, редакторы снизили социально- обличительную направленность сюжета и, тем самым, в известном смысле возобновили концепционные качества I-III авторских редакций. Шах Исмаил вновь обрел изначальный статус безоговорочно положительного героя, а роль Визиря как носителя зла была усилена. Музыкальный материал оперы дополнился двумя эпизодами. Один из них - "Свадебный танец", позаимствованный из оркестровой пьесы Магомаева "Джейрани", - вошел в сцену свадьбы Гюльзар из IV акта. Другой - "Выход Шаха Исмаила", сочиненный редактором, - акцентировал появление героя в III акте, выделив его из ряда других соперников Араб-Зэнги. В последнем случае Бадалбейли фактически осуществил авторскую идею - "написать переход для выхода Шаха Исмаила" [A III]. Из музыкально-тематических средств наиболее активной доработке в редакции 1954 года подверглась оркестровая фактура: были расширены партии ударных, тара, сняты многие дублировки.

Итак, преобразование идейно-содержательного, музыкально-драматургического контекста авторского варианта и минимальное вмешательство в сферу тематизма - вот главные отличительные особенности редакции Бадалбейли.

Караевская версия "Шаха Исмаила" примечательна иным подходом. Редактор в точности воспроизводит идейно-содержательную канву окончательного магомаевского варианта.[1] В целом, сохраняется и музыкально-драматургическая концепция "Шаха Исмаила". Вместе с тем, активная разработка лейтхарактеристики Асланшаха привносит в оперу элементы симфонизации.

Главным средоточием новшеств становится в караевской редакции музыкально-тематическая сфера. ("Я переделал все, кроме вокальных партий, оставив их в первозданном виде")[2]. Существенно преобразуется оркестровка. При наличии отдельных реминисценций с авторской (дублирование вокальной линии, обилие инструментальных соло, педалей) караевская версия, в целом, опирается на иные закономерности. Более разнообразно претворяется принцип дублирования ведущего мелодического голоса, на смену преимущественно микстовым звучностям приходит тонкая дифференциация тембров, индивидуализируется группа медных духовых. Углубляется роль оркестра как фактора формообразования: при помощи тембровой структуры Караев более рельефно, чем Магомаев, подчеркива-

1 Высказанные в адрес караевской редакции упреки в нарушении идейно-концепционной целостности сочинения безосновательны. Источник заблуждения - в том, что сущность магомаевского замысла выводилась из партитуры Бадалбейли, которая в течение длительного времени оставалась единственным известным текстом "Шаха Исмаила", прочно ассоциирующимся с авторским. Ни в коей мере не умаляя заслуги Бадалбейли, который, повторяем, возродил один из магомаевских вариантов либретто, мы, вместе с тем, настаиваем на объективной оценке караевской редакции в идейно- драматургическом аспекте, неправомерности противопоставления ее авторской.

2 Соответствующий фрагмент дневника Кара Караева любезно предоставлен нам сыном композитора - Фараджем Караевым.

ет цезуры, грани членения композиции. Интенсивной полифонизации подвергается магомаевская фактура: в партитуру вводятся контрастно-контрапунктические, канонические элементы. Более подвижным и выразительным становится гармонический план, причем очевидно внимание редактора преимущественно к колористической стороне. Широко используются красочные альтерации, многотерцовая вертикаль, гармонические секвенции.

Указанные новшества приводят к частичному переосмыслению магомаевской жанрово-стилевой модели. Однако оно представляется вполне допустимым, и вот почему. В истории музыки немало прецедентов, когда автора и редактора разделяет солидная стилевая дистанция. Среди них - обращение Моцарта к Генделю ("Праздник Александра", "Ода ко дню св.Сесилии") и Глюку (увертюра к "Ифигении в Авлиде"), Веберна к Баху (ричеркар из "Музыкального приношения"). Критерий ценности новых версий один - органичное соподчинение звеньев художественного целого. Как нам представляется, в караевской редакции "Шаха Исмаила" оно достигнуто. Во-первых, сама структура магомаевского замысла была, как уже неоднократно подчеркивалось, предрасположена к "мутации" жанрово-стилевых параметров. Во-вторых, Караев в высшей степени осторожно "распорядился" собственным мастерством. Новая "оправа" магомаевского мелоса не содержит моментов, которые противоречат тематическому и драматургическому контексту, типичному для ранних этапов развития национального композиторского искусства.

Итак, две новые версии "Шаха Исмаила" характеризуются принципиально различными подходами к проблеме редактирования и потому несопоставимы. Обе редакции имеют право на сценическую жизнь, и категорическое предпочтение какой-либо из них видится антиисторичным.

Теперь - об обращении Глиэра к "Нэргиз". Преобразовав ладово- гармонический, фактурный, оркестровый контекст, откорректировав драматургическую канву магомаевской оперы, редактор сохранил ее идейное содержание, композиционное построение в целом, а также совершенно не коснулся мелодического содержания.[1]

В переработке драматургического плана "Нэргиз" намечаются следующие тенденции. Во-первых, редактор стремится динамизировать действие и придать опере стройную, компактную форму. Купирование ряда недраматических эпизодов III-V дд.[2] позволяет сжать пятиактную композицию до четырехактной.[3] Во-вторых, Глиэр стремится преодолеть явный лирический уклон концепции и обостряет социальный аспект содержания. С этой целью он внедряет в "Нэргиз" несколько эпизодов собственного сочинения.[4] Если первое устремление редактора было отчасти оправданным, то второе - отнюдь не усовершенствовало оперу, а напротив, нарушило ее стилевое единство. Введенные в "Нэргиз" эпизоды порождают комплекс ассоциа-

1 В связи с этим оценка труда Глиэра над "Нэргиз" как по существу авторского, данная в статье Б.Зейдмана "Глиэр и азербайджанская музыкальная культура" [33], представляется нам совершенно необоснованной.

2 Это - "Нэргиз (одна)", "Персидский танец", "Песня ашуга. Бек и Мирза Лятиф" (Vд.), речитативные фрагменты III д. ("Нэргиз и Гюльнар", "Гюльнар и Альяр", "Альяр, Нэргиз и Гюльнар"), повторные проведения арии Нэргиз и "Марша бедноты" в IVд.

3 Ниязи, обратившись к партитуре "Нэргиз" в 1951 году, во многом продолжил тенденцию к динамизации действия. Из сочинения был полностью изъят образ свахи Дильбэр: исключены ее куплеты, сцена с беком.

4 Стремясь укрупнить образы народных вожаков Альяра и Джафара, редактор наделяет их ариями (I д.), а момент триумфа восставших подчеркивает развернутым сольно-хоровым финалом. В отдельных случаях происходит замещение авторских речитативных эпизодов - партии Нэргиз из сцены с беком (I д.), фрагмента сплетничающих женщин.

ций: с "восточными" опусами (в частности, "Шах-Сэнэм"), балетами самого Глиэра, обобщенно-плакатными интонациями советских песенных опер. Это подметили и рецензенты, откликнувшиеся на декадную постановку "Нэргиз". "Недостатком оперы "Нэргиз", - писал С.Корев, - является известная разнохарактерность ее музыкального материала и приемов композиторского письма. Иные отрывки просто как бы выпадают из общего стиля оперы" [62].

Интенсивной доработке подвергается ладово-гармоническая сфера "Нэргиз". Пытаясь преодолеть статику авторского варианта, Глиэр обогащает тонально-гармоническое развитие, усложняет аккордику. В его редакции активизируется субдоминантовая сфера, вводятся ладовая переменность, гармоническое варьирование. Нельзя не заметить, что Глиэр, как тонкий знаток монодических культур, ощущал необходимость выявления фонических свойств гармонизации. Однако его композиторское мышление опиралось на нормативы мажоро-минорной системы, предполагающей первичность и ладовую активность вертикальных образований. Поэтому фонизм Глиэровской гармонии не того свойства, которого требуют вертикальные потенции монодии. Он изолирован от мелодической линии, не только не подчиняясь ей, но порой изменяя логику ее ладовых связей.

Обогащение фактурной сферы осуществляется за счет более углубленного и разнообразного использования возможностей гомофонно- гармонического, а также внедрения элементов полифонического склада. Оркестровка приобретает в новой редакции роль действенного фактора интонационного становления. Учащается темпоритм тембровых смен, более активно претворяется принцип тембрового варьирования. Вместе с тем, редактор сохраняет и некоторые особенности авторского варианта. Так, струнные продолжают осуществлять функцию фундамента оркестровки, по-прежнему широко используется прием дублирования вокальной линии. Отметим также расширение партии тара - творческое развитие магомаевской идеи.

Итак, редакция Глиэра вдохнула новую жизнь в произведение Магомаева. Несмотря на то, что интонационная ткань глиэровской версии содержит явные признаки русского ориентализма, последние скорректированы более достоверным и чутким ощущением ладовой природы восточной музыки. Одако разностильность материала не позоляет считать глиэровскую редакцию "Нэргиз" окончательной.

Сегодня назрела настоятельная необходимость создания новой версии "Нэргиз". Причем обновление должно затронуть и музыкальный материал, и идейную концепцию магомаевской оперы. Пересматривая либретто, думается, имеет смысл обратиться к ранним его вариантам, где превалирует эпико-лирическая коллизия. Вне социального "налета" она вполне в состоянии обеспечить канву органичного оперного сюжета. Разумеется, подобное изменение идейной концепции приведет к частичному сокращению музыкального материала. Это, на наш взгляд, вполне допустимо, ибо социальная линия, во-первых, отчуждена от любовно-лирической, во-вторых, уступает ей в художественной убедительности. В новой музыкальной редакции "Нэргиз" должны быть, в первую очередь, учтены творческие установки автора. Возможно также использование отдельных идей Глиэра.

ТАБЛИЦЫ [1]

Таблица 1

Ситуационный и ладово-тональный планы опер

Оперные сцены	Ситуации				Ладово-тональный план
	Слово	Обряд	Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	
"Шах Исмаил"							
I действие							
1. Ария Асланшаха	исповедь (монолог-размышление)	жалоба					1. а баяты-шираз a-moll
2. Хор сановников ("Поведай нам")		уговоры (утешения)					2.
3. Речитатив Визиря "Шах мой!" и балет		уговоры (утешения) танцы		обман			3. е шуштэр a-moll
4. Ария Асланшаха (оркестровое проведение)							4. а баяты-шираз a-moll
5. Хор сановников		уговоры (утешения)					5.
6. Балет		танцы					6. е шуштэр a-moll

---

1 Во всех таблицах сплошной рамкой обозначены введенные, пунктирной - исключенные в ходе работы фрагменты

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план		
7. Ария Асланшаха	исповедь (монолог-размышление)	жалоба					7.		
8. Хор сановников ("Поведай нам")		уговоры (утешения)					8.	а баяты-ширaз	a-moll
9. Речитатив Визиря ("О мой возлюбленный шах!")		уговоры (утешения)					9.		
10. Хор сановников ("Владыка!")		уговоры (утешения)					10.		
11. Речитатив Асланшаха ("Но рады мы")	слово перед народом						11.		a-moll
12. Речитатив и реплики Асланшаха ("Приказываю")	исповедь (монолог-размышление)		приказ (повеление)				12.		
Явление ангела				обвинение					
13. Асланшах и Звездочет	предсказание			обман			13.	d-a чар-гях-	d-moll a-moll
	реакция на весть								
14. Визирь и сановники	обсуждение			предательство			14.	g раст	G-dur

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
15. Выход свиты, Шаха Исмаила и речитатив Аслан-шаха (Эй, мои визири!")	слово перед народом		приказ (повеление)				15. g раст G-dur
16. Ариозо Визиря и хор сановников ("Привези ему голову падишаха")		благос-ловение		ложное согласие			16. g шуштэр c-moll
17. Ариозо Аслан-шаха и хор			наказ				17.
18. Ариозо Шаха Исмаила и хор			готовность к действию наказ				18. e шуштэр a-moll
19. Речитатив Аслан-шаха ("Нашелся выход") и балет		танцы	приказ (повеление)				19.
II действие							
I картина							
1. Антракт							1. g шуштэр c-moll
2. Песня Гюльзар	рассказ						2. c шуштэр f-moll
3. Гюльзар и Абу-Гамза				отказ	обольщение		3. g шуштэр c-moll
4. Закулисный хор девушек ("Рас-цвели луга")		картины природы					4. с баяты-шираз c-moll
5. Ариозо Гюльзар		жалоба					5.
6. Хор девушек и Гюльзар		уговоры (утешения)					6.

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
Импровизация генерала Ахмедпаши (Асада)		картины природы					
7. Выход Шаха Исмаила и дуэт с Гюльзар ("Что за место")		встреча картины природы			любовный призыв		7. с шур c-moll
8. Сегях Шаха Исмаила					любовный призыв		8. d сегях B-dur
9. Дуэт Гюльзар и Шаха Исмаила ("Прекраснейшая из прекраснейших")					счастье		9.
10. Абу-Гамза и Ибн-Тахир	беседа		приказ	донос			10. в раст B-dur
Гюльзар и посланец Импровизация Гюльзар			наказ		грусть		
2 картина							
1.Баяты-ширазШаха Исмаила					грусть любовный призыв		1. е баяты-шираз e moll 2.
2.Хор воинов		жалоба					
3.Песня Старого араба.	весть						3. g баяты-шираз g-moll
Шах Исмаил и девушки	весть	просьба					
4.Гатар Шаха Исмаила			готовность к действию				4. в раст B-dur

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
5.Хор и Шах Исмаил ("Отправляйся в путь")			наказ готовность к действию				5. ⌟
III действие							
1.Антракт							1. ⌐ es-f-g-a Es-dur- ⌊ раст F-dur G-dur - A-dur
2.Эраг Араб-Зэнги			готовность к действию				2. es раст Es-dur
3.Паломник и Араб-Зэнги (Гарабах шикестэси)	рассказ	просьба		угроза бой убийство			3. fis сегях D-dur хроматический эпизод
Проезжий на верблюде и Араб-Зэнги	рассказ	просьба		угроза бой убийство			
Казахи и Араб-Зэнги	рассказ	просьба		угроза бой убийство			
4.Туркмен и Араб-Зэнги (Кереми)		просьба		угроза бой			4. a раст A-dur хроматический эпизод
5.Сегях Шаха Исмаила				убийство	любовный призыв		5. cis сегях A-dur
6.Араб-Зэнги и Шах Исмаил (Кереми)	рассказ	просьба		угроза			6. f-a раст F-dur A-dur
7.Бой Шаха Исмаила и Араб-Зэнги				бой			7. хроматический эпизод

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
8.Победа Шаха Исма-ила и Кясмя Шикестэ Араб-Зэнги		мольба				превра-щение	8. хроматический эпизод cis сегях A-dur
9.Эраг Шаха Исмаила			готовность к действию				9. а раст A-dur
Импровизация Гюльзар					грусть		
Разговор Ибн-Тахира и арабов	беседа		приказ				
Импровизация Шаха Исмаила		жалоба					
Хор воинов		жалоба					
Импровизация Шаха Исмаила					любовный призыв		
IV действие							
1.Антракт							1. cis сегях A-dur
2.Свадебный хор и танцы девушек		свадьба танцы					2.
3.Мансурийя Абу-Гамзы					любовный призыв		3. а чаргях a-moll
4.Военный танец арабов		танцы					4. (A-dur)
Шах Исмаил и старуха	беседа	просьба					
Старуха и Гюльзар	весть		побег				

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
5. Схватка между войсками Шаха Исмаила и Ибн-Тахира				бой убийство			5. хроматический эпизод
6. Плач Гюльзар и утешение Шаха Исмаила		плач утешение					6. g баяты-шираз g-moll
7. Хиджаз Араб-Зэнги		утешение					7. в раст B-dur
Дуэт Гюльзар и Шаха Исмаила						счастье	
V действие							
1. Ария Асланшаха	исповедь (монолог-размышление)	жалоба					1. a баяты-шираз a-moll
2. Дуэт Асланшаха и Визиря	исповедь (монолог-размышление)			ложное согласие			2. e шуштэр
3. Закулисные сигналы, приветственный хор	весть	встреча					3. h сегях G-dur
4. Выход сановников и войск Шаха Исмаила							4.
5. Асланшах и Шах Исмаил (Кереми)	расспросы рассказ						5. g раст

Оперные сцены			Ситуации				Ладово-тональный план
	Слово	Обряд	Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	
6.Речитатив и реплика Асланшаха ("Неблагодарный!")			приказ	обвинение			6. Мажоро-минорная основа; тональный центр отсутствует
7.Мольба Гюльзар		мольба					7. а баяты-шираз a-moll
8.Речитатив Асланшаха ("О престол!")			приказ				8. a-moll
9.Хор сановников ("Милостивый шах!")		мольба					9. а баяты-шираз a-moll
10.Реплика Асланшаха ("Ладно!")							10. -
11.Мольба Шаха Исмаила (Кясмя шикестэ)							11. cis сегях A-dur
12.Мольба Араб-Зэнги (Кереми)		мольба					12. а раст A-dur
13.Речитатив Асланшаха ("Замолчите!")			приказ				13. D-dur
VI действие							
Импровизация Шаха Исмаила		молитва					
Явление ангела						встреча с чудесами	
1.Ария Визиря	мечтание			покушение			1 .е чаргях e-moll е баяты-шираз
2.Визирь и сановники			приказ	донос			2. A-dur

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
3.Асланшах и Визирь				галлюцинации			3. а чаргях a-moll (A-dur)
							d чаргях d-moll (D-dur)
4.Ария Асланшаха	исповедь (монолог-размышление)	жалоба					4. е баяты-шираз e-moll
5.Балет		танцы					5. d шуштэр g-moll
6.Асланшах и Визирь	исповедь	утешение					6. d шуштэр g-moll
7.Асланшах и Араб-Зэнги		песня		убийство смерть			7. g-moll
8. Сановник и Визирь	весть		приказ				8. -
9. Выход Шаха Исмаила.Шах Исмаил, сановники и Араб-Зэнги	слово перед народом		приказ	обвинение			9.
10.Эраг Шаха Исмаила					счастье		10. в раст B-dur
11.Хор, Шах Исмаил и Гюльзар					счастье		11.
"Нэргиз"							
I действие							
1.Хор девушек		песня картины природы					1. f шуштэр b-moll

Оперные сцены			Ситуации				Ладово-тональный план
	Слово	Обряд	Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	
2.Нэргиз и хор		песня картины природы			любовный призыв		2. с раст C-dur
3.Нэргиз и девушки		песня			любовный призыв		3. g баяты- шираз g-moll
4.Ария Нэргиз					любовный призыв		4. в раст B-dur
5.Альяр (за кулисами)		картины природы					5. в раст B-dur
6.Хор, Альяр и Нэргиз			призыв		любовный призыв		6. в раст в сегях B-dur в раст
7.Танец пастухов		танцы					7. es раст Es-dur
8.Борьба		игра					8. f раст F-dur des раст Des-dur
9.Песня Альяра					любовный призыв		9. с сегях As-dur
10.Дуэт Нэргиз и Альяра	воспоминание мечтание				любовный призыв		10. с сегях As-dur
11.Танец крестьян		танцы					11. as раст As-dur
12.Агаларбек и Альяр				обвинение угроза			12.des раст Des-dur as раст As-dur
13.Танец крестьян		танцы		обличение			13.des раст Des-dur
14.Схватка				поединок			14. тональ-неустой-чив

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
15.Нэргиз и Агаларбек				отказ	обольщение		15. F-dur
16.Гасанкиши и Агаларбек			призыв	угроза обличение			16. B-dur
17.Финал			клятва	спор			17. B-dur
Предполагаемый II акт							
Алекпер(Альяр), Джафар и другие	беседы		готовность к действию				
Крестьянская сходка	слово перед народом		клятва				
Нэргиз и Альяр	весть мечтание		клятва				
II действие							
I. Речитатив и трио Джахан, Назназ и Энбер	обсуждение			спор			1. f раст F-dur
2.Агаларбек и Молла Муталлиб	беседа						2. g-moll B-dur
3.Ария Моллы Муталлиба	рассказ						3. g шур B-dur F-dur B-dur
Дильбэр и Молла Муталлиб	беседа						
Монолог Моллы Муталлиба	монолог-размышление						

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план	
Агаларбек и Молла Муталлиб			готовность к действию					
4.Куплеты Дильбэр	рассказ	славление	приказ				4. as раст	As-dur
5.Бедал и Агаларбек		благослове-ние	приказ угроза	донос			5. f чаргях	f-moll (F-dur) -B-dur
III действие								
1.Антракт.Нэргиз (одна)		жалоба					1. в баяты-шираз	b-moll
2.Грустная песня Нэргиз		жалоба					2. f шуштэр	b-moll
3.Нэргиз и Гюльнар	весть						3.	Des-dur
4.Гюльнар и Альяр	весть		готовность к действию				4.	F-dur
5.Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар		песня	клятва				5. в раст	B-dur
6.Альяр, Нэргиз и Гюльнар	беседа весть						6.	B-dur
7.Ария Альяра	воспоминание мечтание		готовность к действию				7. g шур	B-dur
8.Марш бедноты			героический порыв				8.	As-dur
9.Ариозо Джафара	слово перед народом		призыв	обличение			9.	As-dur
10.Марш бедноты			героический порыв				10.	As-dur
11.Ариозо Гасанкиши	мечтание		героический порыв				11.	f-moll-As-dur

Оперные сцены	Слово	Обряд	Ситуации: Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо	Ладово-тональный план
12.Марш бедноты			героический порыв				12. As-dur
13.Нападение банды бека и поджог дома Гасанкиши				поединок			13. тонально неустойчив
IV действие							
1.Хор бедноты			клятва				1. f шур f-moll
2.Марш бедноты			героический порыв				2. As-dur
3.Ария Нэргиз					любовный призыв		3. в раст B-dur
4.Нападение банды Агаларбека и убийство Бедала				поединок убийство			4.des чаргях des-moll (Des-dur) b-moll (B-dur)
5.Марш бедноты			героический порыв				5. B-dur
6.Схватка			поединок				6. тонально неустойчив
Предполагаемая 2 картина IV действия							
Агаларбек и Гасан-киши	беседа			обман			
Те же и Мирза Лятиф	весть			угроза			
Агаларбек, Мирза Лятиф и Альяр			приказ	выпыты-вание			

Оперные сцены			Ситуации				Ладово-тональный план	
	Слово	Обряд	Побуждение к действию	Драма	Любовь	Чудо		
V действие								
1.Антракт и хор гостей		славление					1.d чаргях	d-moll D-dur
2.Персидский танец		танцы					2.d чаргях	d-moll D-dur
3.Торжественный хор и Агаларбек		славление					3.g шур	B-dur g-moll
4.Ария Агаларбека				угроза			4.	g-moll
5.Танец беков		танцы					5. в раст	B-dur
6. Песня ашуга. Бек и Мирза Лятиф	расспросы	песня					6. а шуштэр	d-moll (D-dur) B-dur g-moll d-moll (D-dur)
7. Общая пляска		танцы					7. fis сегях	D-dur
8. Прощальный хор гостей		славление					8.	D-dur
9. Нэргиз и Агаларбек		мольба		ложное согласие выпытывание отказ			9. с баяты-шираз	c-moll C-dur a-moll F-dur B-dur
10. Финал		песня		возмездие			10.	g-moll B-dur

Таблица 2

УСТНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ОПЕР

	Устные первоисточники	Оперные сцены
Цитирование		
	"Шах Исмаил"	
	Мугам Раст (Сб I, л.28-30 об) 1)	"Абу-Гамза и Ибн-Тахир"(IIд.)
	Рэнг Усейни	"Визирь и сановники" (IV д.)
		Речитатив Асланшаха ("Эй, мои визири!") (I д.)
танцы	"Шалалэ"	Заключительный хор (VI д.)
	"Дэрвишханы" (Сб II) 2)	Речитатив Визиря ("О, мой возлюбленный шах") (I д.)
	"Нэргиз"	
мугамы	"Дэрамед чаргях"	Антракт и хор гостей (V д.)
	Раст: раздел Вилайети (Сб I, л.28-30 об)	Ариозо Альяра из сцены "Агаларбек и Альяр" (I д.)
		Лейтмотив Агаларбека
	каденционный оборот	Лейтмотив Моллы
	Симаи-шемс	Муталлиба (II д.)
танцы	"Тураджи"(Сб I,л.32;Сб II)	"Нэргиз и хор" (I д.)
	"Иннабы"(Сб I,л.25)	Танец крестьян (I д.)
	"Азербайджан"(Сб I,л.34;Сб II)	Танец беков (V д.)
	"Эриван гюшеси" ("Уголок Эривани") (Сб I,л.44 об; Сб II)	Пляска беков (V д.)
	"Джейрани" (СбI, л.38; СбII)	Танец девушек (V д.)

1) В тех случаях, когда устные первоисточники входят в составленные Магомаевым сборники народных мелодий, указываются их архивные координаты.
2) В Сб II пагинация большей частью отсутствует.

	Устные первоисточники	Оперные сцены
песни	"Гейда геярчин олар" ("В небе голуби летают") (Сб I,л.2 об;Сб II)	"Нэргиз и девушки"(I д.)
	"Бахчадан гялян сес" ("Звук, доносяшийся из сада") (Сб II)	"Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар" (III д.)
	"Чыхды гюнеш" ("Взошло солнце")	Финал I д.
	"Дэрья кянарында" ("На берегу моря") (Сб I,л.1)	Речитатив Агаларбека из сцены "Агаларбек и Нэргиз" (V д.)
	"Гарабахда бирдэнесен" ("Ты единственная в Карабахе")	Сцена Джахан, Назназ и Энбер (II д.) (Сб II)
Бесцитатное привлечение		
	"Шах Исмаил"	
песни	"О хал нэ халдыр" ("Что за родинка") (Сб II,л.25)	Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар ("Прекраснейшая из прекраснейших") (Iк.IIд.)
	"Гадан алым ай гарагез" ("Да буду я твоей жертвой, о черноокая")	
	"Элляря да вер" ("Даруй и народам")	
танец	"Вагзалы"	
песни	"Гейда геярчин олар"	Хор сановников ("Милостивый шах") (V д.)
	"А дили-дили"(Сб II, л.17об)	Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар ("Что за место!") (I к.II д.)
	"Бахар" ("Весна") (Сб II, л.13об)	
	"Нэргиз"	
мугам	Баяты-Гаджар	Ария Нэргиз (I д.)
песни	"Лачин" ("Сокол")	"Грустная песня Нэргиз" (IIIд.)
	"Паи мумбэр" ("На пару с мумбэр") (Сб I,л.60 об)	
танцы	"Аскерани" (Сб I, л.43)	Хор крестьян (I д.)
	"Таракяма"(Сб I, л.39 об; Сб II)	Пляска беков (V д.)

Таблица 3

АВТОЦИТАТЫ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ОПЕР

Сочинение-адресант	Сочинение-адресат	
Музыка к пьесе "В 1905 году"	**"Шах Исмаил"**	
1. Песня Соны (N 1)	Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар ("Прекраснейшая из прекраснейших") (I к. II д.)	
	"Нэргиз"	
2. Песня Соны (N 2)	"Грустная песня Нэргиз" (III д.)	Песня "Темный Запад"
3. Оркестровый эпизод, сопровождающий взрыв бомбы	Фрагменты сцен "Агаларбек и Альяр" (I д.), "Агаларбек и Молла Муталлиб" (II д.)	
4. Фрагмент характеристики Эйваза	Речитатив Агаларбека из сцены "Агаларбек и Альяр" (I д.)	
5. Танец	Ария Нэргиз (V д.)	
Музыка к радиопьесе "Пастухи"	**"Нэргиз"**	**"Кероглы"**
6. Песня Нэргиз	Начальный раздел сцены "Нэргиз и девушки" (I д.)	
7. Хор девушек	Хор девушек (I д.)	Фрагмент увертюры
"Дьявол"	**"Шах Исмаил"**	
8. Фрагмент увертюры	Заключительный раздел увертюры	
9. Фрагмент увертюры	Начальный раздел сцены "Асланшах и Звездочет" (I д.)	
"Кероглы"	**"Шах Исмаил"**	
10. Речитатив Кероглы	Начальный раздел ариозо Гюльзар (I к. II д.)	
Оркестровые произведения	**"Шах Исмаил"**	
11. Фрагмент "На полях Азербайджана"	Лейтмотив Араб-Зэнги	
	"Нэргиз"	
12. "Марш, посвященный 17 партсъезду"	Финал I д.	

Сочинение-адресант	Сочинение-адресат
13. Фрагмент "На полях Азербайджана"	Речитатив Агаларбека из сцены с Дильбэр (II д.)
14. **Песня "Саз"**	**"Нэргиз"** Начальный раздел дуэта Нэргиз и Альяра (I д.)
Музыкальная комедия "Хорузбей"	**"Нэргиз"** "Приветственный хор гостей" (V д.)
15. Хор	**"Шах Исмаил"** Финал I д.
16. **Оркестровая пьеса "Дэрамед шуштэр"** (фрагмент)	

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1. "Асланшах и Звездочет". Э II.



2. Ария Асланшаха. Ранняя редакция "Шаха Исмаила".



3. Лейттема Асланшаха. Вариант.



4а. Речитатив Визиря из сцены "Визирь и сановники" (Id.). Окончательный вариант[1].



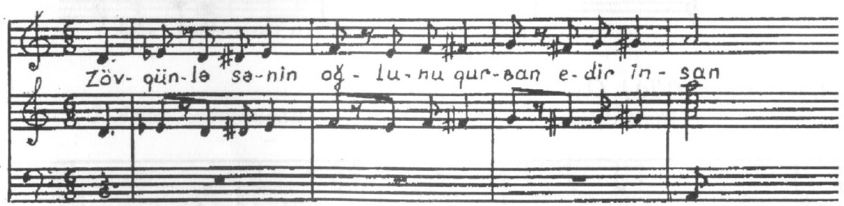
4б. Ария Визиря (VId.). О.в.



1 Далее сокращенно - о.в.



4в. Ария Визиря (VIд.). О.в.



4г. Ария Визиря (VIд.). О.в.



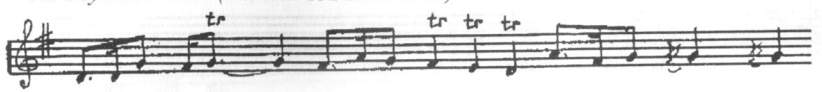
5а. Речитатив и трио Джахан, Назназ и Энбер (IIд.). Э III.



5б. Речитатив и трио Джахан, Назназ и Энбер (IIд.). Э IV.



6а. Мугам Раст (запись Н.Мамедова).



6б. Лейтмотив Агаларбека ("Агаларбек и Альяр"). О.в.



6в. Лейтмотив Агаларбека ("Нэргиз и Агаларбек"). К I.



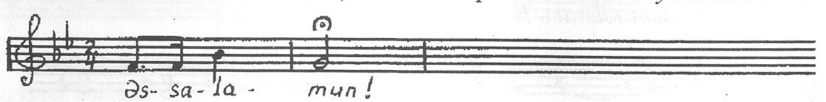
7а. Зэрби-мугам Симаи-шемс (запись А.Бакиханова).



7б. Ария Моллы Муталлиба. О.в.



7в. Речитатив Моллы из сцены "Агаларбек и Молла Муталлиб". О.в.



7г. Речитатив Моллы из сцены "Бедал и Агаларбек". О.в.



8а. Танец пастухов. О.в.



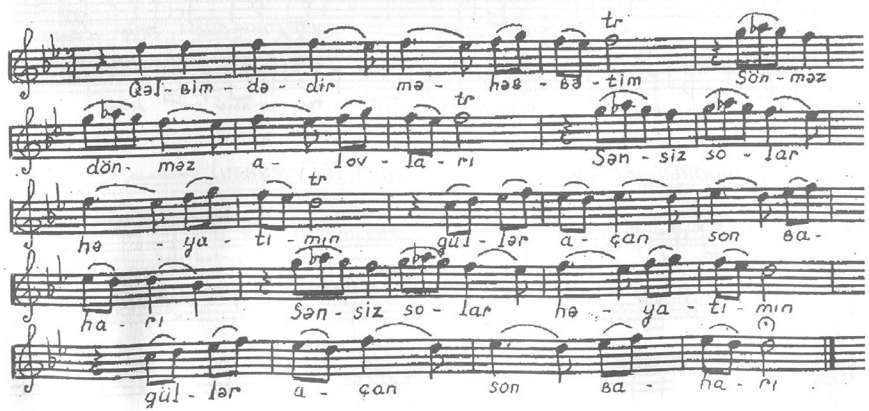
8б. Борьба. О.в.



9. Ария Асланшаха (Id.). О.в.



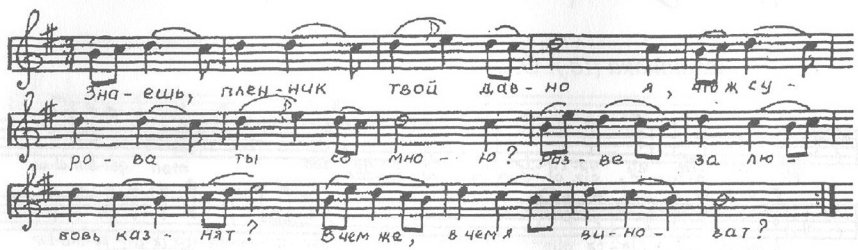
10а. Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар ("Прекраснейшая из прекраснейших"). О.в.



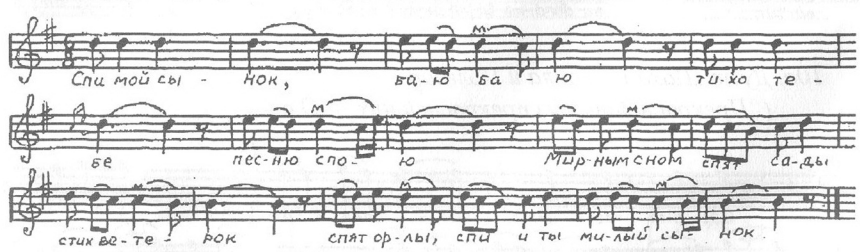
10б. Народная песня "О хал нэ халдыр" (запись М.Магомаева).



10в. Народная песня "Гадан алым ай гарагез" (запись Р.Рустамова).



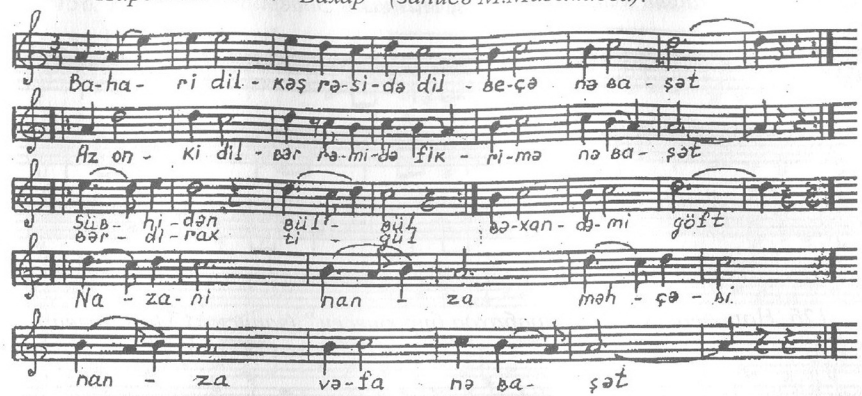
10г. Народная песня "Элляря да вер" (запись Р.Рустамова).



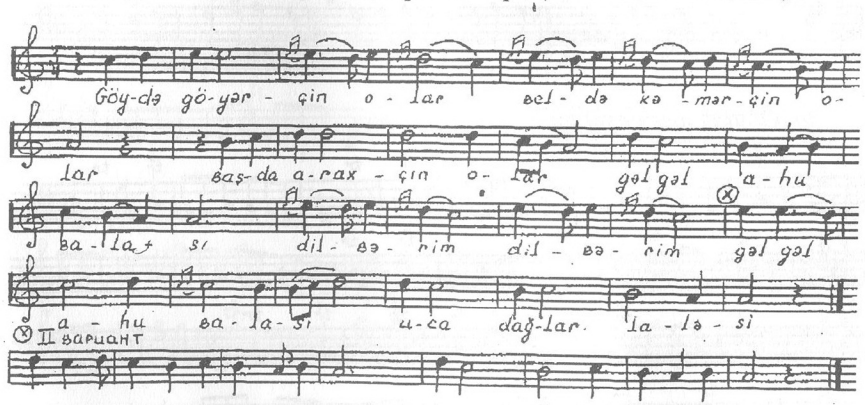
10д. Народный танец "Вагзалы" (запись Б.Гусейнли).



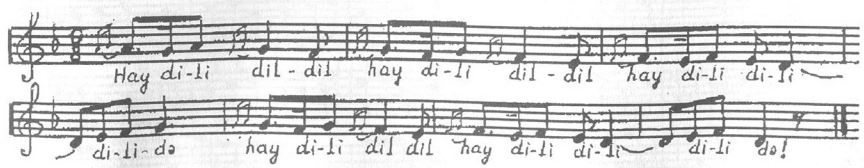
11а. Народная песня "Бахар" (запись М.Магомаева).



11б. Народная песня "Гейда геярчин олар" (запись М.Магомаева).



11в. Народная песня "А дили дили" (запись М.Магомаева).



12а. Речитатив и трио Джахан, Назназ и Энбер. Э I.



12б. Народная песня "Гарабахда бирдэнесен" (запись М.Магомаева).



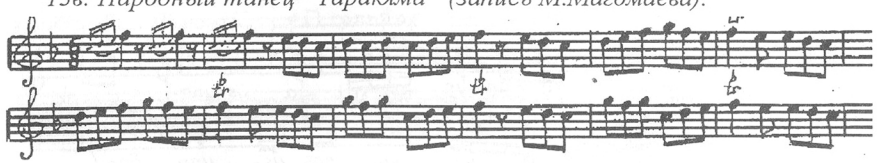
13а. Общая пляска. О.в.



13б. Народный танец "Эриван гюшеси" (запись М.Магомаева).



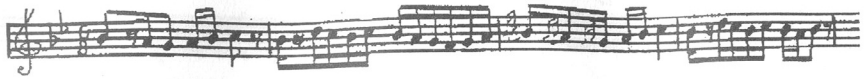
13в. Народный танец "Таракяма" (запись М.Магомаева).



13г. "Общая пляска". Э II.



14а. Народный танец "Тураджи" (запись М.Магомаева).



14б. "Нэргиз и хор". Э VI.



14в. "Нэргиз и хор". Э IV.



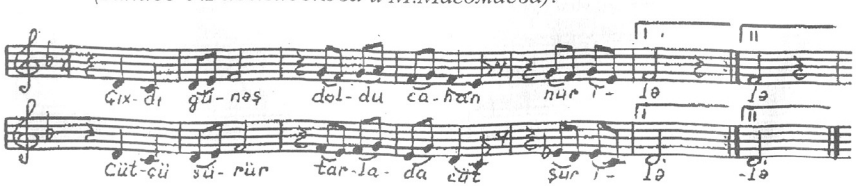
14г. "Нэргиз и хор". Э VII.



15а. Финал Iд. О.в.



15б. Народная песня "Чыхды гюнеш" (запись У.Гаджибекова и М.Магомаева).



16а. "Хор, Нэргиз и Альяр". О.в.



16б. Народный танец "Аскерани" (запись М.Магомаева).



16в. "Хор, Альяр и Нэргиз". К I.



16г. "Хор, Альяр и Нэргиз". Э IV.



16д. "Хор, Альяр и Нэргиз". Э V.



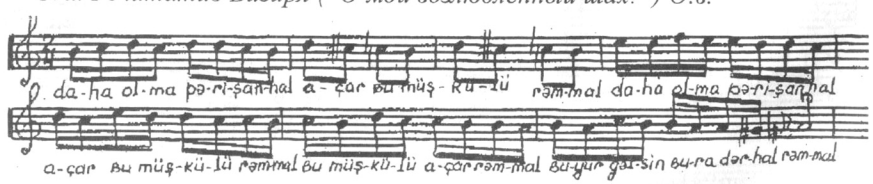
16е. "Хор, Альяр и Нэргиз". Э VI, VII.



16ж. "Хор, Альяр и Нэргиз". Э IV 2.



17а. Речитатив Визиря ("О мой возлюбленный шах!") О.в.

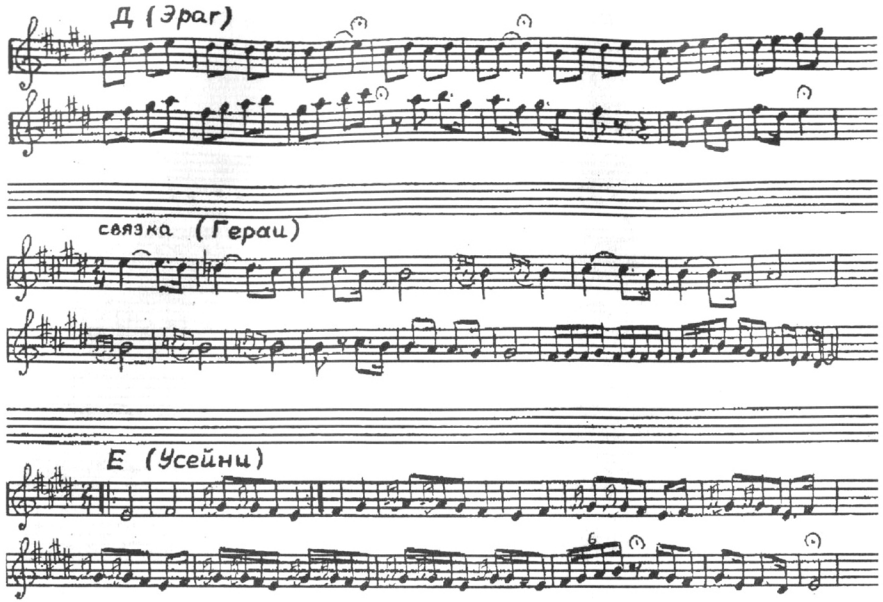


17б. Народный танец "Дервишханы" (запись М.Магомаева).



18. Мугам Раст. Фрагменты, вошедшие в сцену "Абу-Гамза и Ибн-Тахир" (запись М.Магомаева).





19. "Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар". О.в.



20а. Хор сановников ("Милостивый шах!"). О.в.



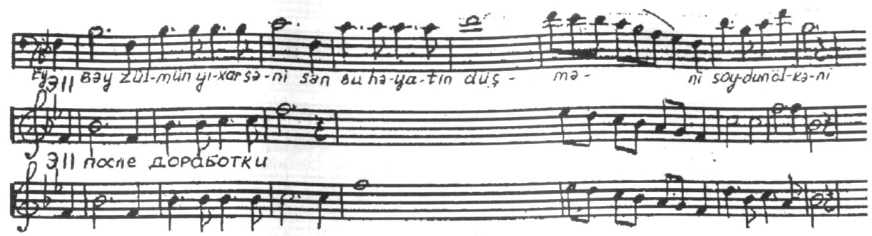
20б. "Нэргиз и девушки". О.в.



20в. Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар ("Что за место!"). О.в.



21. Ариозо Гасанкиши. Варианты.



22. Танец из музыки к пьесе "В 1905 году".



23а. Увертюра к "Шаху Исмаилу". О.в.



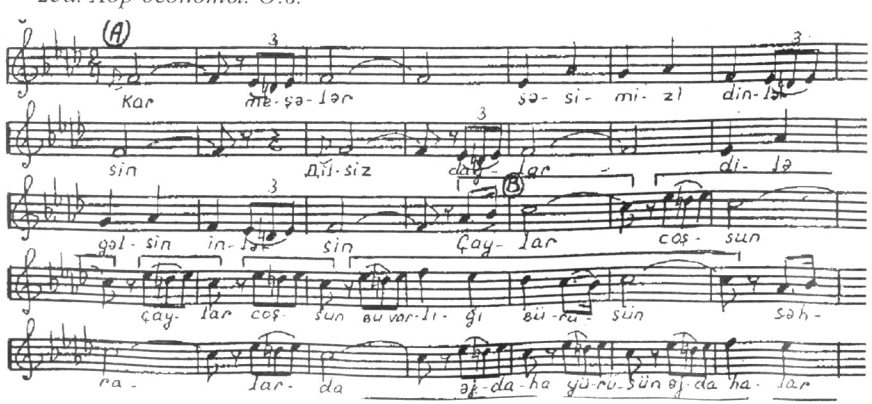
23б. Увертюра к "Дьяволу".



24. Хор бедноты, ария Альяра. Э I.

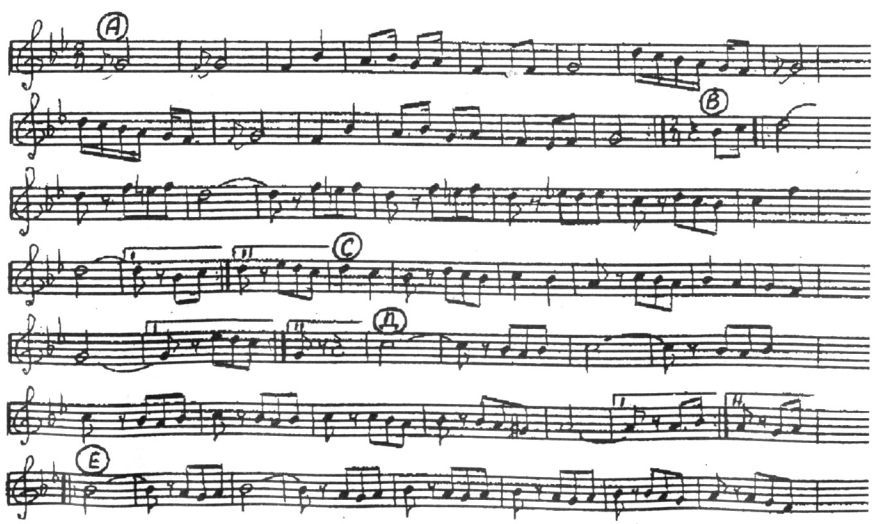


25а. Хор бедноты. О.в.





25б. Хор бедноты. Э II.





26а. Ария Альяра. О.в.



26б. Ария Альяра. Э V.



27. Ария Асланшаха (Vd.). О.в.



28. Ария Нэргиз (Vd.). О.в.



29. Приветственный хор (Vd.). О.в.



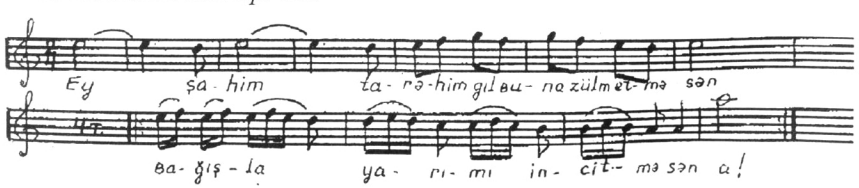
30а. "Грустная песня Нэргиз". О.в.



30б. Хор и Шах Исмаил (2к.IIд.). О.в.



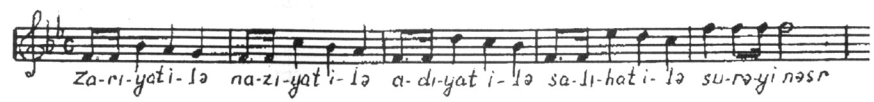
31. Мольба Гюльзар. О.в.



32. Финал Iд. О.в.



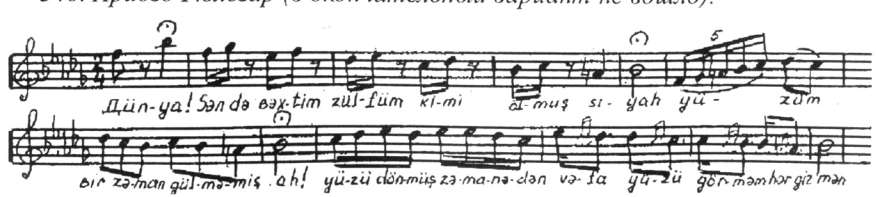
33. Ария Моллы Муталлиба. О.в.



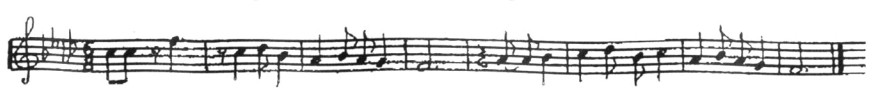
34а. "Нэргиз (одна)" (IIIд.). О.в.



34б. Ариозо Гюльзар (в окончательный вариант не вошло).



34в. Ариозо Гюльзар (в окончательный вариант не вошло).



35. Речитатив Асланшаха ("Но рады мы!"). О.в.



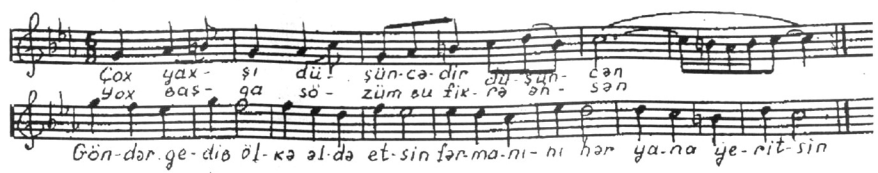
36. Дуэт Асланшаха и Визиря (Vд.). О.в.



37а. Ариозо Визиря, Асланшаха, Шаха Исмаила (Iд.). Э I.



37б. Ариозо Визиря (Iд.). О.в.



37в. Ариозо Асланшаха, Шаха Исмаила (Iд.) (выписаны слова первого). О.в.



38а. Ария Асланшаха (VIд.). О.в.



38б. Ария Асланшаха (VIд.) (фрагмент арии Визиря). Э II.

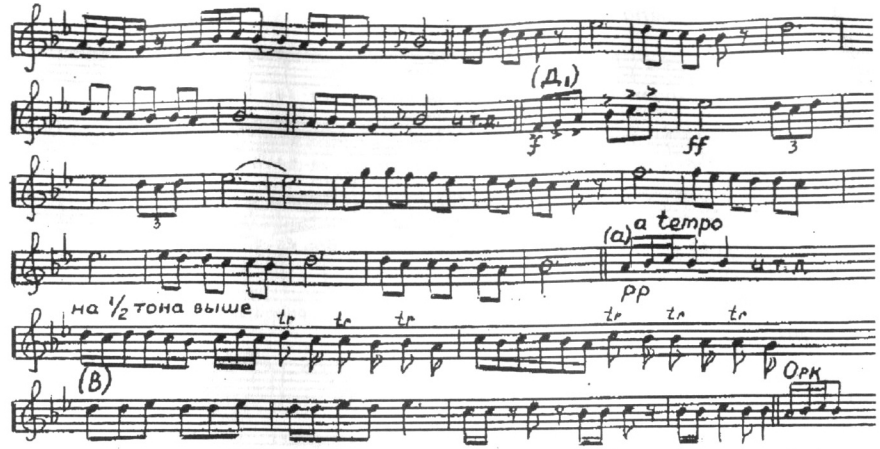


39а. Ария Нэргиз (Iд.). О.в.



39б. Ария Нэргиз (Iд.). Э I.





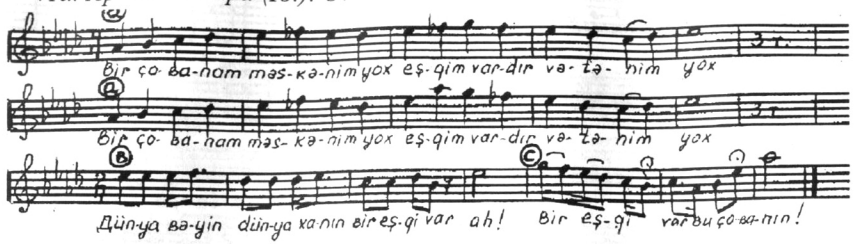
39в. Ария Нэргиз (Iд.). Э II.



40. "Плач Гюльзар". О.в.



41а. Ариозо Альяра (Id.). О.в.



41б. Ариозо Альяра (Id.). Э VIII.



42. Песня Альяра. О.в.



43. Речитатив Агаларбека из сцены "Нэргиз и Агаларбек" (Id.). О.в.



44. Ария Агаларбека (IId.). О.в.



45. Хор девушек (Ik. IId.). О.в.



46. Дуэт Нэргиз и Альяра. О.в.

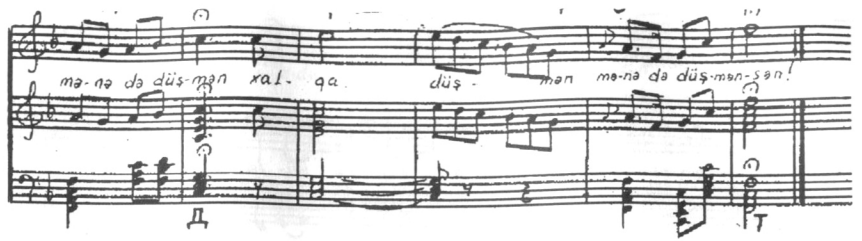


47а. Хор девушек (Iд.). О.в.



47б. Речитатив Нэргиз из сцены "Нэргиз и Агаларбек" (Iд.). О.в.





48. "Балет". О.в.



49а. Хор девушек (Iд.). О.в.



49б. Песня Гюльзар. О.в.



50а. Хор сановников ("Поведай нам"). О.в.



50б. Хор сановников ("Владыка!"). О.в.





51. Ариозо Гюльзар. О.в.



52. "Балет". О.в.



53а. "Свадебный хор". О.в.



53б. "Торжественный хор". О.в.



УКАЗАТЕЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

NN	Содержание	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
	I. Автокомментарии				
	"Шах Исмаил"				
1.	Воспоминания о работе над оперой. Открываются словами:"Это было в 1913 году".		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.122	А I
2.	Воспоминания ("О развитии оперного искусства").	опубликованы (69, 44-49)			А II
3.	План усовершенствования оперы ("Что нахожу нуж-" ным немедленно исправить")	28 декабря 1932 г.	автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.153	А III
4.	"-" -" -" ("По "Шаху Исмаилу" нахожу нужным")		"-"	Ф.25 оп.2 ед.хр.152	А IV
5.	Замечания к постановке (III и IV редакции).	"-"		Ф.25 оп.2 ед.хр.119, л.43об-48	А V
	"Нэргиз"				
6.	Воспоминания, дневник, относящиеся к работе над оперой ("История возникновения и развития оперы "Нэргиз")	опубликованы (69,77-120)			А I
7.	План усовершенствования оперы ("Мои предпо ложения по поводу изменений и улучшений в опере "Нэргиз").	22 января 1936г.	автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.114	А II
8.	План усовершенствования оперы (Iд.)		"-"	"-"	А III
9.	" - " - " - " (II д.)		"-"	"-"	А III
10.	" - " - " (III д.)	"-"	"-"	"-"	А III

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе

II. Сценарии , либретто

"Шах Исмаил"

Либретто:

1.	I редакция	полностью	1912г.	рукопись не Магомаева(авторизована)	Ф.25 оп.I ед.хр.33	Л I
2.	" - "	" - "		" - "	Ф.25 оп.I ед.хр.32	Л II
3.	Ранняя редакция ("Любовь").			" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.119	Л III
4.	I редакция	фрагмент Iд.		автограф	Ф.25 оп.I ед.хр.32	Л IVч.
5.	" - "	полностью (I - VI дд.)		рукопись не Магомаева(авторизована).	" - "	Л IV
6.	" - "	полностью (I - V дд.)		" - "	" - "	Л V
7.	" - "	" - "		" - "	" - "	Л VI
8.	II редакция	полностью (I - VI дд.)		" - "	" - "	Л VII
9.	" - "	I,II,IV-VIдд.		" - "	" - "	Л VIII
10.	III редакция	полностью (I - VI дд.)		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.119	Л IX
11.	" - " (программа спектакля)	" - "	5 октября 1932г.	машинопись	Ф.25 оп.2 ед.хр.120	Л X

"Нэргиз"

Сценарии:

12.	Первоначальная версия ("Апрельская невеста).	полностью		" - "	Ф.14 оп.1 ед.хр.268	
13.	"Нэргиз"	полностью (I-V дд.)	25 ноября . 1932г	автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.25	С I

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
14.	" - "	" - "	" - "	машинописная копия (с рукописными ремарками)	Ф.25 оп.2 ед.хр.117	С II I
15.	" - "	" - "	" - "	машинописная копия	Ф.25 оп.1 ед.хр.28	С II 2
16.	" - "	" - "	" - "	машинопись (авторизована)	Ф.25 оп.1 ед.хр.27	С III
17.	" - "	" - "		машинописная копия (с рукописными ремарками)	Ф.25 оп.2 ед.хр.117	С IV
18.	" - "	" - "	1933г.	машинопись (авторизована)	Ф.25 оп.1 ед.хр.26	С V
19.	" - "	I - IV, фрагмент V дд.		автограф	Ф.14 оп.1 ед.хр.225	С VI

Либретто:

20.	Первоначальная версия ("Апрельская невеста").	I,III,IV дд.		автограф Ордубады	Ф.14 оп.1 ед.хр.224	
21.	Метроритмическая схема	Iд.		автограф Магомаева	Ф.14 оп.1 ед.хр.226	Л I вспом
22.	"Нэргиз"	I-IIIд.	20июля 1934г.	автограф Магомаева	Ф.25 оп.1 ед.хр.25	Л I 1

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
23.	"Нэргиз"	" - "		автограф Ордубады	" - "	Л I 2
24.	" - "	полностью (I -V дд.)	1934г.	автограф Магомаева	Ф.25 оп.2 ед.хр.120	Л II
25.	" - "	" - "		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.24	Л III
26.	" - "	фрагменты II, IV дд.		автограф Магомаева	Ф.25 оп.1 ед.хр.6, л.128, 134	

Другие сочинения

Сценарии:

27.	Опера"Сейфаль-Мулюк"	полностью (II картин)		" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.120	
28.	" - "	1-9 картины		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.29	
29.	Балет "Сумасшедший Мухтар".	полностью (I-IV дд.)	3 июня 1936г.	" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.115	
30.	" - "	" - "	" - "	машинописная копия	Ф.25 оп.2 ед.хр.114	

Либретто:

31.	Музыкальная комедия "Хорузбей"	полностью (I - IV дд.)		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.120	
32.	" - "	" - "	25 февраля . 1929г	" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.119	
33.	" - "	" - "		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.30	
34.	" - "	" - "		машинописная копия (авторизована).	Ф.25 оп.2 ед.хр.120	

III Письма

Магомаева

NN	Адресат	Место отправки	Дата	Местонахождение
1.	семье	Кисловодск	11 июля 1928г.	Ф.25оп.2 ед.хр.129
2.	" - "	Гульрипш	23 января 1936г.	" - "
3.	сыновьям Джамаладдину и Магомету	Хасанья	23 августа 1936г.	" - "
4.	Джамаладдину	Баку	16 января 1932г	Ф.25оп.2 ед.хр.127
5.	" - "	" - "	14 октября 1932г.	" - "
6.	Джамаладдину	Баку	1932г.,предположительно, 20 декабря	Ф.25 оп.2 ед.хр.128
7.	" - "	" - "	26 октября 1933г.	Ф.25 оп.2 ед.хр.126
8.	" - "	Кисловодск	27 июля 1934г.	" - "
9.	" - "	" - "	5 июля 1933г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.39
10.	" - "	Гюльрипш	1 апреля 1937г.	Ф.25 оп.2 ед.хр.127
11.	" - "	Баку		Ф.25 оп.2 ед.хр.128
12.	Р.Глиэру	" - "	10 апреля 1936г.	опубликовано (69, 123- 124)
13.	балетмейстеру "Нэргиз"	" - "	3 декабря 1934г.	опубликовано (69, 122- 123)

Магомаеву

NN	Адресант	Место отправки	Дата	Местонахождение
14.	Джамаладдину	Баку	22 августа 1935г.	Ф.25 оп.2 ед.хр.131
15.	А.Туганов	" - "	31 июля 1935г	Ф.25 оп.1 ед.хр.42
16.	" - "	" - "	14 августа 1935г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.43
17.	" - "	" - "	20 августа 1935г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.40
18.	" - "	" - "	30 августа 1935г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.43
19.	" - "	" - "	26 января 1936г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.40

НОТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
		I. Дирекционы				
		"Шах Исмаил"				
1.	Ранняя редакция ("Любовь")	фрагменты I,II,III, IV дд.		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.133, л.33об-35	Д I
2.	I редакция	2 картина II д.		автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.74-75	
		V д.	24января 1918г.	" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.94-96	
		VI д.		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.96-97об	Д II
3.	II предварительная-редакция	I д.		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.12, л.89-93	
		1 картина II д.			Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.241-242об	
		2 картина II д.			Ф.25 оп.1 ед.хр.13, л.80-81об	
		IIIд.			Ф.25 оп.1 ед.хр.13, л.87-90	Д III
		IV д.			Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.243-244	
		V д.			Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.239-245об	
		VIд.			Ф.25 оп.1 ед.хр.13, л.123-123об	

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
		II. Клавиры				
		"Шах Исмаил"				
1.	II предварительная редакция	фрагмент I д.		автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.12, л.166-174	К I
2.	III-IV редакции	полностью (I-VIдд.)	завершен 22 января 1932г.	автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.15, л.1-94	К II
3.	IV редакция	полностью (I-VIдд.)		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.10, л.1-57	К III
4.	" - "	фрагмент II д.		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.12, л.192-199	
		"Нэргиз"				
5.		I-IV,фрагмент Vдд.	начат 25 февраля 1934г.	" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.3	К I
6.		I,II дд.		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.4	К II
7.		полностью		рукописная копия (авторизована)	Ф.25 оп.1 ед.хр.5	К III
		Другие сочинения				
8.	Опера "Кероглы"	фрагмент I д.	1928г.	автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.2	
9.	Опера "Дьявол"	увертюра, фрагмент I д.		" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.143-146об	

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
10.	Музыкальная комедия "Хорузбей"	полностью		" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.111, л.1-46	
11.	Музыка к пьесе "В 1905 году"	предположительно, полностью		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.84-108	
12.	" - "	" - "		" - "	" - "	
13.	Марш,посвященный 17 партсъезду	полностью		" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.47-48	
14.	"Тураджи"	полностью	1931г.	" - "	Ф.25оп.2 ед.хр.110, л.215-218	
		III. Партитуры, оркестровые голоса				
		"Шах Исмаил"				
1.	I предварительная, I редакции (партитура)	полностью (1-VI дд.)		автограф	Ф.25оп.1 ед.хр.10, л.58-97 Ф.25оп.1 ед.хр. 12, л.160,162.	П I
2.	II,III редакции (партитура)	" - "	на форзаце-1930г., на первой странице 1924г.	" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.13	П II
3.	IV редакция (партитура)	фрагменты I-VIдд.		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.14	П III

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
			"Нэргиз"			
4.	Оркестровая сюита ("Нэргиз".Отрывки из оперы") (партитура,оркестровые голоса)	4 фрагмента	23 января 1934г.	-автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.6, л.1-79	
5.	Окончательная редакция (партитура)	полностью (I-V дд.)	завершена 29 ноября 1935г.	" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.101, 102, 103	
			Другие сочинения			
6.	Опера "Дьявол" (партитура, оркестровые голоса)	увертюра, фрагменты II д		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.1, л.1-92.	
7.	Музыкальная комедия "Хорузбей"(оркестровые голоса)	полностью		рукопись не Магомаева	Ф.25 оп.2 ед.хр.112	
8.	Музыка к пьесе "Мертвецы" (партитура)	предположительно, полностью	1932г.	автограф	Ф.25 оп.1 ед.хр.22,л. 1-21 об	
9.	Музыка к кинофильму "Наш рапорт"(партитура)	фрагмент	1932г.	" - "	Ф.25 оп.2ед. хр.110,л.157-161 об	
10.	"Джейрани" (партитура)	полностью	12 декабря 1933г.	" - "	" - " л.185-193, 202-204	
11.	Марш,посвященный 17 партсъезду (партитура)	" - "	11 января 1934г.	" - "	" - " л.206-214	

NN	Содержание	Фрагмент сочинения	Дата	Тип	Местонахождение	Код в работе
12.	"Тураджи"	" - "		" - "	Ф.25 оп.1 ед.хр.23, л.47-51	
13.	"Аскерани" (партитура)	" - "		" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.110, л.181-183	
14.	"Пишдэрамеди чаргях" (оркестровые голоса)	" - "		" - "	" - " л.90-149	
15.	"Дэрамед шуштэр" (партитура)	" - "		" - "	" - " л.169-172об	
16.	"На полях Азербайджана" (партитура)	" - "	1928г.	" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.108, л.1-16	

IV. Вокальные партии

1.	Ранняя редакция "Шаха Исмаила" ("Любовь")	фрагменты Iд.	29июля 1914г.	автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.31, 37	
2.	Музыка к радиопьесе "Пастухи"	полностью		" - "	" - " л.147-156об	
3.	Песня"Саз" (слова М.С.Ордубады)	полностью		автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.17.	
4.	Песня " - " "Темный Запад" (слова М.С.Ордубады).		25февраля 1933г.	" - "	" - " л.28	

V. Эскизы

NN	Сочинение	Дата	Местонахождение	Код в работе
1.	"Шах Исмаил"		Ф.25 оп.1 ед.хр.12	Э...(указывается порядковый номер эскиза к фрагменту)
2.	"Нэргиз"		Ф.25 оп.1 ед.хр.6,12 Ф.25 оп.2 ед.хр.113	" - "
	а) эскизная тетрадь	25 ноября 1932 г.	Ф.25 оп.1 ед.хр.6, л.206-233	
3.	Опера "Кероглы"		Ф.25 оп.1 ед.хр.1, л.70-70 об. Ф.25 оп.2 ед.хр.113, л.80-80 об.	

VI. Сборники народных мелодий

NN	Тип	Местонахождение	Код в работе
1.	автограф	Ф.25 оп.2 ед.хр.106	Сб 1
2.	" - "	Ф.25 оп.2 ед.хр.107	Сб II

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. - Б.: Изд- во АН Азерб.ССР, 1961. - 194с.

2. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. - Б.: Элм, 1985. - 200с.

3. Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана (1920-1956). - Б.: Элм, 1970. - 178с.

4. Абезгауз И.Опера "Кероглы" Узеира Гаджибекова /О художественных открытиях композитора. - М.: Сов.композитор, 1987. - 232с.

5. Алиева Н. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке //Искусство Азербайджана. - Б.: Изд-во АН Азерб.ССР, 1968. - Вып.XII. -с. 54-66.

6. Алиева Н. К вопросу полифонического многоголосия в азербайджанском мугаме // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. - Душанбе: Дониш, 1990. - с.347-349.

7. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания / Сб. статей - Л.: ЛГИТМиК, 1975. - Вып.1. - с.127-141.

8. Асафьев Б. Избранные труды. - М.: Изд-во АН СССР, 1952-1957. - T.I-V.

9.Бабаев Э. Ритмика азербайджанского дэстгяха. - Б.: Ишыг,1990. - 115с.

10. Беляев В. Две редакции "Бориса Годунова" // Мусоргский. "Борис Годунов" / Статьи и исследования. - М.: Музсектор Госиздата, 1930. - с.39-69

11. Благодатов Г. История симфонического оркестра - Л.: Музыка, 1969.

- 312с.

12. Блок В. Метод творческой работы С.Прокофьева. - М.: Музыка, 1979. - 142с.

13. Бонди С. Замысел, труд, воплощение / Сб, статей. - М.: Просвещение, 1977. - 240с.

14. Васильев Ю. Становление художественного текста в творчестве П.И.Чайковского (на материале рукописей произведений 90-х годов): Автореферат дис....канд.искусствоведения. - Л., 1987. - 25с.

15. Веселовский А. Историческая поэтика. - М.: Высшая школа, 1989. - 404с.

16. Волков А. "Война и мир" Прокофьева: опыт анализа вариантов оперы. - М.: Музыка, 1976. - 134с.

17. Волькенштейн В. Драматургия. - М.: Сов.писатель, 1969. - 336с.

18. Вязкова Е. Последние квартеты Бетховена: опыт анализа творческого процесса на материале "Московской тетради эскизов" за 1835 год. Канд.диссертация. - М., 1976. - 176с. (МГК им.П.И.Чайковского).

19. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. - Б.: Азернешр, 1966. - 150с.

20. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. - Б.: Языцы, 1985. - 146с.

21.Гуревич В. Оркестровые редакции оперы "Хованщина": Автореф.дис....канд.искусствоведения. - Б., 1972. - 19с.

22. Гусейнов Р. Зеленый лист // Гусейнов Р. Выше времени. - Б.: Ишыг, 1987. - с.5-170 - на азерб. яз.

23. Гусейнова А. Либретто оперы Муслима Магомаева "Шах Исмаил" (новый взгляд на проблему авторства) // Элм вэ хаят (Наука и жизнь). - 1991. - N 10-12. - с.24-25 - на азерб.яз.

24. Гусейнова А. Об оперной интонации Муслима Магомаева // Азербайджанская музыка XX века / Сб.трудов кафедры истории музыки АГК им.У.Гаджибекова. - Б., 1993. - с.94-113. - на азерб.яз.

25. Гусейнова А. Редакции оперы Муслима Магомаева "Шах Исмаил" (по материалам архива) // Опыт исторического развития музыкальной культуры в Советском Азербайджане /Материалы научной конференции. - Б., 1991. - с.114-115.

26. Гусейнова А. Судьба "Нэргиз" // Азербайджан гадыны (Женшина Азербайджана). - 1992. - N 1-2. - с.21. - на азерб.яз.

27. Гусейноглу Г. Мушвиг. Жизнь и творчество. - Б.: Азернешр, 1968. - 107с. - на азерб.яз.

28. Данько Л. От эскизов - к оперному клавиру // Сов.музыка. - 1966. - N 4. - с.51-55.

29. Данько Л. Редакции "Дуэньи" // Сов.музыка. - 1961. - N 8. - с.37-41.

30. Джердималиева Г. Творческий метод Н.Я.Мясковского (по материалам архива композитора). Канд.диссертация. - М., 1986. - 167с. (МГК им. П.И.Чайковского).

31. Димитриади Н. Некоторые стилевые особенности русской музыкм о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. - Л.: Музыка, 1974. - Вып.13. - с.106-125.

32. Долинская Е. Музыкальный диалог времен // Сов.музыка. - 1988. - N 9.- с.12-16.

33. Зейдман Б. Глиэр и азербайджанская музыкальная культура // Рейнгольд Морицевич Глиэр / Статьи. Воспоминания. Материалы. - Л.: Музыка, 1967. - Т.II. - с.216-236.

34. Зейдман Б. О работе азербайджанских композиторов над оперной и балетной драматургией (некоторые выводы) // Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. - М.: Музгиз, 1956. - с.305-365

35. Земцовский И. Фольклор и композитор / Теоретические этюды. - Л.: Сов.композитор, 1977. - 176с.

36. Зиятлы А. Эмоционально-выразительные возможности ладов азербайджанской народной музыки / Методическая разработка к курсу "Основы азербайджанской народной музыки ". - Б., 1989. - 48с.

37. Зоркая Н. Анализ типовых сюжетов русского кинематографа 10-х годов // Зоркая Н. На рубеже столетий / У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. - М.: Наука. 1976. - с.183-243.

38. Зохрабов Р. Композиционно-стилистические особенности зэрби-мугамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. - Ташкент: ГИЛИ им.Г.Гуляма, 1981. - с.94-103.

39. Зохрабов Р., Касимова С. К вопросу о связях азербайджанской советской оперы с художественной структурой мугама // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. - М.: Сов.композитор, 1987. - с.199-202.

40. Иванов-Борецкий М. Московская черновая тетрадь Бетховена // Муз.образование. - 1927. - N 1-2. - с.59-74.

41. Исмайлов М.С. О родственных связях азербайджанских народных

ладов // Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова. - 1972. - N 9. - с.5-43 - на азерб.яз.

42. Исмайлов М.С. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки // Методическая разработка к курсу "Основы азербайджанской народной музыки" - Б., 1981. - 22с.

43. Исмайлова Г. Муслим Магомаев. - Б.: Язычы, 1985. - 64с.

44. Исмайлова Г. Муслим Магомаев. - Б.: Азернешр, 1986. - 146с.

45. Исмайлова Г. Муслим Магомаев.// Азербайджанская музыка /Сб.статей. - М.: Музгиз, 1961. - с.128-150.

46. Исмайлова Г. Муслим Магомаев.// Композиторы Азербайджана - Б.: Ишыг, 1986. - Т.1. - с.71-132.

47. Карагичева Л. Мугамная опера Азербайджана // Сов.музыка. - 1988. - N 12. - с.86-93.

48. Караев К. Узеир Гаджибеков - основоположник азербайджанского оперного искусства // Известия АН Азерб.ССР. - 1948. - N 2. - с.39-46

49. Касимов К. Зарождение и развитие азербайджанского музыкального театра // Искусство Азербайджана. - Б.: Изд-во АН Азерб. ССР, 1950. - Т.III - с.158-193.

50. Касимов К. Муслим Магомаев (жизнь и творчество). - Б.: Изд-во АН Азерб.ССР, 1948. - 71с.

51. Касимова Н. Единомышленники // Муз.жизнь. - 1986. - N 11.- с.18-19

52. Касимова Н. Соратники. - Б.: Ишыг, 1988. - 88с.

53. Касимова С. Опера "Нэргиз" М.Магомаева. - Б.: Азмузгиз, 1967. - 46с. - на азерб. яз.

54. Касимова С. Опера "Нэргиз" // Искусство Азербайджана. - Б.: Изд-во АН Азерб.ССР, 1968. - Вып.XII. - с.21-53.

55. Касимова С. "Нэргиз" // Касимова С. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. - Б.: Ишыг, 1973. - с.23-44.

56. Кафарова З. Автограф оперы "Кероглы" // Доклады АН Азерб.ССР. - 1972. - N 3. - с.91-94.

57. Керимова Т. Дестгях-шабех-опера: опыт преломления традиционных схем общественно-музыкальной коммуникации в современной музыкальной культуре Азербайджана // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. - Душанбе: Дониш, 1990. - с.406- 408.

58. Керимова Т. О новой постановке оперы // Эдебийат ве инджесенет (Литература и искусство). - 1988. - 16 сент. - с.5 - на азерб.яз.

59. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. - Л.: Музыка, 1979. - 175с.

60. Конен В. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. - М.: Музыка, 1968. - 351с.

61. Корабельникова Л. Творчество, деятельность, личность С.И.Танеева в его дневниках. // Танеев С. Дневники. - М.: Музыка, 1981. - Кн.1. - с.5- 46

62. Корев С. "Нэргиз" (на генеральной репетиции) // Рабочая Москва. - 1938. - II апр. - с.4.

63. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. - 1975. - N 8. - с.92-97.

64. Кулиев Т. Во имя истины // Эдебийат ве инджесенет (Литература и искусство). - 1988. - 16 сент. - с.5 - на азерб.яз.

65. Ламм П. Восстановление подлинного текста "Бориса Годунова" // Мусоргский. "Борис Годунов" /Статьи и исследования. - М.: Музсектор Госиздата, 1930. - с.13-38.

66. Лотман Ю. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384с.

67. Магомаев М. К 3-летию со дня смерти / Сб.статей. - Б.: Азернешр, 1940. - 12с.

68. Магомаев М. Моя работа над оперой // Бакинский рабочий. - 1935. - 23 дек.- с.4.

69. Магомаев М. О музыкальном искусстве Азербайджана. - Б.: Ишыг, 1987. - 156с.

70. Мазель Л. О мелодии. - М.: Музгиз,1952. - 300с.

71. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1986. - 527с.

72. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. / Элементы музыки и методика анализа малых форм. - М.: Музыка, 1967. - 751с.

73. Мамедбеков Д. К вопросу о классификации азербайджанских мугамов // Известия АН Азерб.ССР. Сер.обществ.наук. - 1963. - N 1. - с.47-56

74. Меликова-Сайяр Л. От легенды к опере. Эволюция темы Кероглу в Советском Азербайджане. - Б.: Язычы, 1985. - 134с.

75. Мехтиева Н. Опера Р.М.Глиэра "Шах-Сэнэм" / История создания и некоторые вопросы стиля // Ученые записки АГК им.У.Гаджибекова. - 1966.- N 3. - с.3-39.

76. Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля. - М.: Музгиз, 1932. - с.207-339.

77. Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии // Сов. музыка. - 1978. - N 4. - с.39-42.

78. Наджафов С. От радиопьесы "Чобанлар" до оперы "Нэргиз" // Б. - 1975. - 11 дек. - с.3.

79. Непреходящий успех // К 90-летию со дня рождения Муслима Магомаева // Бакинский рабочий. - 1975. - 10 дек.- с.4.

80. Нилова Т. К проблеме морфологии сюжетно-сценического действия в опере (на примере творчества Глинки и кучкистов). Рукопись. - М., 1983. - 90с. (МГК им.П.И.Чайковского).

81. Ниязи. Незабываемое воспоминание // Коммунист. - 1975. - 12 дек.- с.3 - на азерб.яз.

82. Ноттебом Г. Эскизы к 9-й симфонии //Проблемы бетховенского стиля. - М.: Музгиз,1932. - с.339-363.

83. Премьера "Нэргиз" // Бакинский комсомолец. - 1936. - 16 окт.- с.4

84. Прибегина Г. О работе П.И.Чайковского над Шестой симфонией (по материалам рукописей) // Из истории русской и советской музыки.- М.: Музыка, 1976. - Вып.2.- с.115-146.

85. Пропп В. Морфология сказки. - М.: Наука, 1969. - 168с.

86. Протопопов В. "Иван Сусанин" Глинки / Музыкально-теоретическое исследование. - М.: Изд-во АН СССР, 1961. - 420с.

87. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы // Сов. музыка. - 1962. - N 9. - с.33-37.

88. Рахманзаде Ф. Автор "Шаха Исмаила" // Рахманзаде Ф. Мы где-то встречались/Из записной книжки журналиста. - Б.: Гянджлик, 1974. - с.66-68 - на азерб.яз.

89. Рзаев А. Новое воплощение "Шаха Исмаила"// Эдебийат ве инджесенет (Литература и искусство). - 1988. - 16 сент. - с.5 - на азерб.яз.

90. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Сов. музыка. - 1975. - N 5. - с.129-134.

91. Сарабский А. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра (до 1917 г.). - Б.: Изд-во АН Азерб.ССР, 1968. - 274с.

92. Сафарова З. Предисловие к партитуре оперы У.Гаджибекова "Лейли и Меджнун" // Гаджибеков У. Сочинения. - Б.: Ишыг, 1983. - Т.1. - с.19-25

93. Сеидова С. Азербайджанская народная музыка и мистерия "шабех" //Гобустан. - 1979. - N4. - с.71-73. - на азерб.яз.

94. Синьковская Н. Варианты драматургической концепции"Чародейки" П.Чайковского по черновым рукописям // Труды кафедры теории музыки. - М.: Музыка, 1960. - с.37-112.

95. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. - М.-Л.: Музыка, 1964. - 230с.

96. Тагиев Р. Жизнь поэта-педагога // Эдебийат ве инджесенет (Литература и искусство). - 1978. - 10 июня. - с.3 - на азерб.яз.

97. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества. -Л.: Наука, 1980. - с.127-138

98. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева / Исследование. - М.: Музыка, 1968. - 432с.

99. Тахмасиб М. Азербайджанские народные дастаны (средние века).- Б.: Элм, 1972. - 398с. - на азерб.яз.

100. Томашевский Б. Писатель и книга / Очерк текстологии. - М.: Искусство, 1959. - 279с.

101. Туркин В. Драматургия кино / Очерки по теории и практике киносценария. - М.: Госкиноиздат, 1938 - 264с.

102. Тюлин Ю. Учение о гармонии. - М.: Музыка, 1966. - 223с.

103. Фишман Н. Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 годы.- М.: Музгиз, 1962. - 342с.

104. Фишман Н. Музыкальный архив Бетховена за 1812-1816 годы.// Сов. музыка. - 1977. - N 3. - с.87-93.

105. Черкашина М. Советская историко-революционная опера - движение во времени (по следам оперных дискуссий 30-х годов) // Советский музыкальный театр / Проблемы жанров. - М.: Сов.композитор, 1982. - с.64- 95

106. Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана.- М.: Сов.композитор, 1979. - 200с.

107. Ярустовский Б. Стравинский И. Эскизная тетрадь (1911-1913) / Некоторые наблюдения и размышления // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. - М.: Сов.композитор, 1973. - с.162-207.

108. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. - М.-Л.: Музгиз, 1947. - 242с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5
ВВЕДЕНИЕ 12
ГЛАВА I. ТВОРЧЕСКАЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ
ИСТОРИЯ ОПЕР.....24
“Шах Исмаил”.....24
“Нэргиз” 34
ГЛАВА II. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
ОПЕРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ.....44
Либретто 44
Музыкальная драматургия.....56
ГЛАВА III.ПРОБЛЕМА “ТЕКСТ-КОНТЕКСТ”
В ОПЕРНОЙ ЭСТЕТИКЕ МАГОМАЕВА 85
Претворение образцов азербайджанской
музыки устной традиции 86
Работа со “своим” и “чужим словом” 101
ГЛАВА IV. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ОПЕР.....108
Интонация 109
Мелос и синтаксис 122
Форма 132
Гармония, фактура, оркестр 142
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 156
ТАБЛИЦЫ 170
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ 202
УКАЗАТЕЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКОВ 237
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 249