

Гульназ ГАЛИНА,
кандидат филологических наук

Героика в сказочно-эпической опере “Акбузат” А.Спадавеккиа и Х.Заимова

Опера “Акбузат” написана по мотивам одноимённого башкирского народного эпоса московским композитором А.Спадавеккиа и учащимся башкирской студии при Московской консерватории Х.Заимовым на либретто С.Мифтахова¹. Среди всех башкирских кубаиров “Акбузат” был наиболее театральным сюжетом, ибо в нём присутствовали противопоставление двух миров — реального и подводного, два контрастных женских персонажа, мифологические образы, всевозможные чудеса и декоративные эффекты (буря в ущелье, появление на сцене живого коня и крушение подводного царства) и, естественно, героическая борьба главного героя Хаубана с царём враждебного подводного царства Шульгеном и Масем-ханом, в опере становящаяся ведущей идеей². Причём социальный конфликт и антагонизм противостоящих сторон показаны в опере сразу: уже в первом столкновении (поединке) главного героя и визиря царя Шульгена — Кахкахи³. Всё дальнейшее повествование выстраивается как ряд событий, направленные на достижение главной цели — победы над врагами. Если идея борьбы отдельного героя-титана перешла в оперу из кубаира, то идея коллективной борьбы против общего врага, хотя и привнесена в сюжет либреттистом, всё же не была воплощена ни музыкально, ни сценически: Хаубан бьётся с ханом один на один и побеждает его благодаря алмазному мечу. И победа над царём Шульгеном (до того — над Кахкахой), и победа над Масем-ханом в соответствии с жанром этой оперы решена в сказочно-условной форме.

Лирическая линия — центральная в кубаире — в опере, напротив, отходит на второй план и лишь оттеняет основную линию социальной борьбы. Её особенностью является наличие двух женских образов, возникающих в результате преодоления древней эпической традиции, и противопоставления земных девушек, как и земной жизни, подводным⁴. В опере же это давало возможность для оппозиции женских характеров (“удалого и смиренного”) по аналогии с оперным творчеством Римского-Корсакова. По выражению Б.Асафьева, “такое сопоставление служит опорой лирико-драматической концепции и характерологического контраста” [1, с.32], в данном случае возникающего между образами земной девушки Танхылу и подводной — Наркес. Если взаимоотношения героя с любимой Танхылу⁵, которую он освобождает, как и весь остальной народ, постоянны и безоблачны, то дочь Шульгена — царевна Наркес (меццо-сопрано), полюбив земного батыра, испытывает глубокое чувство и душевные переживания.

Опера “Акбузат” развивает традиции сказочно-эпических опер Римского-Корсакова и конкретно — оперы-былины “Садко”. Связь эта прослеживается в образном, композиционном, тематическом отношениях, и причины этого — в многочисленных параллелях, возникающих при их сравнении. Так, образы глав-

ных героев Хаубана и Наркес вызывают прямые ассоциации с корсаковскими Садко и Волховой. Жертвенная смерть Наркес напоминает также таяние Снегурочки из одноимённой оперы и превращение Кашеивны (из оперы “Кашей Бессмертный”) в плачущую иву. Характерная деталь: как и героини корсаковских опер, башкирская царевна не умирает в собственном смысле, а переходит в иное качество: “на месте, где упала мёртвой Наркес, вырастает прекрасная белая лилия” (авторская ремарка в клавире оперы).

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

Образ подводного царя Шульгена также наделён как фольклорными, так и оперными чертами. Народ создал его как водяное божество, живущее во дворце дивов и драконов. Поэтому в его облике присутствуют черты, присущие морскому царю из оперы “Садко”: оба они любят музыку, пляски и беззаботное веселье. В то же время в трактовке образа Шульгена проступают черты, характерные для кубаиров более позднего периода: он коварен и беспощаден, как земной Масем-хан. Это роднит его с образом Кашея Бессмертного из оперы Римского-Корсакова. Как и Кашей, Шульген — олицетворение гнёта, в его подводном мире томятся земные люди, и он покупает в рабство всё новых и новых пленников. “Озеро, в котором живёт Шульген, образовалось из слёз, пролитых людьми”, — говорится в сказании. Есть в нём что-то и от царя Додона из оперы “Золотой петушок” — самовлюблённость, жестокий эгоизм: как русский царь убивает Звездочёта, так и Шульген, узнав о секрете проникновения Хаубана в его царство, не задумываясь, убивает собственную дочь. Образ Каххахи усилен как образ зла: в эпосе лишь упоминается, что он похищал земных девушек, в опере же этот сюжетный ход подробно воплощён в действии.

В опере “Акбузат” также выведены традиционные образы национального эпоса: батыр — главное действующее лицо, обобщённая фигура, в которой через “я” просматриваются характерные черты “мы”. Несмотря на то, что Хаубан — выразитель менталитета нации, её типичный представитель, в его облике присутствуют и черты декларативности, что предопределено первоначальным этапом формирования оперного жанра в республике. Низкий голос персонажа (баритон), становящийся важным средством персонификации образа, есть следование русской эпической традиции (Руслан, Игорь) в воплощении героических образов. Впоследствии она будет видоизменена собственной художественной традицией, когда партии героев-патриотов станут поручаться тенорам (Салават, Айбулат, Юлтый, Кахым-туря) и это является общим свойством восточных

монодийных культур. В кругу позитивных образов “Акбузата” — и аксакал Тараул, эпический типаж, становящийся впоследствии традиционным образом в башкирских операх историко-героического плана. Образ духовного наставника в национальной драматургии выведен М.Бурангуловым, однако прообразы его содержатся и в русских классических операх (Пимен из “Бориса Годунова”, Досифей из “Хованщины” М.Мусоргского), типологически обозначенные в опероведении как “мудрые старцы”. Главное их назначение — нравственно-философская оценка происходящего: Тараул благословляет Хаубана на борьбу, учит его как добиться своей цели. Однако в отличие от русских персонажей духовных подвижников, всегда басов, башкирских аксакалов чаще воплощают вокалисты-тенора, реже — баритоны и это вновь является претворением родной национальной традиции.

Связь с операми Римского-Корсакова прослеживается в “Акбузате” и в композиционном отношении. Прежде всего, мир реальный противопоставлен здесь миру фантастическому: I и IV акты оперы характеризуют земную жизнь, II и III акты — подводное царство. Так в общем сценическом замысле проявился характерный для русской эпической традиции закон симметрии, определяющий картинность, эпическую неторопливость срединных II и III актов, действенность и напряжённость — крайних.

Аналогию с операми Римского-Корсакова можно обнаружить и в музыкально-стилистическом плане. Стиль башкирской эпической оперы в “Акбузате” сформирован не из особенностей самобытного местного национального фольклора, как это должно было бы произойти, а в результате применения русской эпической традиции, адаптированной к национальному сюжету. Прежде всего, это проявляется в партии Урал-батыра (во второй редакции), поющего за сценой и наставляющего Хаубана, голос которого согласно фольклорной поэтике звучит как голос родной земли, всего народа и это звучит более убедительно, чем когда Хаубана в первой редакции наставляла Хумай-кош. Но даже при этом условии, учитывая особую роль в опере повествовательных жанров — нарративов, сочинение следовало бы назвать оперой-кубаиром, вопреки обозначению её как оперы-сказки в афишах и программах 40-х годов.

Противопоставление образов и миров, в которых действуют герои, повлекло не только сценические перемены, но и противопоставление соответствующих музыкальных приёмов, воссоздающих реальность и ирреальность. Противопоставлены лады (натуральные — искусственные, мажорные — минорные) и аккорды (трезвучия, септаккорды — нонаккорды, увеличенные и уменьшённые созвучия). Так, приёмы музыкального воплощения характеров Танхылу и Наркес подтверждают это, что легко проследить по их ариям, расположенным в одном акте, в непосредственной близости друг от друга. По сюжету обе девушки страдают: Танхылу — в неволе, мечтая о родной земле; Наркес — от неразделённой любви. В первой арии “Нет, мы не будем рабынями”, выдержанной в пентатонном ладу и носящей элегический, романсовый характер, Танхылу смело возражает своим поработителям. В средней части арии на словах “На Урале живёт Хаубан-батыр” решительно звучит тема заключительного хора оперы. В качестве второй арии Танхылу, тоскующей по Уралу, композитор использовал башкирскую народную песню “Зульхиза”, протяжный напев которой усложнил виртуозными оперными фиоритурами — вокализацией народно-песенных оборотов в стиле *bel canto*. Характеристика же Наркес основана на увеличенном трезвучии, само

её появление на берегу озера — на целотонной гамме и яркой энгармонической модуляции в *cis-moll*, что призвано воплотить её ослепительную красоту. Даже в минуты любовного признания лирика её остаётся неизменной, основанной на “застывшей” на несколько тактов лейтгармонии D_9 .

“Акбузат” — редкий образец оперы, имеющей масштабную увертюру (самую большую в национальном репертуаре) и это объясняется её жанром, имеющим героический компонент и тем самым предполагающий развёрнутые оркестровые фрагменты. Главная идея борьбы воплощена путём сопоставления противоборствующих сил, заменяющем напряжённно-драматическое развитие, в чём проявляется приём, являющийся “основой русского эпического симфонизма и соответствующих жанров оперы-былины, сказки, легенды” [4, с.233]. В ней звучат основные лейттемы оперы: призывная тема борьбы Хаубан-батыра, открывающая увертюру; маршеобразная, в духе советской массовой песни, — тема заключительного хора, которую можно обозначить как тему победы Хаубана; его же тема-призыв к освобождению родной земли от врагов и поэтического, таинственного лейтмотива Наркес, выполняющего функцию побочной партии:

Moderato ma non troppo Тема борьбы Хаубана



Allegro Тема Наркес

Наркес

Я-рай, е-гет, ни-ца кил күр - һә-тәм Акбузатты а-лып-га



Тематический материал увертюры развёртывается на всём протяжении оперы. Особенно важное, определяющее значение в ней приобретает комплекс героической образности, проявляющийся в партии Хаубан-батыра. Особенно любопытна мелодическая трансформация чёткой темы борьбы, основанной на звуках минорного квартсекстаккорда⁶ в сцене, когда у Хаубана не хватает сил приподнять гигантскую скалу, под которой лежит алмазный меч: искажаясь интонационно, тема движется по звукам уменьшённого септаккорда. Так же звучит она и во время поединка Хаубана и Масем-хана в 5-й картине. Боевой призыв Хаубана, также отзвучавший в увертюре, станет кульминационной зоной его арии-монолога, проникнутой скорбными раздумьями (“Уралкай, на твою грудь немало пролито слёз” из I акта).

Для высмеивания пороков сказочно-фантастического мира в опере используются различные комические приёмы — беззлобный юмор и гротеск. Развёрнутую характеристику всего подводного царства содержит написанное путём калькирования симфоническое вступление к III акту оперы, названное

авторами “Шествие свиты и царя Шульгена”. Традиция идёт от русских опер, в которых галерея правителей предстаёт в комедийном освещении “благодаря деформации жанра марша, который используется в момент первого выхода государя в сопровождении его свиты. Деформация создаётся путём введения в выходной марш черт, которые снижают торжественность момента” [3, с.121]. Подобно Маршу Черномора из оперы “Руслан и Людмила” или Шествию царя Додона из “Золотого петушка”, Шествие Шульгена и его разнородной свиты в облике дивов, драконов и змей представляет собой лапидарный, разухабистый марш с быстрой сменой нескольких причудливых музыкальных тем. Тон здесь задаёт динамично развивающийся лейтмотив Кахкахи — любопытный образец соединения национальных и европейских черт, создающих в результате синтеза негативный гротесковый образ. Если ритмическая структура напева заимствована из башкирской народной музыки (например, плясовой песни “Зарифа”), то интонационный строй её почерпнут из лексики европейской музыки “зла”:

Allegretto Песня Кахкахи

Кахкаха

Рах-мэт хи - нэ, Шул-гэн бат - ша, мин нин - дэй шат,
Бат-ша жы - зы, ми - нең кэ - лэш - мин вэ - зир - мен,

Переосмысление музыкальных тем в необычный гротесково-фантастический контекст, способствующее разоблачению врагов, происходит как и в русских операх, “благодаря нехарактерным для обычного марша средствам выразительности в артикуляции” [там же] (утрированное интонирование мотивов и звуков); ладообразовании (увеличенному ладу и особенно интервалу тритона, интонационно объединивших эти различные темы); тембровому решению (“неживое” игрушечное звучание).

Фантастические образы подводного мира в “Акбузате” разоблачаются не только через инструментальные темы гротескового характера, но и стиль кыска-кюй, приобретающий в их устах заурядный, мелодически убогий вид. Если при этом в партии Шульгена короткая песенность народного происхождения создаёт юмор и веселье самим фактом цитирования шуточного напева (беззаботный хор “В этом мире под водой нет никого сильнее меня”, в основе которой опосредованная шуточная народная песня “Густая черёмуха”), то в вокальных номерах Кахкахи этот же стиль кыска-кюй представлен в гораздо более обескровленном виде. Его песни “Последних красавиц Урала подарил тебе Масем-хан” и “Как я рад, спасибо” — образцы именно такой “неживой”, механически однообразной мелодики, состоящие из твёрдых, неподатливых мотивных звеньев, приобретших вид примитивного вальса. Следовательно, в обрисовке Кахкахи гротесковая негативная характеристика обусловлена жанровой модуляцией из марша в плясовую песню. Происходит дискредитация жанра жанром.

Для воплощения озера Шульген широко применены звукоизобразительные оркестровые приёмы Римского-Корсакова, рисующие волну, водную поверхность

и подводное царство, а также ветерок (арфа). По аналогии со вступлением к III акту его оперы “Майская ночь”, названной “Украинская ночь” или вступлением ко 2-й картине “Садко”, рисующим берег Ильмень-озера, симфоническое вступление ко II акту оперы, озаглавленное авторами “Ночь на озере Шульген”, можно назвать своеобразным ноктюрном, воспроизводящим статичный звуковой пейзаж.

Важную роль в опере “Акбузат”, как и в других ранних операх, играли балетные сцены, ставшие предвестниками башкирского национального балета. Это “Танец водорослей, морских звёзд и рыбок” в виде балетной вакханалии, воплощающий образы подводного мира, в чём можно усмотреть прямое влияние аналогичной сцены из оперы “Садко”. В то же время в “Акбузате” есть Большое балетное адажио (II акт), не связанное с оперой ни сюжетно, ни музыкально, но контрастирующее всей музыке оперы своей первозданной прелестью и воплощающая прекрасную мечту о счастье. В свою очередь балетные сцены в башкирских национальных операх были предвосхищены вставными балетными номерами в башкирских драматических спектаклях (прежде всего, в “Башкирской свадьбе” М.Бурангулова), которые стали возможны благодаря деятельности Ф.Гаскарова в качестве постановщика и исполнителя. Эти два адажио в 30—40-е годы в виде самостоятельных концертных номеров входили в репертуар ведущих танцовщиков республики, подготавливая публику к восприятию классического балета.

Хоров в опере “Акбузат” довольно много. Это хоры пленённых башкирских девушек, хоры обитателей подводного царства, а также призывающие к оружию мужские хоры “Пусть закаляется сталь” и “О, алмазный меч”, обрамляющие заключительную 5-ю картину. В последнем случае хоры, с одной стороны, преломляют европейскую традицию воплощения образов битвы и войны, как в прямом, так и в переносном смысле (в качестве символа известного душевного состояния) [5, с.165], с другой, — развивают фольклорную традицию, восходящую к походным (солдатским) песням периода гражданской и Великой Отечественной войн. В операх раннего этапа, как и в “Акбузате”, названные хоровые песни выступали как звено в песенной цепи, способствуя формальному заполнению музыкальной формы, так как ограничивались призывами к действию, не переходя в него, и были обособлены от внешнего сценического действия. К тому же навязанный стиль советской массовой песни вторгался в контекст фольклорного сюжета инородным телом, грубо разрывая его целостность. В финальном апофеозном проведении “О, алмазный меч” лейтмотив победы, благодаря чеканному оркестровому сопровождению, приобретает черты гимничности, драматургически воплощал каноническую для советского искусства идею — через драматическую борьбу к победе, и в условиях военного времени это звучало особенно актуально.

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Русская музыка. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1979.
2. *Ахметова Г.Х.* Maestro родного Урала. Уфа: Китап, 2010.
3. *Гончаренко С.С.* О поэтике оперы: уч. пособие. Новосибирск, 2010.
4. История русской музыки в 10 томах. Том 5. М.: Музыка, 1988.
5. *Конен В.Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975.
6. *Хуснияров С.Д.* Не забыть нам эти годы. Воспоминания. Уфа: Китап, 1996. На баш. яз.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Опера в 3-х актах с прологом. Премьера состоялась 7 ноября 1942 г. и посвящена 25-летию Октябрьской революции. Дирижёр — П.М.Славинский, режиссёр — В.Нелли-Влад, постановщик — Б.Г.Имашев, асс. режиссёра — Г.Шаповалов, художники — М.Н.Арсланов, Г.Ш.Имашева, хормейстер — Н.А.Болотов, балетмейстер — Х.Г.Сафиуллин. В этой редакции много места было уделено сказочно-фантастическим сценам. Об условиях постановки этого большого, технически сложного спектакля сохранились воспоминания певца и директора БГТОиБ С.Д.Хусниярова. Он приводит слова заместителя начальника Управления по делам искусств БАССР М.К.Белоцерковского, которыми тот ответил на возражение дирижёра П.М.Славинского о том, что такую масштабную оперу как “Акбузат” невозможно поставить меньше, чем за месяц: “Это не фантазия и не авантюра, а реальный срок. Стиль, которого требует военное время. Этот спектакль будет подарком театра великому празднику в трагические дни, когда Отчизна, весь наш народ переживает тяжёлые испытания и многочисленные потери. На фронте ещё тяжелее. Так что и работать будете, и отвечать” [6, с.35].

Во второй редакции опера в 4-х актах поставлена 31 декабря 1957 г. Дирижёр — Н.Г.Сабитов, режиссёр — М.Х.Хисматуллин, художник — М.Н.Арсланов, хормейстер — А.Г.Тихомиров, балетмейстер — Ф.А.Гаскаров. В этой постановке всё внимание было сконцентрировано на теме социальной борьбы.

25 ноября 1994 года к 80-летию Х.Ш.Займова состоялось концертное исполнение оперы (отдельные номера). Дирижёр — В.И.Платонов, режиссёр — Р.А.Валиуллин. Сохранилась и оценка А.Спадавеккиа своей оперы и соавторства с Х.Займовым, которую он высказал в письме к композитору Х.Ф.Ахметову: “Мы с покойным Халиком славно побратались в творческом объединении” и “Хорошо, что в памяти остался наш славный “Акбузат” [2, с.89—90].

² Эпос “Акбузат” был записан М.Бурангуловым в 1917 году от сээсна Ганиатуллы Биккужина. Вызывает удивление, что М.Бурангулов, записавший это капитальное сказание и опубликовавший его в 1939 году, не выступает в данном случае либреттистом оперы. Причина, очевидно, кроется в критике и преследованиях фольклориста, что общеизвестно. Некоторые особенности трактовки этого эпического сюжета и особенности драматургии оперы “Акбузат” были рассмотрены нами в статье, посвящённой опере “Мэргэн” // Ватандаш, 2014, № 11, а также в монографии “Башкирское оперное либретто”, Уфа: ИРО РБ, 2014.

Краткое содержание оперы (по 2-й редакции). I акт. Буря в ущелье Урала. С диким хохотом появляется дракон подводного царя Шульгена — Кахкаха со свитой. Они похитили

последнюю красавицу Урала, чтобы уничтожить род батыров. Тщетно зывают девушки о помощи. Появляется Хаубан-батыр, теснимый воинами злого Масем-хана. Он терпит поражение в бою с Какхахой и в страстном порыве обращается к Уралу, прося помощи в борьбе за освобождение угнетённого народа. На его зов откликается голос Урал-батыра — его прадеда, который указывает ему на скалу, где хранится алмазный меч. Хаубан с помощью народа поднимает скалу и достаёт прославленный меч. Старец Тараул сообщает Хаубану, что он может достать волшебного коня Акбузата с помощью Наркес — дочери подводного царя Шульгена, и благословляет его на подвиги для освобождения народа из-под власти Масем-хана, убившего отца Хаубана — Сура-батыра.

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

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

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

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

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

³ Какхаха — (араб.) хохотун, язвительный смех. В эпосе “Урал-батыр” — предводитель змей; в кубаире и опере “Акбузат” — джигит, изменивший своим сородичам, перешедший в стан царя Шульгена и принявший облик дракона. Какхаха — первый оперный персонаж, в партии которого присутствует дикий хохот, как дополнительная краска для воплощения отрицательного образа.

⁴ В башкирском народном творчестве широко представлены образы подводного мира и подводных девушек. Но, в отличие от русалок, фантастических образов русской оперы, у них нет рыбьих хвостов, как нет их и у девушек в опере “Акбузат”. В фольклоре тюркских народов образ русалки — обнажённой девушки с распущенными зелёными волосами отсутствует. Это название вписано в ноты рукой Спадавекия по аналогии с русскими и европейскими операми. Мы предпочитаем говорить “подводные девушки” (“подводные красавицы”) — так, как принято в башкирской фольклористике.

⁵ В эпосе и в первом варианте либретто освобождённую из плена девушку звали Айхылу. Но героиню первой поставленной оперы “Хакмар” тоже звали Айхылу, поэтому авторы оперы “Акбузат” переименовали её в Танхылу. Так же зовут героиню песни и оперы “Ашкадар”. В опере “Акбузат” Танхылу — дочь Тараула, а не Масем-хана, как в эпосе, что призвано усилить социальное противостояние.

⁶ Ориентируясь на минорный квартсекстаккорд, как на основу этой темы, авторы оперы использовали приёмы героической интонационности, сложившиеся в европейских операх (тетралогия Р.Вагнера “Кольцо нибелунга”). С другой стороны, башкирские оперы “Карлугас” и “Салават Юлаев” показали, что минорный и мажорный трезвучия в изобилии содержатся в народных песнях о Салавате Юлаеве. Следовательно, музыкальные истоки партии Хаубана нужно искать как в фольклоре, так и в классической музыкальной традиции.