

Г. С. ГАЛИНА

*Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова*

## РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ В СТАНОВЛЕНИИ БАШКИРСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 781.6.082:101.2

**В**ызревание национальных особенностей и принципов башкирского музыкального театра происходило на начальном этапе становления профессиональной культуры в театре драматическом, что сыграло свою определённую историческую роль и в формировании башкирской национальной оперы<sup>1</sup>. Театр как синтетический жанр, вобравший в себя слово, музыку, танец и изобразительное искусство, часто называют «колыбелью национального профессионального искусства» [1, с. 115]. В музыке к драматическим спектаклям содержатся истоки вокальной, хоровой и симфонической музыки башкирских композиторов и музыкальная драма, сыграв важную роль в подготовке к восприятию новых форм музыкального театра, стала прямой предшественницей оперного спектакля.

Значение музыкальной драмы как этапа на пути к опере, видимо, осознавали многие музыканты республики. Так, Газиз Альмухаметов в брошюре «В борьбе за создание башкирской советской музыки» уделил целую главу проблеме организации музыкального театра: «Разумеется, мы сейчас на начальной стадии. ... Опера с обязательными для неё хорами, балетом, оркестром и солистами пока недостижима для нас. Поэтому мы должны начать с создания музыкальных драм, где музыка занимала бы 50-60 процентов от общего действия, а остальная часть шла бы под слова» [6, с. 119]. Сам он ещё в Казанский период жизни (1922-1931) начал писать оперу по одной из первых башкирских музыкальных драм «Ынйыкай и Юлдыкай» Х. Габитова. Она была создана по легенде из одноимённой башкирской народной песни, повествующей о любви Ынйыкай, дочери бея, и бедного юноши Юлдыкай. Постановка шла в 20-е годы на сцене Башкирского драматического театра, музыкальный материал драмы был полностью скомпонован из башкирских народных мелодий.

Два восстановленных фрагмента из этой оперы – лирические арии Юлдыкай – дают представление о том, с чего начиналась башкирская опера. По сути, в обоих фрагментах, пронизанных искренним любовным чувством, присутствуют признаки оперного стиля: преодоление куплетной формы и

попытка интонационно развивать первоначальный музыкальный материал в средних частях, противопоставление ариозности и декламационности, большой диапазон в полторы октавы. В целом музыка арий иллюстративна и следует за поэтическим текстом, избыточным трогательными обращениями к любимой и восторженными признаниями. Это был период накопления и освоения многовековых национальных художественных традиций, сосредоточенных в родном фольклоре, которым национальные драматурги и композиторы стремились придать форму, доступную для восприятия неискушенных зрителей: «освоение уровня интонационной формы на базе принципов музыкального этнографизма» [7, с. 33].

К моменту возвращения Альмухаметова в Уфу музыкальная драма в башкирском театре уже существовала. Это была так называемая «этнографическая мелодрама», или «музыкально-этнографическая пьеса», ставшая «исторически необходимым переходным этапом от фольклора к профессиональному драматическому, театральному искусству» [9, с. 187]. Она широко представлена в творчестве драматурга Мухаметши Бурангулова, изучение наследия которого только начинается.

Премьерой стала его самая первая музыкальная драма «Ашкадар», которой в декабре 1919 года открылся Башкирский драматический театр. Структура пьесы ориентировалась на жанр одноимённой песни-легенды, в котором прозаические части перемежались с песенными. Музыка драмы, судя по описанию роли главной героини Танхылу, была скомпонована в устной форме из башкирских народных песен [10, с. 26], главное место среди которых, естественно, заняла протяжная песня «Ашкадар» (в тексте пьесы имеются многочисленные ремарки автора: «петь на напев «Ашкадар» или «играет курай» [5, с. 53, 45, 46]). Она не только способствовала раскрытию внутреннего состояния персонажей и эмоционально воздействовала на зрителей, но и служила речевой организации диалогов и монологов<sup>2</sup>. Актёры пели под аккомпанемент традиционных музыкальных инструментов<sup>3</sup>.

Ещё одна музыкальная драма М. Бурангулова, совершенно забытая исследователями, сыграла

важную роль в развитии башкирской оперы – это драма «Шауракай» (1925-1948), также заимствованная из легенды к одноимённой башкирской народной песне. В комедийном плане она воплощает семейную ситуацию, возникшую в результате действия закона левирата. Если в 20-е годы обряды и музыка на театральной сцене вызывали умиление и радость, в 30-е годы критиковались за идеализацию старого быта, то в 40-е годы они уже провоцируют неприкрытое раздражение. Сама музыка расценивается как тормоз на пути к развитию национальной драматургии: «Что ни пьеса – то идеализация старого патриархального быта и древнего свадебного ритуала. В образе Шауры нет ничего запоминающегося. Единственная её способность – это петь песни. На сцене она не действует, а звучит как патефонная пластинка. Непонятно, как такую пьесу приняли к постановке все театры, кроме академического»<sup>4</sup>. Пьеса «Шауракай», как и вся драматургия М. Бурангулова, была признана порочной<sup>5</sup>, а сам Бурангулов из Союза советских писателей исключён<sup>6</sup>. Однако то, что для драматической сцены выглядело недостатком, для оперной оказалось неожиданной перспективой. Создававшаяся к 25-летию БАСССР, но не оконченная в годы войны М. Валеевым, опера «Шаура» на либретто М. Бурангулова<sup>7</sup> (на музыкальном материале драмы!) впоследствии была создана Б. Бикбаем и З. Исмагиловым. На другом историческом этапе и в соответствии с другими художественными задачами эта опера воплотила в полной мере стилистические особенности протяжной народной песни озон-кюй<sup>8</sup>.

Среди десятков спектаклей, поставленных по пьесам Бурангулова, своей музыкальной нагрузкой выделяется драма «Башкирская свадьба», которую Л. Атанова называет «предтечей оперного спектакля» [2, с. 81]. Это определение спектакль заслужил не только благодаря обилию музыки, но и наличию в нём настоящих оперных вокальных форм. Такая ситуация сложилась под влиянием того, что в Казани в то время уже ставились первые национальные оперы. Управление по делам искусств, желая не отстать от соседей, постаралось «приблизить драматический спектакль к уровню оперы»<sup>9</sup>. Отсутствие в тот период в башкирской культуре своей национальной оперы в значительной степени компенсировалось музыкальной драмой, в которой были настоящие арии, дуэты и симфонические фрагменты.

Спектакль имеет несколько вариантов и соответственно – музыкальных решений. Поставленный сначала режиссёром В. Муртазиным-Иманским в 1927 году для передвижного театра, он первоначально был оформлен И. Салтыковым и Х. Ибрагимовым, которые включили в музыкальную партитуру спектакля 20 башкирских народных мелодий<sup>10</sup>. Кульминацией свадебного обряда, – по словам Л. Атановой,

– «стала свадебно-хороводная песня, обработанная композиторами в виде вокально-симфонических вариаций, не раз исполнявшаяся в концертах на русском языке» [2, с. 81]. Пьесу сопровождал симфонический оркестр в 25 человек<sup>11</sup>.

В 1929 году в связи с активным процессом профессионализации Башкирского драматического театра, требовавшего пересмотра устоявшихся фольклорных традиций, Бурангулов переработал «Башкирскую свадьбу», изменив имена действующих лиц и дополнив сюжетную линию. Музыкально-спектакль переоформил Камиль Рахимов, создавший в театре малый симфонический оркестр. Он сократил количество народных мелодий, сосредоточив внимание на развитии узловых моментов драматургии. В увертюре в качестве главной темы был использован народный инструментальный наигрыш «Звенящие журавли», кульминацией 3-го действия стала виртуозная Песня главной героини Гульгайши, написанная на интонациях протяжных народных песен. С целью показать уфимской публике балет, в спектакль был введён балетный дивертисмент с Адажио в исполнении первых башкирских артистов балета З. Бахтияровой и Ф. Гаскарова, иллюстрирующий сцену грёз главной героини. Выполняя функцию интермедии и, наряду с этим, драматургическую функцию отстранения, балет обогащал спектакль, внося в него красочную яркость, разнообразие ритмов и движений. Этот вариант спектакля максимально приближался к опере.

В 1940 году в процессе подготовки к Декаде башкирского искусства в Москве спектакль вновь подвергся изменениям: автор сосредоточил внимание на образе главной героини и назвал драму её именем – «Гульсяск». Это обогатило сценическое повествование новыми морально-нравственными мотивами, ибо личность героини стала аккумулировать в себе народные представления о высоких духовных качествах человека. Её образ строился на более высоком уровне поэтического обобщения и неизменно связывался с судьбой всего народа [14, с. 77]. Образ народного сказителя – сэсэна, выведенный Бурангуловым, в различных модификациях вошёл в башкирские оперы («Акбузат» А. Спадавеккиа – Х. Заимова, оперы З. Исмагилова). Музыкальное оформление этой версии драмы и выполнил молодой З. Исмаилов. Он пересмотрел музыкальный материал драмы, дополнив его народными песнями и танцевальными мелодиями. Вместе с тем, предыдущий музыкальный материал, созданный К. Рахимовым и сохранённый в данной версии, впоследствии вошёл в партитуру оперы З. Исмагилова «Салават Юлаев». Это увертюра пьесы, открывающая первый акт оперы и виртуозная Песня Гульгайши, ставшая тематической основой арии Амины из 3-го акта оперы.

Впоследствии «Башкирская свадьба» на долгие годы выпала из репертуара театра, получив оценку «антихудожественного, идеологически вредного произведения». Её возвращение на театральную сцену 10 октября 1990 года вылилось в настоящую овацию зрительного зала. Музыкальные обряды, оформленные в этом спектакле Р. А. Султангареевой, стали наиболее сильной стороной постановки. Все этапы свадебного обряда были инсценированы не только материалами Бурангулова, выписанными в тексте пьесы, но и обрядовыми песнями, такмаками, хамаками, причитаниями, благопожеланиями, записанными постановщиком спектакля. В качестве сопровождающих инструментов были использованы курай, кубыз, сорнай, баян; помимо этого, в спектакле прозвучали кубайры, сочинённые и исполненные самой Султангареевой, вышедшей на сцену в образе Души народа.

Таким образом, пьесы Бурангулова, так органично соединившие башкирскую драматургию и оперу, имели непростую судьбу. В условиях послереволюционных социалистических преобразований 20-30-х годов постоянно натывавшиеся на обвинения в «патриархальщине», они были забыты и преданы запрету в советские времена (как «буржуазно-националистические»). На рубеже 80-90-х годов, когда в республике развернулось общественное движение за государственный суверенитет, они пережили своё второе рождение.

Жизнеспособность музыкальных драм Бурангулова однако состоит не только в любви слушателей к фольклорным действиям. Тяга зрителя к таким спектаклям объяснялась во многом отсутствием новых национальных опер на башкирском языке, свидетельствующем об определённых кризисных явлениях в композиторском творчестве академического направления. На рубеже XX-XXI веков в башкирской культуре вновь задействован жанр музыкальной драмы, на новом историческом витке «излучающий» сильнейший заряд национальных традиций и способный отвечать на запросы времени.

Кроме этих произведений на сцене Башкирского драматического театра в 20-30-е годы шли такие драмы М. Бурангулова, как «Ялан Еркей», «Буранбай», «Таштугай», созданные на материале легенд и народных песен. «Мэргэн», «Идукай и Мурадым», «Карасакал», «Алпамыша», «Салим кантон», написанные на сюжетном материале эпических сказаний, раскрывали картины острых социальных конфликтов. Драматургия Бурангулова, наряду с произведениями для театра его современников Х. Габитова, Д. Юлтыя, А. Тагирова, заложила основы башкирского сценического искусства, соединившего принципы народной исполнительской культуры и профессионального театра. «Народная музыка, вплетённая в ткань спектаклей, давала необходимый творческий импульс для выражения внутреннего

состояния сценического героя. В результате такого взаимодействия образ приобретал эмоциональную энергию и активно воздействовал на зрителя» [14, с. 79]. Приём включения ненотированных подлинных народных мелодий с указанием автора «на голос» той или иной песни, использованный первоначально в музыкальной драме, перейдёт затем и в первые башкирские оперы. В дальнейшем этот жанр, выполнив свою историческую миссию, уступил место другим жанрам башкирской национальной драматургии, прежде всего «чистой» драме и музыкальной комедии.

В отличие от Татарстана, где создателем музыкальной драмы считается Салих Сайдашев, в Башкирии становление этого жанра связано с деятельностью ряда композиторов. Первым музыкальным руководителем Башкирского драматического театра, создавшим оркестр и руководившим им, был драматург и композитор Хабибулла Ибрагимов, которому принадлежат первые обработки башкирских народных мелодий и оригинальные мелодии в фольклорном духе. Именно он в большинстве случаев оформлял спектакли Бурангулова, подбирая к ним фольклорный материал и гармонируя его на слух. Музыка звучала и в антрактах, и после спектаклей в виде концертов. На первоначальном этапе становления национальной оперы в жанровой системе башкирской композиторской школы безраздельно главенствовал жанр обработки.

Значительный вклад в развитие театральной музыки на начальном этапе её развития внёс композитор Масалим Валеев, в 1932-1956 годах работавший зав. музыкальной частью Башкирского академического театра драмы. В это время преобразился смысл и характер музыкального оформления спектаклей. Они стали более значительными по своему художественно-профессиональному уровню. Музыка «чистых» драм также формировала музыкально-театральное мышление, приобретала самостоятельное художественное значение («Глубокое дыхание» И. Абдуллина, «На берегу Агидели» Р. Нигмати, «Свадьба продолжается» М. Карима, «Гальянка» Г. Ахметшина). Так, музыкальный антракт третьей картины драмы «Салават Юлаев» Б. Бикбая под названием «Бой на берегу Ая» с симфоническим развитием народной песни «Салават» – прообраз многих симфонических произведений башкирских композиторов, посвящённых Салавату Юлаеву, в том числе симфонической картины «Взятие Симского завода» из оперы З. Исмагилова «Салават Юлаев». Выдающимся достижением оценивается его музыка к драме М. Гафури «Чернолик», инсценировку которой создали поэт Г. Амири и режиссёр В. Галимов (1938). Стремясь к целостности и непрерывности музыкального развития, композитор использует лейтмотивы (Галимы, религиозных фанатиков). Музыка Валеева сохранялась во

всех последующих возобновлённых постановках с ключевым номером спектакля – Песней Галимы, ставшей народной. Недаром в ряде документов эта пьеса фигурирует как музыкальная драма.

Таким образом, в 30-50-е годы в композиторском творчестве Башкирии закрепились практика использования сюжетного материала музыкальных драм для написания оперных версий. Эта традиция сложилась исторически, так как первые башкирские оперы возникли на основе ранее существовавших драм («Хакмар», «Мэргэн», «Ашкадар», «Карлугас», «Шаура», «Салават Юлаев»). Отголоски этой традиции слышны и в 80-е – 2000-е годы («Послы Урала», «Наркес», «В ночь лунного затмения», «Кахым-туря», «Наки»). Различия между ролью музыки в драматическом спектакле и опере, как известно, заключаются в драматургической нагрузке, возлагаемой на музыку. Об этом в литературе написано достаточно много: музыкальная драма – «это музыкально-речевой жанр, где слово и музыка выступают взаимодополняющими компонентами. Состояния героев, их поступки раскрываются в ней как при помощи слова, так и при помощи

музыки» [4, с. 4-5]. Но если музыкальная драма – это драма с музыкой, то опера, по определению Б. А. Покровского, это «драма, написанная музыкой» [12, с. 26].

Первоначальные принципы синтеза слова и музыки сложились в башкирской музыкальной драме, выросшей из фольклорных обрядов с крепкой опорой на народную песенность. Именно из легенд протяжных песен заимствованы сюжеты драм, а потом и опер («Ашкадар», «Шаура»), перенесены сценические типажи (лирическая пара – главный положительный герой – кураист; байский сын, мулла, мудрец-аксакал). Несмотря на то, что музыкальный материал драм и одноимённых опер в большинстве случаев являлся различным, то есть сочинялся разными композиторами, общие музыкальные принципы их остались неизменными. Это цитирование конкретных фольклорных образцов (в том числе, песни «Салават», послужившей интонационным фондом при создании обширной музыкальной салаватианы), претворение композиционных и стилистических особенностей народной музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Тесную связь двух ведущих театров республики можно проследить по многим параметрам. Так, около 30 лет (1938-1965) Башкирский государственный академический театр драмы и Башкирский государственный театр оперы и балета существовали в одном здании. В 1938-1946 гг. театр назывался Башкирский государственный театр оперы и драмы с общим административным и художественным управлением. Драматическая и оперная труппы часто принимали участие в спектаклях друг друга. И наконец, башкирская опера родилась на той же сцене, что и башкирская драма!

<sup>2</sup> В башкирском литературоведении пьеса «Ашкадар» жёстко критиковалась за утрату поэтического обаяния и смысла фольклорных образов, натуралистические подробности, увлечение экзотикой старинного быта, националистическую идейную направленность [8, с. 79-80]. В книге «История башкирской советской литературы», где очерк «Драматургия» написан другим автором (Г. Хусаиновым), Бурангулову уделено два предложения (!), в которых, тем не менее, его обвиняют за «особую рьяность в театрализации легенд и народных песен». Пьесы драматурга оцениваются как «идейно слабые, но изобилующие этнографическими картинками, сопровождаемыми песнями и музыкой» [9, с. 87]. Как следует из многих высказываний, долгое звучание курая и песен способствует бездейственности драматургии, а это с точки зрения теории классовой борьбы – серьёзный недостаток. Но именно музыкальность мелодрам Бурангулова и была подхвачена музыкантами, обратившимися к оперному жанру.

<sup>3</sup> В штате БАДТ всегда были кураисты, участвовавшие в спектаклях. В 20-30-е годы это – Ю. Исанбаев, Хамит Ахметов, Г. Ушанов, З. Исагилов; в 40-70-е годы – М. Рахматуллин, И. Дильмухаметов и Г. Сулейманов; с 90-х годов – А. Бикчурин и С. Байзитов.

<sup>4</sup> Из доклада председателя ССП БАССР А. И. Харисова на республиканском собрании писателей 16 февраля 1949 г.: Центральный государственный архив общественных организаций (ЦГАОО) РБ. – Ф. П-122, оп. 29, д. 566. – Л. 72, 73.

<sup>5</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 30, д. 520. – Л. 19-34.

<sup>6</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 30, д. 521. – Л. 31-44. Отрицательное отношение к драматургии М. Бурангулова и других его коллег, работавших в историко-этнографическом направлении, сохранялось и в 60-е годы: «Такие писатели, как Ф. Сулейманов, М. Бурангулов и Х. Габитов без особых творческих усилий, бесцеремонно перекаривали популярнейшие башкирские народные песни-легенды и перекладывали их в пьесы. При этом подлинный патриотический пафос и высокий лиризм фольклорных произведений выхолащивался ... Автор [М. Бурангулов. – Г. Г.] не утруждал себя даже изменением названий песен-легенд. Видимо, это было продиктовано соображениями утилитарного порядка: скрываясь за названиями знаменитых песен-легенд, он хотел сделать свои пьесы популярными» [8, с. 78, 79].

<sup>7</sup> Атанова Л. П. даёт разноречивые сведения об авторе либретто этой оперы: Б. Бикбай (Атанова Л. П. Композиторы Башкирии, Уфа, 1982, с. 47), М. Бурангулов [2, с. 81]. Газета «Красная Башкирия» от 25 января 1944 года, перечисляя музыкальные произведения, которые готовит к 25-летию БАССР Союз композиторов республики, называет оперу «Шаура» М. Валеева на либретто М. Бурангулова.

<sup>8</sup> Драма «Шауракай» оказалась весьма востребованным сочинением: в 1989 г. в связи со 100-летием со дня рождения М. Бурангулова её поставил Салаватский башкирский драматический театр, в 1999 г. – Национальный Молодёжный театр (режиссёр – Ф. К. Касимова), а в 2008 г. – Башкирский академический театр драмы им. М. Гафури, назвав её «музыкальной романтической драмой» (режиссёр А. А. Абушахманов). Все три спектакля, несмотря на

различия в режиссуре и сценическом оформлении, объединяет музыкальная концепция, сводившаяся к демонстрации на современном этапе старинных башкирских обрядов, песен и танцев, признанных по мнению постановщиков, главным достоянием драматургии Бурангулова. Театрализацию их в нынешних условиях нужно расценивать как «защитную реакцию», стремление к самосохранению нации через культуру, музыкальное искусство, усилившееся к концу XX века.

<sup>9</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 9, д. 154. – Л. 28.

<sup>10</sup> В Научном архиве УНЦ РАН сохранилась развёрнутая ария-монолог Хурейры из этой драмы, размышляющей об обмане Ангильде и Ханнана, в результате чего главные герои – влюблённые Гульзифа и Юлдыбай разлучены (ф. 109, оп. 1, ед. хр. 17, л. 208). Ария выдержана в протяжном стиле и хорошо воплощает возмущённое настроение героини. Л. П. Атанова этот фрагмент ошибочно называет арией Хурейры из оперы И. Салтыкова «Гульзифа» [3, с. 159]

(указанная ею ед. хр. 198 расформирована). Арию Юлдыкая из этой же оперы, о которой пишет Атанова, обнаружить не удалось. Думается, что уважаемый музыковед ошиблась, назвав Юлдыбая Юлдыкаем. В обоих случаях присутствие арий в музыкальной драме – это очень активная подготовка к восприятию национальным слушателем сложных оперных форм.

<sup>11</sup> Красная Башкирия, 1928, 20 февраля.

<sup>12</sup> ЦГАОО РБ. – Ф. 122, оп. 10, д. 44. – Л. 239. Много лет спустя обилие музыки в башкирских спектаклях вызвало следующую ироничную оценку литературоведа А. Чанышева: «Иным честным башкирским театральным деятелям казалось, что национальная самобытность башкирского театра как раз и должна состоять в показе на его сцене прежде всего исторического прошлого народа, его быта, обычаев и *обязательно под аккомпанемент курая* [курсив мой. – Г. Г.]» [8, с. 81].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Музыка в башкирском драматическом театре // Агидель. – 1969. – № 7. – С. 115-116. – На башк. яз.
2. Атанова Л. П. Мухаметша Бурангулов и башкирская опера // Сказительское и литературное искусство Мухаметши Бурангулова. – Уфа, 1992. – С. 81-87.
3. Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. – Уфа, 1992.
4. Ахмедова К. Узбекская музыкальная драма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1971.
5. Бурангулов М. А. Таштугай (пьесы). – Уфа: Китап, 1994. – На башк. яз.
6. Газиз Альмухаметов. Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. – Уфа: Китап, 2008.
7. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2005.
8. История башкирской советской литературы. Очерки. Ч. 1 / под. ред. Л. Г. Барага и др. – Уфа, 1963.
9. История башкирской советской литературы / отв. ред. Л. И. Залеская, Г. Б. Хусаинов. – М.: Наука, 1977.
10. Кулмый Я. Бадар Юсупова. – Уфа, 1984. – На башк. яз.
11. Очерки по истории башкирской музыки. Вып. 2 / ред.-сост. Т. С. Угрюмова. – Уфа, 2006.
12. Покровский Б. А. Размышления об опере. – М.: Сов. композитор, 1979.
13. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.
14. Фарзутдинова Л. С. Драматургия М. Бурангулова и становление башкирского сценического искусства // Сказительское и литературное творчество Мухаметши Бурангулова. – Уфа, 1992. – С. 70-80.

### Галина Гульназ Салаватовна

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

