

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 78.01 (78.06)

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008>

**Р. В. ЧИСТЯКОВ**

*Российская государственная специализированная академия искусств*

## **ОПЕРА АЗОНА ФАТТАХА «ДЖАМИЛЯ»: ПО СОХРАНИВШИМСЯ ФРАГМЕНТАМ ПАРТИТУРЫ**

Азон Нуртинович Фаттах (1922–2013) – выдающийся композитор, пианист, Заслуженный деятель искусств Татарской АССР, автор многочисленных песен. К сожалению, в среде современной слушательской аудитории его имя и музыка малоизвестны. Настоящая статья посвящена партитуре оперы Азона Фаттах «Джамиля», сохранившейся фрагментарно: до настоящих дней дошли лишь некоторые отрывки из оперы – в нескольких вариантах, частично эскизных, частично законченных (полной завершённой и изданной партитуры сочинения нет). В данной опере масштабно предстают и обобщаются черты композиторского стиля А. Фаттах. Целью настоящей статьи является разноплановое исследование сохранившегося музыкального материала, что демонстрирует ее актуальность в контексте изучения наследия композитора. Последовательно рассматриваются различные составляющие оперы, прежде всего, выбор сю-

жета (в свете центральной этической идеи произведения). Здесь органично сплетаются темы любви и всепобеждающей силы искусства, а также восточная тема. Автор избирает номерную структуру оперы и завершает несколько первых, полностью оркестрованных номеров, из которых одни предстают в виде клавира, а другие зафиксированы только в виде отдельных музыкальных тем. В центре внимания работы – аналитическое изучение и сравнение Пролога и Вступления. Партитуры номеров продемонстрировали мастерское владение оркестровым письмом и полифонией, чуткий тембровый слух автора, разнообразие и нетривиальность его мелодического стиля.

*Ключевые слова:* Азон Фаттах, песенное творчество, песня советского периода, опера, композиторский стиль, «Джамиля», Чингиз Айтматов, эскиз, партитура.

*Для цитирования:* Чистяков Р. В. Опера Азона Фаттах «Джамиля»: по сохранившимся фрагментам партитуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 54–64.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008>

**R. CHISTYAKOV**

*The Russian State Specialized Academy of Arts*

## **AZON FATTAH'S OPERA "JAMILA": ON THE PRESERVED FRAGMENTS OF THE SCORE**

Azon Fattah (1922–2013) is an outstanding composer, pianist, Honoured Artist of the Tatar Autono-

mous Soviet Socialist Republic, author of numerous songs. Unfortunately, his name and music are little

known for the modern audience. The article is devoted to the score of Azon Fattah's opera "Jamila" from which only a few fragments have been preserved to the present day but in several versions partially sketchy, partially finished, and this fact seems to be very valuable as there is no complete and published score of the composition. "Jamila" is one of Fattah's largest works, and features of his compositional style are presented and summarized in the opera on a large scale. The main goal of this article is a diverse study of the preserved musical material, which demonstrates its relevance in the context of studying the composer's heritage. Various components of the opera are studied in series, the first being the plot choice in the context of the central ethical idea of the work. Different themes are

organically interwoven, such as the theme of love and all-conquering power of art together with the oriental theme. The author chose a number structure of the opera and completed some first fully orchestrated numbers including those in the clavier form and those fixed as separate musical themes. The focus of the work is an analytical review and comparison of the Prologue and the Introduction. The musical scores of the numbers demonstrate mastery of orchestral writing and polyphony, the author's sensitive timbre ear, the diversity and non-triviality of his melodic style.

*Key words:* Azon Fattah, songwriting, song of the Soviet period, opera, composer style, "Jamila", Chingiz Aitmatov, sketch, score.

*For citation:* Chistyakov R. Azon Fattah's opera "Jamila": on the preserved fragments of the score // South-Russian musical anthology. 2019. № 4. PP. 54–64.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14008>

Среди сочинений Фаттаха опера занимает особое место, так как именно этот жанр концентрирует в себе важнейшие особенности музыки композитора – мелодиста-песенника. Наследие Азона Нуртиновича в этой сфере составляют три произведения: «Джамиля», «Братец Кролик» и «Хлеб, винтовка и любовь».

В настоящий момент опера Фаттаха «Джамиля» забыта, ее партитура утеряна. Это совершенно несправедливо, так как найденные нами отрывки демонстрируют яркий оперный стиль, искусное владение оркестровыми красками, богатый тематический материал. Представленное исследование является единственным обращением к данному произведению. В связи с этим главной целью статьи является представление стиля сохранившихся фрагментов партитуры в свете поисков лучшего варианта начала оперы. Среди задач важнейшими обозначим рассмотрение особенностей литературного первоисточника с выявлением причин выбора повести Чингиза Айтматова, а также представление музыкального материала в контексте мелодического и гармонического письма, особенностей оркестровки и полифонии, принципов формообразования. Для исследователей в контексте всего творчества А. Фаттаха ценнейшие фрагменты оперы также представляют особый интерес как пример рабо-

ты композитора со сценической драматургией или с точки зрения вокальной стилистики партий певцов и включения данной оперы в кладовую песенных мелодий Фаттаха.

В 1974 году Азон Фаттах впервые обратился к жанру оперы<sup>1</sup>. Несомненно, он «подбирался» к этому жанру уже давно. Композитор оттачивал свое мастерство в написании ясной, выразительной и запоминающейся вокальной мелодики на малой форме<sup>2</sup>, и, наконец, ему представилась возможность проявить себя в форме крупной – в опере. Повесть Чингиза Айтматова «Джамиля» была опубликована еще в 1958 году и сразу привлекла внимание читателей. В центре повествования – история любви, разворачивающаяся во время Великой отечественной войны в киргизском селе. Композитора привлекла возможность написания национальной оперы, где во всем своем разнообразии могли быть представлены восточные мелодии. Конечно, это сыграло одну из решающих ролей при выборе сюжета: Азон

<sup>1</sup> История жизни и творчества А. Н. Фаттаха подробно рассматривается в других публикациях автора настоящей статьи [1, 2, 3].

<sup>2</sup> К вокальной сфере творчества А. Фаттаха в своих публикациях обращались Э. Забавских [4], В. Викторов [5], В. Сонин [6]. Песенному творчеству композитора посвящена статья С. Хакима [7], а также публикация автора данной статьи [8].

Нуртинович, в силу искренней любви к родному фольклору, искал в первую очередь сюжет из жизни народов Азии, что для таланта песенника дало бы богатейшую почву<sup>3</sup>.

Конечно, Фаттах привлекал не только национальный колорит повести. С одной стороны, в центре сюжета – прекрасная девушка и ее внутренний мир. Судьба Джамили и любовь, вспыхнувшая наперекор общественным нормам морали, – вот, что так заинтересовало композитора-лирика. Если взглянуть на все песенное творчество А. Н. Фаттах, то можно отметить преобладание женских образов в вокальных сочинениях музыканта. Нежность, искренность и теплота чувств – вот, что любил выражать в своей музыке композитор.

При этом, с другой стороны, не только лирическая тема становится главной в опере, к ней присоединяется острая этическая проблематика. Красавица Джамила – смелая, независимая, даже дерзкая (именно такими, отметим, русский слушатель привык видеть «гостей» Востока в оперном жанре) – идет наперекор общепринятым нормам морали во имя своей любви. Ее муж уже третий год на фронте, она живет и работает в его семье, не покладая рук. В это тяжелое для всей страны время судьба сводит героиню с Данияром – участником боевых действий, вернувшимся с фронта из-за ранения ноги.

Герои оперы вместе работают. Жизнерадостная Джамила не упускает возможности подшутить над угрюмым и замкнутым Данияром. Это повествование ведется от лица младшего брата Садыка, мужа Джамили. Казалось бы, для композитора интересной и самодостаточной в сюжете может быть, музыкальная прорисовка психологических состояний, мотивов поступков и зарождающегося чувства запретной любви. Но здесь появляется иной аспект – древняя орфическая тема. В образе молчаливого Данияра в опере Фаттах появляется сам Орфей, главная сила которого – в его искусстве. Именно в тот момент, когда Данияр поет свою песню и изливает с ее помощью всю боль и силу своей любви, Джамила отдает ему свое сердце и принимает решение покинуть мужа, дом, хозяйство и странствовать (идти вслед за Орфеем), лишь бы только не разлучаться с возлюбленным. Для того, чтобы решиться на подобный шаг, тем более во время войны, героине необходимо обладать колоссальными эмоциональными силами и потрясающей

---

<sup>3</sup> Фаттах с легкостью бы справился и с оперой из жизни русского или украинского села. Показатель тому – богатейшее мелодическое наследие композитора, пишущего с легкостью и в стилистике русско-украинского фольклора.

смелостью, ведь понять подобное сможет не каждый<sup>4</sup>.

О намеченной драматургии оперы мы можем судить по нескольким сохранившимся номерам. До нас дошли три варианта Пролога и песни Джамили, три варианта Вступления и песни Джамили, два варианта сцены из I картины: Сцена Джамили, Сеита, тетки и Барпайым (во втором варианте наименования – Частушки и сцена Джамили, Барпайым и тетки из первой картины), первая песня Данияра «Горы мои».

Сразу отметим, что А. Фаттах выбрал наиболее органичную для себя форму номерной оперы, где отдельные номера (арии-песни и сцены) имеют законченную структуру, при этом, конечно, драматургические связи всей оперы строятся на лейт-интонациях партий главных героев. На одном из партитурных эскизов своего произведения автор также написал: «Музыка к драме “Джамила”, пьеса Вл. Коркина по повести Ч. Айтматова», что свидетельствует о следующем: номерная структура могла быть подсказана первоначальным замыслом – опера родилась из музыки к драме, затем же музыкальная составляющая произведения «победила» разговорную, и Фатах уже называл свое творение не иначе, как оперой<sup>5</sup>.

Первоначально композитор планировал «открыть» оперу Прологом, форма которого определилась не сразу. Сохранившиеся варианты запечатлели процесс становления номера, где степень его законченности говорит о том, какой из вариантов Фаттах отверг (еще на начальной стадии написания), а какой развивал. Внимательный и рачительный композитор не уничтожал черновиков и набросков. Наиболее удавшееся и подходящее к его замыслу (например, тематический материал или инструментальный

---

<sup>4</sup> Отметим, что постановка подобных противоречивых вопросов – отличительная черта прозы Ч. Айтматова, и композитор также дает сложную психологическую мотивировку решения Джамили в свете ее общения с родственниками мужа и многих других факторов, о наличии которых в опере мы можем лишь делать предположения. В драматургии оперы может быть сразу намечена одна из главных кульминационных точек произведения – песня Данияра как воплощение торжества искусства и настоящих искренних чувств.

<sup>5</sup> Отметим, что среди оперных жанров присутствуют и такие образцы, где музыкальные номера чередуются с разговорными диалогами, и наиболее ярким из таких примеров, несомненно, является «Кармен» Бизе. Интересно, что параллель между двумя сочинениями может быть проведена и в связи с главными героинями: Кармен и Джамила – примеры сильных, страстных женщин, идущих на все ради своей любви.

состав того или иного отрывка) можно найти в эскизах данного номера.

Три варианта Пролога представляют все видоизменения замысла композитора. Первый, наименее законченный (около 12 страниц), задумывался как оркестровый номер без участия вокалистов. Второй вариант (13 страниц) композитор обозначил уже как «Пролог и выход Джамили», где выход главной героини и сопровождающий его музыкальный материал в партитуре не были дописаны. Закончен же был третий вариант – «Пролог и песня Джамили», где уже полностью выписана вокальная строка, хотя и без текстового подстрочника.

Отметим, что состав оркестра оставался неизменным для всех трех вариантов. В партитуре каждого варианта – парный состав деревянных духовых (флейты, гобои, кларнеты и фаготы), медные без тубы (3 валторны, 2 трубы и 3 тромбона), ударные (среди них колокольчики, ксилофон, вибрафон и ударная установка) и традиционный состав струнно-смычковой группы (5 партий). Также включены в партитуру аккордеон и гитара, появившиеся в составе оперного оркестра для создания народного колорита<sup>6</sup>. Оркестр «Джамили» обогащен партиями челесты, фортепиано и арфы, выписанными на одной строке.

Оркестровый вариант Пролога примечателен своей тембровой драматургией. Так как он не дописан, охватить его форму в целом мы не можем, но при этом отмечаем интересные наброски оркестровки. В сохранившихся 12-ти страницах мы наблюдаем нечто схожее по форме с вариациями, где появляется вступление и 4 проведения темы в различных вариантах. Кроме того, выделяется 2 вида вступления: ко всему Прологу (1–6 тт.) и вступление к теме (ц. 1, 7–14 тт.). Сразу отметим, что во втором варианте этого номера композитор отказывается от вступления к Прологу, а в третьем возвращает его.

Шеститактовое вступление Пролога представляет струнно-смычковая группа, где вторые скрипки, альты и виолончели составляют аккордовый каркас (на педали), а верхнему голосу (первым скрипкам) отдан мелодический элемент. Автор представляет жанровую аллюзию на хорал (см. Приложение, Пример 1).

Аккордовое сопровождение хора вводит слушателя в основную тональность a-moll, мелодия напоминает запев русской протяжной песни (обращает на себя внимание ее плагальность, доминантовая гармония появится лишь в конце

<sup>6</sup> Повествование сюжета оперы разворачивается в селе, и, конечно же, здесь звучат гармонь (в партитуре аккордеон имитирует гармошку) и гитара.

шестого такта, при переходе к вступлению самой темы). Удивительно, но Фаттах рисует облик деревни, но деревни русской. Позже композитор заметил свой «просчет»: все же главная героиня оперы Джамили и, конечно, само место действия требовали более ярко выраженного восточного элемента. В работе над Прологом композитор еще раздумывал, включать или нет русскую протяжную в начало оперы, о чем свидетельствуют черновики этого номера (во втором варианте тема отсутствует, в третьем она вновь появляется). Когда же Фаттах отказался от Пролога в пользу Вступления (с Первой песней Джамили), эта тема вовсе исчезла.

Так Фаттах приступил ко второму варианту Пролога с выходом Джамили. В партитуре появляется еще одна строка «Пение» – так ее обозначает автор для главной героини оперы. Но эта строка все же останется пустой: до вступления вокалистки композитор прервал работу и над этим вариантом. Главная тема, особенности формообразования (использование вариационного принципа и разнообразных приемов имитационной полифонии) и тембровая драматургия (выдвижение на первый план лейттембров альты и гобоя) в предыдущей версии остались без кардинальных преобразований. Складывается впечатление, что композитор, как усердный ваятель, постарался усовершенствовать форму, не меняя содержания, будто искал подходящее развитие для достижения яркой кульминации, но вновь что-то шло не так... На 13 странице, после проведения главной темы у солирующей валторны, еще до вступления партии Джамили партитура прерывается во второй раз.

Наконец, композитор обратился к третьему варианту пролога, который обозначил как Пролог и песня Джамили. В этой редакции номера есть как сходные с предыдущими версиями моменты, так и совершенно новые идеи, получившие ясные очертания. Вновь появляется тема вступления из первого варианта, но здесь она расширена: Фаттах решил прописать ее в 15-ти тактах вместо начальных 6-ти. Вновь эту тему проводят скрипки, расширение же занимает небольшое соло кларнета, не имеющее ярко выраженного тематического элемента, так как соло представляет собой скорее один из голосов ансамбля духовых – восходящий тетраорд a-d, каждая из «ступеней» которого длится на протяжении двух тактов (по две заливованные целые длительности)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Получает сходные очертания также и принцип изложения главной темы, но с некоторыми изменениями. После первого, гобойного, проведения (ц. 3), как и во второй версии Пролога, «исчезает» проведение темы у кларнета (здесь он появляется

Песня Джамили предваряется лаконичным вступлением, сконцентрировавшим главные интонации следующего раздела формы. Композитор приходит к ясной двухчастной форме всего Пролога, которую с помощью буквенного обозначения можно зафиксировать так: а А А<sub>1</sub> А<sub>2</sub> а<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> В В, где: «а» соответствует вступительному разделу, «а<sub>1</sub>» – повторению в завершении первой части у солирующей трубы, «А» – главной теме первой части в проведении гобоя, «А<sub>1</sub>» – скрипок, «А<sub>2</sub>» – валторны. Далее следует вторая часть, где «b – b<sub>1</sub>» – вступительный раздел к Песне Джамили, а «В – В» – сама песня с повторением. Итак, композитор нашел тему первого появления главной героини. Забегая вперед, отметим, что он сохранит ее и в последующих вариантах заглавного номера оперы.

Вступительный раздел к песне экспонирует три новых элемента. Первый, тембровый, – аккордеон, который до сих пор «молчал»; второй, тематический, – восточный, азиатский, ориентальный, который также не получил до этого момента яркого воплощения; третий же элемент – тональный. Следующий раздел устанавливает новый тональный центр: вместо a-moll появляется параллельная тональность C-dur. Так, с одной стороны, ярко выделен переход от одной части формы к другой, с другой – воспроизведен принцип народной музыки, когда части песни (куплет – припев) могут идти в параллельных тональностях. Отметим, что весь номер заканчивается в тональности C-dur.

Соло аккордеона (ц. 25) представляет однополое, А. Фаттах не использует многоголосные возможности инструмента, чтобы подчеркнуть именно мелодический элемент вступления, его же тема – это интонационный провозвестник последующей песни. (См. Приложение, Пример 2).

Интересен драматургический ход, который использует композитор во вступлении, он повторяет его дважды: сначала в однополом изложении, затем в ликующем tutti всего оркестра.

Песня Джамили (здесь и в следующих вариантах «Вступление и Песня Джамили») является началом экспозиции главной героини. На первый план, прежде всего, выступают «восточные» интонации — разнообразные опевания ступе-

---

до соло гобоя – во вступлении). Композитор решил изменить вариантный принцип, поэтому вместо этого он дает зону развития (ц. 6–12) – фактурные подголоски у деревянных духовых (ц. 6), уже знакомые нам трели флейт (ц. 9), аккорды вибратона (ц. 11), которые подготавливают следующий этап – появление темы в унисоне первых и вторых скрипачей (в ц. 13). Снимаются имитации, фигурированный принцип полностью исчезает.

ней, ориентальные арабески, которые по сути замаскировывают в таком варианте нисходящую гамму (с<sup>3</sup>–с<sup>2</sup>). Мелодический элемент соло аккордеона составит каденцию периода самой песни, начало же являет те же фигуры опевания, только в ритмическом увеличении (восьмые вместо шестнадцатых длительностей).

Солстке вторит один из голосов оркестра – аккордеон, который дублирует партию Джамили на октаву вверх. Вместе с аккордеоном ткань оркестра обогащает рояль и гитара. В приведенном ниже примере на второй строке запечатлена партия гитары. Ее выдают привычные гитаристам, но совершенно нетипичные для симфонической партитуры обозначения аккордов – Em, Dm<sup>7</sup>, G<sub>7</sub>, C. (См. Приложение, Пример 3).

По задумке композитора песня Джамили должна была повториться дважды, о чем свидетельствуют знаки репризы. Какой же этому соответствует текст, мы узнаем только из следующего варианта первого номера оперы.

Итак, Фаттах пришел к завершеному варианту Пролога. Чтобы отказаться от него или, наоборот, развивать, усовершенствовать эту версию, композитору необходимо было полностью его написать и затем окинуть взором все очертания формы, все тематические элементы, все возможные переходные связующие разделы. После тщательной проработки каждой составляющей А. Фаттах отказывается от этого варианта, и далее главный интерес представляет сравнение: что скрупулезный отбор творческой лаборатории композитора пропустил далее, а что отсеял.

Первое, что сделал композитор на следующем этапе работы, – отказался от наименования Пролога в пользу Вступления. При этом в отношении масштабов данного номера принципиальных различий нет: законченные варианты Пролога и Вступления равны и составляют в обоих случаях по 18 страниц. Возможно, автор решил, что все-таки целесообразнее назвать первый номер именно Вступлением, а не Прологом, так как последнее обозначение в сознании музыкантов и слушателей подразумевает большие размеры, большой симфонический масштаб и размах, сложную форму и часто – наличие художественной идеи автора. Рождающееся же начало оперы является именно вступлением, что ни в коем случае не умаляет его качеств, а лишь констатирует его особенности.

Среди сохранившихся эскизов обращает на себя внимание наличие варианта Вступления в изложении для фортепиано. По данному образцу судить о форме Вступления нельзя, так как он не завершен, но о находках новых тематических

образований, которые появятся уже в партитуре, – можно. Также наблюдаем интересную деталь: помимо незавершенности нотного текста само заглавие также обрывается («Вступление (Плач, ...»).

Сейчас мы можем только строить предположения, но очевидно то, что композитор задумывал возможный тематический план вступления как череду нескольких образов, первым из которых мог быть плач. (См. Приложение, Пример 4). Данный пример выявляет несколько важных отличий Вступления от Пролога: полностью меняется тематизм первой оркестровой части («а», «А»); Фаттах находит новую главную тему, более яркую в связи с большей ее мелодической и ритмической прихотливостью; также композитор меняет тональные краски<sup>8</sup>. Интересно то, что при изменениях тематизма и тональной логики принцип тембровой драматургии в общих чертах повторяет идеи Пролога.

Отметим, что различий между тремя версиями Вступления гораздо меньше, нежели между версиями Пролога. Видимо, приступая к написанию первого, композитор, попробовав «перо» на Прологе, имел достаточно ясную структуру замысла формы. «Первое» Вступление не дописано, работу над ним автор прекратил на 15й странице, успев выписать основные моменты оркестровки темы вступления, темы первой части (частично) и Песни Джамили (эскизно, с большими партитурными пробелами). Что поражает, так это тональность, на которой композитор останавливается в этом варианте: повторение Песни главной героини идет на полтона выше в Es-dur. При условии, что композитор оставил бы эту «краску» в окончательной редакции, тональная логика начала и конца номера шла от e-moll к Es-dur.

Два других варианта Вступления оказались дописанными до конца: второй – в меньшей степени, третий – в большей. В двух последних композитор изменил «заглавный» тембр оперы, о чем несколько позже. Интересно, что во втором случае от первого остается далекая тональность Es-dur, в третьем же, видимо, желая избежать

<sup>8</sup> Тональная логика Пролога затрагивала параллельные тональности – a-moll и C-dur. Во Вступлении Фаттах решает не только изменить основные тональные центры, но и усилить контраст между ними. Теперь вся опера открывается e-moll, затем появляется G-dur, а Песня Джамили транспонирована из C-dur в D-dur. Соотношение начала и окончания номера (e–D) в последней редакции при плавном тональном движении внутри Вступления выявляет большую ладовую напряженность, нежели соотношение в Прологе (a–C).

тональной пестроты на небольшом отрезке времени, тем более в самом начале оперы, Вступление завершается в основной тональности песни главной героини (D-dur).

Для начала обратимся к открывающей оперу печальной и утонченной теме вступления, которая уже знакома нам по фортепианному эскизу. В первом варианте вступления композитор отдает ее первым скрипкам в сопровождении остальных струнных. (См. Приложение, Пример 5).

В последующих же вариантах эта тема принадлежит тембру альты, звучащему в данном регистре более напряженно и (при желании исполнителей и требовательности дирижера) с большим «грудным», баритоновым оттенком.

Действительно, в сравнении с началом Пролога этот тематический материал представляется более выразительным и индивидуальным. Это создается постоянно меняющимся ритмом (короткий пунктир, синкопы, в целом – непредсказуемость ритмической логики), мотивным богатством (чередование восходящего и нисходящего движения, поступенное и скачкообразное), окраской натурального минора и включением восточного элемента (в развитии темы – опевания наподобие элементов из последующей песни Джамили). Именно такие элементы делают тему более запоминающейся и яркой.

Далее во всех вариантах Вступления появляются две новые темы, первую из которых, мажорную, можно назвать абсолютно новой с точки зрения жанровой основы, а также ритмических и мелодических особенностей. Вторая же, минорная, основана на одном из мотивных элементов вступительной темы. В первой и второй версиях Вступления сначала появляется мажорная тема, потом минорная. В третьей редакции – наоборот.

Мажорная тема представляет новую жанровую сферу, еще не появлявшуюся ни в одном из вариантов начала оперы. После мерного движения в размере 4/4 (или «С») появляется задорный, танцевальный размер 6/8, после прихотливой непредсказуемости – уверенное движение по аккордовым звукам, скачки терций и кварт. Далее в развитии темы появляются витиеватые опевания, прославляющие всю фактуру, тем самым объединяя и разные темы. (См. Приложение, Пример 6).

Таким образом, во Вступлении экспонируется еще один из образов оперы, ведь даже суровая жизнь во время войны в тылу не обходилась без минутки веселья, которое было так необходимо в те годы. Вероятно (здесь мы можем делать только предположения, только угадывать мысли композитора), Фаттах задумывал использование

данных тем и далее – в музыкальной ткани других номеров оперы в рамках лейтмотивной системы. Также облик тематизма может характеризовать главную героиню, а точнее — одну из сторон ее натуры, ведь именно Джамиля — центральный персонаж повести и оперы, именно ей присущи жизненная сила, предрасположенность к смеху и шутке, активность. Но это ли описывает данная танцевальная тема? Ведь Вступление, прежде всего, является экспозицией центрального образа, поэтому так или иначе каждая из тем может описывать именно ее – стойкую, смелую, решительную Джамилю.

Анализируемая тема появляется в партии флейт в первом и втором вариантах Вступления, а в третьем – в партии валторны solo. Возможно, композитор задумывал еще несколько ее проведений в партии гобоев и кларнетов, так как даже в третьей редакции многие нотные станы разных партий пусты, но именно оставлены незаполненными, а не паузируют (в строках не указаны знаки пауз). Интересно, что имитации данной темы с добавлением витиеватых опеваний в ориентальном духе также проводятся в партии аккордеона.

Вторая, «новая», минорная тема развивается из интонаций второго предложения вступительной темы. Отметим одну интересную особенность, которая появляется довольно часто в партитурах Фаттах и, в частности, в нижеуказанном примере. Тема приведена в партии валторны, где скрипичный ключ отсутствует в связи с экономией времени (Фаттах часто пропускал ключи в начале нотного стана, если на предыдущей партитурной странице было ясно, что следует далее). (См. Приложение, Пример 7). В связи с обилием пустых тактов во всех вариантах данного номера, к сожалению, судить о полной картине тембровой драматургии нельзя. Здесь наблюдается логика, сходная с принципами смены оркестровых красок Пролога: вступительный раздел отдается «струнным», где главенствуют альты (особенно в окончательных редакциях), следующие тематические образования проводятся в партии деревянных духовых с неизменным включение в последовательные проведения темы валторны. Также отметим появление челесты или виброфона и, конечно, предваряющего Песню Джамили аккордеона.

В связи с заключительной частью Вступления необходимо еще раз отметить, что в этом варианте первого номера оперы меняется тональность, но неизменными все же остаются следующие моменты. Во-первых, песня Джамили сопровождается аккордеоном (в октавном удвоении), который при этом «описывает» также и деревен-

ский вид музицирования (пение и «гармошка»). Во-вторых, песня меняет тональный центр по отношению к основной тональности e-moll сначала на D-dur — Es-dur и только затем на D-dur (в третьем варианте) и повторяется дважды (в последнем случае при переходе ко второй вольте Джамиля уже не поет, отдавая первенство своему тембровому спутнику – аккордеону).

Наконец, самое важное: во Вступлении мы можем познакомиться с текстом данной песни. При этом в первом варианте приводится лишь одно слово (дается указание на распев в конце песни слова «любит», что свидетельствует о песне о любви), во втором варианте наличествует не совсем полная и лишь в третьем – полная версия текста, в одной строке расходящаяся с вариантом №2 (вместо «любит или нет» и «дай ответ» – «прислал привет»). Песня повествует о любви девушки, которая ждет возлюбленного, и чудесной весточкой и сердечным приветом от него становится зацветший зимой цветок: «Ох, расцвел цветок, расцвел цветок зимой, это милый, это милый мой прислал привет, прислал привет с Ала-Тоо<sup>9</sup> с белых гор». В семантике появления именно этого текста в начале оперы можно отметить три составляющие. Первой из них, прежде всего, становится отсылка к сюжету повести и оперы: Джамиля разлучена с возлюбленным мужем, он ушел на фронт. Вторым, возможно даже более важным смысловым узлом этого текста является та его часть, где поется о чуде: цветок зацвел против правил зимой благодаря самому ценному, что есть в человеческой жизни, – прекрасному чувству любви. Ведь именно об этом повествует история данной оперы: Джамиля влюбляется против норм морали (она ведь замужем) в самый сложный период жизни страны (во время войны), аллегорически – «зимой», когда проявление любых чувств – чудо, непозволительная роскошь. Песня Вступления является своего рода «программой», тайным смыслом, пророчеством для сюжета оперы.

В любом случае, нам остается многое лишь домысливать и строить предположения, что не является прямой задачей музыковеда-исследователя. Но надемся, что данная статья может стать началом исследования по восстановлению оперы «Джамиля» Азона Фаттах. Кроме того, статья, вероятно, заинтересует и современного композитора (возможно, студента в качестве задания по специальности), который выберет ее за основу для написания оперы. История музыки знает много блистательных примеров «дописывания» сочинений другими композиторами

<sup>9</sup> Это горы, которые частично расположились на территории Киргизии (а также Казахстана), чей хребет входит в горную систему Тянь-Шаня.

после смерти автора. Здесь же мы открыли поле для работы – как тематическое (в том числе и в рамках лейтмотивной системы), так и инструментальное (оркестровое), но, прежде всего, эмоционально-образное, ведь с точки зрения

драматургии развития действия и воплощения разных характеров и различных эмоциональных состояний Фаттах выбрал яркий, интересный, «музыкальный» сюжет для своей оперы.

### •—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1\*  
Пролог

Handwritten musical score for the Prologue. It consists of five staves. The top staff is for the Soprano (Серкяки) in treble clef, showing a melodic line. The second staff is for the Alto (Альты) in treble clef, with a sustained note. The third staff is for the Violoncello (Виолончели) in bass clef, with a sustained note. The fourth staff is for the Contrabass (К.Бассы) in bass clef, with a sustained note. The score is in common time and features a mix of quarter and half notes.

Пример 2  
Вступление к Песне Джамили (соло аккордеона)

Handwritten musical score for the Introduction to the Song of Jamili. It consists of a single staff for the Accordion Solo in treble clef. The score is in 3/4 time and features a melodic line with a 'Solo' marking. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together.

\* Все нотные примеры приведены в виде факсимиле.



Пример 3\*\*  
Фрагмент 15 страницы партитуры Пролога и Песни Джамили

Handwritten musical score for Example 3, showing a fragment of the Prologue and Song of Djamiya. The score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a guitar line with chords Em, Dm7, G7, and C. The second system includes a vocal line, a piano line, and a guitar line. The notation is in a 4/4 time signature and features various rhythmic patterns and dynamics.

Пример 4  
«Джамиля». Эскиз Вступления (клавир)

Handwritten musical score for Example 4, titled "Вступление (Плач, Сдержанно)". The score is for piano and consists of two systems of staves. The notation is in a 4/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo and mood are indicated as "Сдержанно" (Moderato).

\*\* 1 строка – аккордеон, 2 – гитара, 3–4 – рояль, 5 – Джамиля, 6 – пустая, 7–11 – струнно-смычковая группа.

Пример 5  
Тема Вступления (вариант 1)



Пример 6  
«Мажорная» тема Вступления (танцевальная)



Пример 7  
Вторая тема вступления, «минорная» (валторна solo)



ЛИТЕРАТУРА

1. Чистяков Р. К 90-летию композитора Азона Фаттаха // Музыкант–классик. 2012. № 1–2. С. 10–12.
2. Чистяков Р. Говорят архивы Азона Фаттаха // Музыкант–классик. 2013. № 9–10. С. 16–18.
3. Чистяков Р. Новые материалы о композиторе Азоне Фаттахе // Музыкант–классик. 2014. № 7–8. С. 20–23.
4. Забавских Э. Улыбчивая музыка // Советская музыка. 1975. № 7. С. 74–76.

5. Викторов В. Воспитание искусством // Дошкольное воспитание. 1978. № 12. С. 15–21.
6. Сонин В. Писать с уважением к маленькому слушателю (о композиторе Азоне Фаттахе) // Дошкольное воспитание. 1984. № 7. С. 88–90.
7. Хаким С. В его песнях – душа народа // Вечерняя Казань. 02 сентября 1983. С. 6.
8. Чистяков Р. Композитор Азон Фаттах и его песни // Музыкант–классик. 2012. № 1–2. С. 24–25.

## REFERENCES

1. *Chistiakov R.* K 90-letiiu kompozitora Azona Fattakha [On the 90<sup>th</sup> anniversary of the composer Azon Fattah] // *Muzykant–klassik* [Classical musician]. 2012. № 1–2. PP. 10–12.
2. *Chistiakov R.* Govoriat arkhivy Azona Fattakha [Azon Fattah's archives speak] // *Muzykant–klassik* [Classical musician]. 2013. № 9–10. PP. 16–18.
3. *Chistiakov R.* Novye materialy o kompozitore Azone Fattakhe [New materials about the composer Azon Fattah] // *Muzykant–klassik* [Classical musician]. 2014. № 7–8. PP. 20–23.
4. *Zabavskikh E.* Ulybchivaia muzyka [Smiling music] // *Sovetskaia muzyka* [Soviet music]. 1975. № 7. PP. 74–76.
5. *Viktorov V.* Vospitanie iskusstvom [Education by Art] // *Doshkol'noe vospitanie* [Preschool education]. 1978. № 12. PP. 15–21.
6. *Sonin V.* Pisat' s uvazheniem k malen'komu slushateliu (o kompozitore Azone Fattakhe) [To write to a little listener with respect (about the composer Azon Fattah)] // *Doshkol'noe vospitanie* [Preschool education]. 1984. № 7. PP. 88–90.
7. *Khakim S.* V ego pesniakh – dusha naroda [In his songs there is the folk's soul] // *Vecherniaia Kazan'* [Evening Kazan]. 02 sentiabria 1983. P. 6.
8. *Chistiakov R.* Kompozitor Azon Fattakh i ego pesni [The composer Azon Fattah and his songs] // *Muzykant–klassik* [Classical musician]. 2012. № 1–2. PP. 24–25.

### **Чистяков Роман Вячеславович**

аспирант кафедры теории и истории музыки  
Российская государственная специализированная академия искусств  
Россия, 121165, Москва,  
*fanddt1980@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-2679-7455

### **Roman V. Chistyakov**

PhD student at the Department of Music Theory and History  
The Russian State Specialized Academy of Arts  
121165, Russia, Moscow  
*fanddt1980@yandex.ru*  
ORCID: 0000-0002-2679-7455

