



Н.Ф. Гарипова

Башкирская фортепианная музыка



Гилем

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ БАШКИОРТОСТАН
ОТДЕЛЕНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
УФИМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА

Н. Ф. Гарипова

**БАШКИРСКАЯ
ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА**

Уфа «Гилем» 2008

УДК 78.03
ББК 85.31
Г 20

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Фонда фундаментальных исследований Академии наук РБ*

Научный редактор:
доктор искусствоведения *Л. Н. Шаймухаметова*

Рецензенты:
доктор искусствоведения *В. Р. Дулат-Алиев*,
доктор искусствоведения *Н. И. Мельникова*

Гарипова Н. Ф.

Башкирская фортепианская музыка / Н.Ф. Гарипова. – Уфа:
Гилем, 2008. – 384 с., нот. – ISBN 978-5-7501-0941-8

Монография посвящена вопросам становления башкирского фортепианного искусства на примере сонатных и циклических композиций, миниатюр, музыки для детей. Рассматриваются особенности национального стиля с учетом его интонационной лексики и стилистики.

Адресуется исследователям, занимающимся фортепианной музыкой, педагогам, студентам средних и высших музыкальных учебных заведений, а также всем интересующимся проблемами национальной специфики музыки.

ISBN 987-5-7501-0941-8

© Гарипова Н.Ф., 2008

© Издательство «Гилем», 2008

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Основные периоды развития башкирского фортепианного искусства.....	18
1. У истоков становления башкирского фортепианного искусства	18
.....	
2. Башкирская фортепианская музыка 20 – 40-х годов	31
3. Башкирская фортепианская музыка послевоенного времени....	40
4. Башкирская фортепианская музыка 60 – 80-х годов.....	44
5. В преддверии нового века	53
Глава II. Фортепианные миниатюры в творчестве башкирских композиторов	59
1. Фортепианные миниатюры Н. Сабитова	62
2. «24 прелюдии для фортепиано» Х. Заимова	91
3. Фортепианные миниатюры З. Исмагилова	99
4. Фортепианные миниатюры М. Ахметова	105
5. «Багатели» Р. Зиганова	109
6. «Темпераменты» Р. Хасанова	111
	115
Глава III. Сонатные и циклические композиции	
1. Сонатные циклы	116
2. Вариационные циклы	153
3. Полифонические циклы	166
Глава IV. Фортепианные концерты башкирских композиторов	177
1. Фортепианный концерт Н. Сабитова	188
2. Фортепианный концерт Л. Исмагиловой	192
3. Фортепианный концерт Р. Хасанова	200
4. Фортепианный концерт А. Каримова	205
5. Фортепианный концерт Р. Газизова	212

6. Фортепианный концерт З. Исмагилова	217
7. Фортепианный концерт Д. Хасаншина	219
8. Фортепианный концерт Р. Зиганова	227
Глава V. Фортепианская музыка для детей	238
1. Пьесы для фортепиано	239
2. Сонатины, вариации, полифонические пьесы	251
Глава VI. Интонационная лексика и семантика фортепианных произведений башкирских композиторов	258
1. Интонационная лексика озон-кюй	261
2. Интонационная лексика курая	266
3. Интонационная лексика кыска-кюй	280
4. Интонационная лексика халмак-кюй	290
5. Интонационная лексика кубыза	294
6. Семантика орнаментальных структур	298
Заключение.....	312
Библиография.....	316
Приложение 1. Башкирские протяжные песни и наигрыши озон-кюй	329
Приложение 2. Список фортепианных произведений башкирских композиторов (издания и нотные рукописи).....	345

ВВЕДЕНИЕ

Немногим более полувека существует башкирское фортепианное искусство в отличие от клавирной фортепианной культуры западноевропейской традиции, имеющей срок более чем пятисотлетней давности. Современный фонд башкирской фортепианной литературы составляют разные по художественной ценности сочинения. Однако за эти годы композиторы республики стремительно освоили основные жанры мирового фортепианного наследия, без которых невозможно говорить о зарождении национально самобытной современной композиторской школы. Прежде всего, это разнообразные сочинения крупных и малых форм, а также полифонические циклы.

Созданная композиторами республики фортепианская литература, безусловно, дает основание говорить о ней как об интересном и ярком национальном явлении. А глубоко специфическое соединение творчески переработанных фольклорных источников с композиторской техникой европейской природы определяет ее оригинальность и художественную значимость. Последовательно развиваясь и «взрослея», национальная композиторская мысль проделала путь от простых, несколько наивных и простодушных пьесок до развернутых многочастных, сложных по форме сочинений, характеризующих пору зрелого самовыражения самобытной национальной культуры.

В целом у фортепианного искусства республики достаточно сложная судьба. Выработав на первоначальном этапе становления определенный мир образов, характерный для «идеологии патриотизма и равноправия», и еще не окрепнув даже в этом направлении, композиторы начали искать новые современные пути обновления музыкального языка. Именно в этом сказалась в наибольшей степени могучая сила времени, вобравшего в себя все основные вехи развития человеческого общества и культуры.

Башкирская фортепианская музыка, история становления которой началась на заре двадцатого столетия, отражает по существу историю формирования национального

композиторского языка и стиля, с его неповторимым в своем колорите образным и эмоциональным миром. Первые профессиональные композиторы - Масалим Валеев (1888 г. – 1956 г.), Хусайн Ахметов (1914 г. – 1993 г.), Халик Заимов (1914 г. – 1977 г.), Загир Исмагилов (1917 г. – 2002 г.), Нариман Сабитов (1921 г. – 1971 г.) – это одновременно и первые яркие фигуры в области башкирской фортепианной музыки. Наиболее «осозаемым» и относительно устойчивым признаком национального в любом слое культуры является, как принято считать, связь с народным творчеством и фольклором. Она служит наиболее очевидным воплощением национального.

И в самом деле, обнаруживается общая закономерность: на раннем этапе развития профессиональной музыки в рамках любой аналогичной культурной традиции неизбежно возникало тождество представлений о национальном через фольклор, а «национальная традиция» часто понималась как «фольклорная традиция».¹

Цитирование народных мелодий, жанрово-бытовой характер образности сочинений являлись характерными способами передачи национального колорита и долгое время служили основой становления музыкального языка профессиональных композиторов. Тенденция была достаточно долговременной и устойчивой. Как типичную черту для многих национальных школ в период становления авторы отмечают «почти фотографическое воспроизведение народно-национальных первоисточников. Они сохраняются как бы в первозданном виде, к ним по существу не прикасается композиторская рука» [30, с. 104].

Указанное обстоятельство выглядит естественным, поскольку характер и колорит национального быта наиболее легко улавливаются «именно через используемые народные песни и пляски» [187, с. 14]. Так было и в башкирском

¹ Подобные наблюдения приводятся в ряде исследований, отдельные главы которых содержат описание черт национального музыкального языка. См., к примеру: Головянц Т. Камерно-инструментальный ансамбль в творчестве композиторов Узбекистана, 1982г.[51]; Хашимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана, 1985г.[180]; Гаджинская Г. Камерная музыка Азербайджана 60-х-70-х годов, 1986г.[34]; Кезевадзе Т. Педагогические аспекты изучения грузинской фортепианной музыки, 1996г.[87], Карпычев М. Проблемы художественного содержания азербайджанской музыки 1992 [86] и др.

фортепианном искусстве. На заре его становления широкое распространение получили обработки народных мелодий, а также программные танцевальные пьесы, находившиеся в тесной связи с башкирским музыкальным фольклором. Понимание «национальной традиции» здесь на первых порах, как и везде, складывалось через ее первичный и наиболее характерный компонент – «фольклорную традицию».

На определенном этапе развития национальных культур это явление, как правило, было подвергнуто серьезной критике. В дискуссиях 70 – 80-х годов, посвященных критике «традиционализма», отмечалась недостаточная активность обновления формы, технологии, разработки интоационного материала². Как отмечал один из исследователей, в композиторском творчестве начали улавливаться «симптомы превращения в поверхностный этнографизм» [107, с. 86-87].

Однако национальная стилевая специфика фортепианной музыки в процессе ее становления в профессиональном творчестве композиторов Башкирии постепенно заявляет о себе как о явлении более сложном и неоднородном. С одной стороны, в их деятельности действительно наблюдается целеустремленное достижение фольклора, народных традиций, с другой, – происходит освоение классических форм и жанров. Так, если тридцатые и начало сороковых годов двадцатого столетия в истории фортепианного искусства были годами создания первой башкирской фортепианной миниатюры, то в послевоенные годы наблюдается значительное расширение диапазона применяемых композиторами жанров. В поле зрения находятся уже такие крупные сочинения, как соната, вариации, концерт, но одновременно продолжают развиваться и жанры миниатюры: прелюдия, ноктюрн, элегия, токката.

Отмеченные процессы диктовались объективными условиями и напоминали многие аналогичные явления в становлении национальных композиторских школ в других республиках и регионах. Во-первых, происходило активное осознание национальной специфики региональной культуры,

² Отражено в протоколах заседаний Союза композиторов Республики Башкортостан 1970–80-х годов.

утверждение национального самосознания и достоинства. Как справедливо пишет Н.Шахназарова, они проявились «через собирание, исследование, систематику, научное осмысление фольклора и профессионального искусства устной традиции, их пропаганду» [186, с. 116]. Во-вторых, возникла необходимость создания композиторских школ, основанных на академическом профессионализме и искусстве европейской традиции. Постепенно к 70-м годам созрела проблема овладения современной техникой и новыми приемами композиции. И все же можно уверенно констатировать, что на всех этапах не простого, а порой противоречивого становления башкирской музыкальной культуры композиторов не покидало ощущение причастности к нациальному, понимаемой, однако, не узкозамкнуто (периферийно), а широко – как продолжение традиций, принадлежащих целой группе наций, объединенных общим менталитетом, который запечатлен в понятии «духовная культура Востока». Особенно заметно это стало на гребне творческих дискуссий 70-х годов, когда башкирские композиторы не словом, а делом доказали свое кредо, осознав важность новых технических приемов в их интеграции с национальным интонационным словарем.

Аналогичные процессы становления башкирского национального языка происходили в это время в сфере литературного творчества: в поэзии, прозе, драматургии³. Они нашли отражение в формировании жанровой системы профессионального творчества, с ее взаимодействием внутринародных истоков национальной культуры, а также в активной работе по освоению письменных форм, стилистики литературной речи, во введении национального самобытного языка в художественные тексты литературных произведений. Все названные процессы происходили одновременно с ростом индивидуального самосознания личности художника, становления национальных черт авторского стиля.

³ Известно, что феномен башкирского национального языка и литературы возник и начал развиваться после событий, рожденных революцией 1917 года. Период же XVIII–XIX столетий характеризуется распространением письменной формы вербальной и литературной речи на основе старотюркского, старотатарского и современного татарского языков.

Параллельно достижениям музыкального искусства появляются первые имена выдающихся профессионалов-литераторов в лице Мажита Гафури (1880 г. – 1934 г.), Афзала Тагирова (1890 г. – 1937 г.), Даута Юлтыя (1893 г. – 1938 г.), Сайфи Кудаша (1894 г. – 1993 г.), Шайхзады Бабича (1895 г. – 1919 г.). Общей национальной особенностью их творчества на пороге нового тысячелетия был – аналогичный музыкальному – особый интерес к воплощению героической личности (типичные образы тех лет) через проникновенную лирику с широчайшим диапазоном глубоких чувств: от нежной грусти, светлых надежд и мечты до мрачного отчаяния и бурных порывов.

Интенсивное и одновременно устойчивое взаимодействие разных видов искусства в национальной культуре заявило о себе уже в начале века (и сохранилось до сих пор) как тенденция взаимовлияния культурных традиций «Востока и Запада», «народного и профессионального», «национального и интернационального», «устного и письменного», «музыкального и внemузыкального» (литературного, театрального, живописного и т.д.).

В практике проникновения национальных традиций в профессиональную культуру, таким образом, установились некоторые общие для разных видов творчества признаки и черты. Так, во всех видах искусства происходило освоение академических европейских жанров (в литературе – стихи, повести, рассказы, романы; в театральном искусстве – драмы, комедии; в живописи – пейзажи, портреты, натюрморты; в музыке – сюиты, сонаты, симфонии, оперы и т.д.). В них разрабатывались новые национальные (неевропейские) темы, сюжеты и образы. Распространению этой традиции в сфере музыкального искусства помогал интенсивный рост социального статуса академического искусства, в частности, усиление и развитие системы государственных учреждений – музыкальных театров, филармоний, детских и взрослых образовательных и культурно-просветительных учреждений.

Одновременно с внедрением европейской системы профессиональных жанров в художественное сознание представителей академического искусства становится очевидной традиция обратной связи с национальной культурой: миграция

элементов башкирского творчества в академическое искусство, национальных особенностей языка, речи, примет быта и культуры – в академическую жанровую систему.

Одной из наиболее ранних, но популярных и устойчивых национальных традиций является практика «перевода» (переложения, переизложения) фольклорных и авторских произведений с языка одного вида искусства на язык другого, **т.е.** «переход» в другие жанры внутри одной национальной традиции. Известные башкирские драматурги М. Буранголов, Ф. Сулейманов, Х. Габитов, к примеру, владели мастерством «перевода» лирико-эпических фольклорных песен в театральные пьесы и постановки. На основе составленной из разных источников музыки ставились спектакли. Случалось, что авторы делали и «обратный перевод» музыкальных произведений в сценическое действие и театральные пьесы⁴.

При устойчивой традиции сохранения национальной самобытности языка в том или ином виде творчества также обнаруживает себя характерная тенденция «смешения» его с инонациональными компонентами культуры. В этом отношении показательны некоторые примеры внутри профессиональных жанров.

Башкирский поэт-просветитель М. Акмулла (Камалетдинов, 1831 г.–1895 г.) считался одновременно и татарским, и казахским просветителем. Он активно пропагандировал среди башкир достижения русской и мировой культуры. Классик башкирской литературы М. Гафури писал одновременно на трех языках – башкирском, татарском и русском; М. Уметбаев (1841 г. – 1907 г.) переводил на татарский язык стихи А.С. Пушкина.

Аналогичные явления происходили в музыкальном творчестве, где профессиональные композиторы активно пользовались музыкально-интонационным словарем и ладовой системой – как европейской, так и восточной, в том числе, в

⁴ Интересны факты, приводимые исследователями и касающиеся аналогичных процессов в профессиональном искусстве республик Средней Азии. Как утверждает В. Виноградов, в 1918 г. в Фергане существовала передвижная узбекская музыкально-драматическая труппа (певцы-солисты, хор, духовой оркестр), руководимая Хамзой Хаким-заде Ниязи. Репертуар труппы основывался на инсценировках – «переводах» революционных песен в фольклорные жанры и сценические мелодрамы, включающие песни, наигрыши, диалоги, танцы [30, с. 103-122].

местной региональной традиции. Исследователь татарской народной и профессиональной музыки Я. Гиршман неоднократно отмечал сходство башкирских, татарских, чувашских, марийских и мордовских напевов, исследуя общие, присущие им универсальные музыкально-языковые компоненты. К этой области относятся многие устойчивые обороты пентатонного звукоряда. Подобные обстоятельства позволили музыковедам говорить о творческой практике композиторов поволжско-уральской «пентатонной зоны» [49]. Приведенные наблюдения, безусловно, свидетельствуют об активной миграции и принципиальной незамкнутости национальных традиций в профессиональном композиторском творчестве⁵.

Итак, путь, на который вступило профессиональное музыкальное искусство (в том числе фортепианное, представляющее его национальные традиции), самими условиями своего существования был предопределен как процесс активной ассимиляции и адаптации в контексте новой социальной сферы. И для музыкальной, и для литературной, и для любой другой профессиональной деятельности с самого начала стало актуальным взаимодействие различных элементов художественной культуры, что в определенной мере усложняет конкретное рассмотрение фортепианной музыки с точки зрения национальных традиций и черт музыкального языка. Однако нельзя не считаться с этим ключевым явлением, поскольку оно само по себе специфично и своеобразно. Это обстоятельство в свое время было удачно сформулировано Н. Шахназаровой в исследовании «Музыка Востока и музыка Запада», где указывается, что путь, на который вступила советская музыка, не имел прецедента. «Восток и Запад никогда еще не соприкасались так тесно в границах единого государства для целей строительства общей по своим идеально-эстетическим принципам культуры» [186, с. 17]. Общие идеологические принципы во многом определяли существование проявления национальных традиций, включенных в профессиональном искусстве в контекст

⁵ Явление «зональности» восточных культур как необходимое условие исследования универсальных компонентов в национальной традиции отмечалось многими исследователями. К примеру, о нем пишут Н. Шахназарова [187], А. Сохор [161].

современной тематики и условий новой социальной жизни. Однако фольклор и народное творчество – лишь одна из составляющих, хотя, быть может, и наиболее существенная в определении путей решения проблемы.

Если успехи в изучении профессионального башкирского искусства, и фортепианного в частности, очевидны, то менее заметны результаты изучения истории фортепианного исполнительства. Эти сведения разрознены и не систематизированы, часто носят характер популярного изложения или описания отдельных фактов. В собирании последних отметим роль таких энтузиастов, как В. Плотников, Е. Толстая, В. Ланге, М. Фоменков, Г. Бельская. В их работах освещаются с той или иной степенью подробностей факты деятельности в Уфе педагогов-пианистов М. И. Андржеевской, В. Тимановой, С. Гербст. Известны также отдельные публикации Т. Русановой, С. Хамидуллиной, Н. Александровой, посвященные проблемам развития фортепианного искусства в республике⁶. Кроме того, этой проблеме посвящено отдельное наше исследование⁷.

Начало XXI века в целом можно охарактеризовать как время обострившегося интереса к истории региональной и национальной культуры и искусства. Определенное значение для осмыслиения развития истории и теории фортепианного исполнительства Уфы имело проведение научно-практической конференции «Музыкальные традиции Уфы и европейское искусство XIX – XX вв.», организованной кафедрой специального фортепиано Уфимской государственной академии искусств в апреле 2001 г., где участники представили интересные, в том числе не опубликованные ранее материалы.

В последнее десятилетие музыковедами Башкортостана написан ряд работ, посвященных отдельным жанрам башкирского профессионального искусства. Вопросы развития

⁶ В конце 80-х годов вышли статьи доцента кафедры специального фортепиано В. К. Ланге [103, 104]. В 1987 г. была опубликована работа профессора кафедры специального фортепиано Л. И. Алексеевой «Из истории развития фортепианного искусства в Башкирии [3].

⁷ См.: Гарипова Н. Ф. «Фортепианное исполнительство и образование Башкортостана». Находится в печати.

балетного жанра освещаются в очерке Г. Ахмадеевой «Балеты Наримана Сабитова» [14]; несколько работ в серии «Путеводитель по операм» создано Р. Исламгуловой [78], Т. Зиновьевой [71], Е. Козовчинской [90]. Обзорная работа о башкирской опере написана Т. Угрюмовой [171]. Издательством «Китап» были опубликованы монографии Г. Галиной, посвященные творчеству Х. Ахметова и З. Исмагилова [35, 36], проблемам изучения народного творчества башкир посвящена монография Р. Сулейманова [165].

В 2006 г. вышло первое в истории башкирского музыкоznания системное исследование Е. Скурко «Башкирская академическая музыка: традиции и современность» [149]. В этом же году опубликована монография Р. Рахимова «Башкирская народная инструментальная культура», в которой обобщены наблюдения автора над «традиционной мелодикой» и формами бытования национального инструментария [138].

В настоящем исследовании предпринята попытка описания феномена «башкирской фортепианной музыки», в отличие от понимания ее как «географического» явления, скрывающегося в понятии «фортепианская музыка композиторов Башкортостана». Последнее, в отличие от интересующего нас феномена, представляет собой более широкий смысл, не исключающий присутствия признаков иных музыкально-языковых систем. Известно, что членами Союза композиторов Башкортостана, проживающими на территории Уфы и других городов республики, являются представители многих национальностей – русские, татары, чуваши, марийцы, украинцы. Это не означает их автоматической причастности к явлению башкирского музыкального интонационного словаря. В нашей работе рассматриваются те фортепианные произведения, в которых наиболее отчетливо выявлены конкретные черты башкирского национального языка и стиля.

В связи со сказанным необходимо подчеркнуть важность и специфику собранного и используемого в данной работе материала. Прежде всего были использованы сочинения, опубликованные в различных сборниках и изданиях за последние сто лет. Первый сборник фортепианных произведений башкирских авторов – «Н. Сабитов. Четыре полифонические

миниатюры на башкирские темы для фортепиано» вышел в 1955 г. под редакцией Р. Сальманова. За период с пятидесятых годов XX века до наших дней Башкнигоиздатом выпущено около десяти сборников. Среди них большую популярность приобрели сборники, вышедшие в 1960 и 1961 гг. – «Пьесы башкирских композиторов для фортепиано» под редакцией Р. Сальманова. Некоторые сочинения переиздавались, к примеру: Х. Заимов. «Прелюдии для фортепиано» (под редакцией М. Зайдентрейгера), опубликованные в 1969 г. Башкнигоиздатом, были переизданы в 1981 г. издательством «Советский композитор». Этим же издательством было выпущено несколько хрестоматий: «Детские пьесы композиторов Башкирии» (1977, 1988), «Произведения башкирских композиторов» (1983).

До 1983 г. издавались, в основном, фортепианные миниатюры. Редакторы работали исключительно на репертуар детских музыкальных школ. Положение изменилось с изданием сборника «Н. Сабитов. Избранные произведения для фортепиано» (1985 г.), в который вошли сочинения крупных циклических композиций автора – сонатина и два цикла вариаций, а также сборник «Фортепианные пьесы башкирских композиторов», в котором были опубликованы «Вариации для фортепиано» Л. Исмагиловой. В декабре 2006 г. издательством «Китап» выпущен сборник фортепианных сочинений Л. Исмагиловой.

Значительный вклад в работу по подготовке к изданию фортепианных сочинений композиторов республики внесли С. Г. Хамидуллина и Н. Г. Хамидуллина, являясь редакторами и составителями большого количества нотных изданий фортепианных пьес башкирских композиторов. В последние годы приобрели известность фортепианные пьесы «Пестрый альбом» А. Каримова; «Пьесы для фортепиано» (2001) и «Детские пьесы» (2003) С. Шагиахметовой.

Помимо изданий, получивших широкое распространение в педагогической и исполнительской деятельности, имеется большой материал, находящийся в частных коллекциях, в архивах

и рукописных фондах авторов сочинений, библиотеках города Уфы⁸.

В педагогической и исполнительской практике сложилась парадоксальная ситуация. Несмотря на отсутствие изданных сочинений крупных и циклических композиций, музыка этих произведений постоянно звучит на концертных сценах и используется в педагогической практике.

В настоящей монографии материал систематизирован по жанровому принципу. Неизменной осталась предложенная в уже изданной первой нашей работе периодизация развития фортепианного искусства, которая приведена в соответствие с общими тенденциями развития музыкальной культуры Башкортостана и не противоречит исследованиям в области других жанров музыкального искусства Башкортостана.

Контуры первого периода определяются двумя значительными событиями XX века, явившимися основными историческими его вехами. Он начинается после революции 1917 г. и заканчивается вместе с окончанием Великой Отечественной войны. Двадцативосьмилетний период стал временем создания предпосылок для возникновения музыкального композиторского творчества. В эти годы бурно развивается самодеятельное искусство, открываются учебные заведения, театральные коллективы и музыкальный техникум, в котором была начата подготовка профессиональных кадров. Так, первый этап вошел в историю решением исторически важной задачи перехода башкирской музыкальной культуры от устной традиции к профессиональному нотированному композиторскому творчеству и освоением новых для национальной музыки инструментальных жанров и форм.

Второй этап охватывает период с 1945 года и целое десятилетие начала пятидесятых. Это годы ученичества. Они характеризуются бурным рождением фортепианных сочинений самых разных жанров. Однако постепенно формируется национальный фортепианный стиль: интонационная основа увязывается с постижением европейских традиций в области

⁸ Каталогизация нотных сборников, изданных в Республике Башкортостан и в России, нашла отражение в справочно-библиографическом списке изданий и рукописей фортепианных пьес, данных в Приложении 2.

музыкального языка, гармонических и ритмических приемов письма, разрабатываются приемы формообразования.

Со второй половины 40-х годов и в 50- е годы в состоянии башкирского фортепианного искусства отмечаются стабилизация тематики творчества в ее связи с современностью, обращение композиторов к новым для национальной музыки инструментальным жанрам и поиск более органичных форм сочетания национального с закономерностями европейской профессиональной культуры. Его типичной чертой можно считать формирование национальных черт музыкально-интонационного словаря в профессиональной сфере творчества.

Третий этап – 60 – 80-е годы можно считать годами вступления фортепианного искусства Башкортостана в пору определенной зрелости. Композиторы в эти годы создают сочинения, которые отличает глубокое проникновение в современный мир и воплощение жизненных процессов с использованием современной техники композиторского письма. Нормой становится использование алеаторики, серийной и модальной техники.

Исторически обусловлено так, что этап 60– 80-х годов представляет собой наиболее интенсивный период становления башкирского фортепианного искусства. Для него характерно дальнейшее развитие профессиональной ветви музыкального искусства, приток молодых сил в сферу композиторской деятельности, создание крупных жанров и классических композиций на глубоко национальной основе. Существенными признаками этого периода является также освоение сложной техники современного композиторского письма, интерес к созданию циклических композиций, новых оригинальных форм.

О периоде двух последних десятилетий XX и начале нового XXI века в истории развития фортепианного башкирского искусства не приходится говорить как о качественно новом его развитии. Скорее всего, это время укрепления профессиональных основ композиторского творчества и продолжение тенденций, наметившихся в 60– 80-е годы.

Настоящая работа построена в форме очерков, где дается обзор и краткая характеристика явления башкирской фортепианной музыки через традиционные для музыказнания

категории «жанр», «тема», «образ», а также высвечиваются наиболее яркие персоналии среди имен композиторов.

Башкирская фортепианская музыка в работе включает в себя и текстовый уровень исследования, основное содержание которого составляет описание интонационно-лексического словаря устойчивых интонационных оборотов, организующих стилистику авторских сочинений и национальное своеобразие фортепианной музыки. Подобная проблема, как известно, получила теоретическую разработку в отечественном музыкознании в связи с методом семантического анализа. Смысловые структуры музыкального текста, как известно, в наибольшей степени сконцентрированы в контексте музыкальной темы. Она является основным сегментом передачи содержания в фортепианных произведениях башкирских композиторов, что позволяет использовать понятия, термины и рабочие схемы семантического анализа. Среди них мы выделяем такие распространенные и принятые в семиотике термины, как «знак-значение-смысл» (А. Греймас), а также понятия и термины современного музыкознания в области музыкальной семантики: *интонационная лексика, смысловые структуры, музыкальные лексемы*⁹.

В интересующем нас ракурсе изучения характерных черт национального музыкального языка семантический метод помог определиться в поисках словаря интонационной лексики - устойчивых оборотов с закрепленными предметно-образными значениями. Они имеют различное, в том числе и внemузыкальное, происхождение (к примеру, пластическое, сюжетно-образное, предметно-конкретное, вербально-речевое) и формируются в условиях ситуативно-сюжетных повторов в воплощении образов героев, персонажей, диалогов, сцен музенирования или танцевальных эпизодов. Все это в совокупности организует ассимиляцию музыкальным языком, в

⁹ В настоящей работе автор опирался на систему терминов и рабочих схем семантического анализа, принятых в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Подробно см. об этом: Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы //Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004. – Уфа, 2005. – С.81-102; *Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкального текста*. М., 1999.

том числе, и культурно-исторических признаков национальной традиции. Этот вопрос рассмотрен нами в VI главе.

Работа состоит из шести глав, введения и заключения и двух Приложений. В Первой главе дается краткая характеристика основных этапов развития башкирского фортепианного искусства, которые отвечают общим тенденциям становления башкирской национальной культуры и очерчивают важные вехи формирования самобытного национального музыкального языка с момента признания его официального статуса до конца XX и начала XXI века. В главе рассматриваются этапы развития фортепианного башкирского искусства и отмечается значение каждого из них.

Вторая глава посвящена обзору и характеристике наиболее распространенного жанра в творчестве композиторов республики – фортепианной миниатюры. По существу она явилась предвестником появления всех других жанров в башкирском национальном фортепианном искусстве. Создавая миниатюру, композиторы экспериментировали в области приемов взаимодействия национального интонационного словаря и академического творчества. Одновременно велись поиски создания национальной музыкальной драматургии, которая в миниатюре представляла уже жанровый тематический контраст. Общей особенностью башкирской миниатюры становится ее стабильное существование и динамичное развитие на протяжении всех этапов становления башкирского фортепианного искусства.

В третьей главе рассматриваются вопросы становления и развития сонатных и циклических композиций: сонатин, сонат, вариаций. В отличие от миниатюры циклические композиции развивались неравномерно – по мере становления академического направления в музыкальном искусстве. Профессиональным музыкантам приходилось осваивать новые для них виды европейского творчества и искать пути формирования конфликтной драматургии на основе национального музыкального языка. Тем не менее, академическое направление в развитии фортепианного башкирского искусства принесло по-настоящему интересные профессиональные достижения в этом жанре.

В четвертой главе освещаются особенности становления жанра фортепианного концерта в творчестве башкирских композиторов. Анализируются особенности образного строя сочинений, музыкальный язык, прослеживается эволюция композиторской техники. Отмечается как многостилевой диапазон, так и экспериментальный характер развития этого жанра.

Пятая глава посвящена музыке для детей. Рассматриваются истоки зарождения, а также определяется роль и место детской музыки башкирских композиторов в педагогике и развитии исполнительства в республике. Отмечается, что этот жанр композиторского творчества поставлен в ранг особой важности для развития музыкального искусства. Его становление и развитие прошло интересные и закономерные этапы: от простых, наивных миниатюр до сочинений, в которых нашли обобщения сложные психологические проблемы детского мировосприятия.

В шестой главе излагаются результаты наблюдений над тематизмом фортепианных сочинений, прослеживается роль устойчивых интонационных оборотов в становлении национального музыкального словаря, выявляются конкретные слагаемые явления «национальной традиции». Это понятие становится сквозным в связи с постановкой задач музыкально-семиотической ориентации: определения национальных черт в музыкальном языке и в особенностях организации музыкального текста. Национальные традиции исследуются в контексте проблем музыкального языка и понимаются как художественная константа – ряд устойчивых признаков проявления национального.

Научное издание

**ГАРИПОВА НИНЭЛЬ ФЕДОРОВНА
БАШКИРСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА**

Печатается в авторской редакции

Корректур: Г.Ю. Абубакирова

Компьютерная верстка: Г.Ю. Абубакировой, А.Л. Гаделовой

Подписано в печать 06.06.08
Формат 60*84 1/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Печать на ризографе.
Усл.печ.л.: 22,32. Уч.-изд.л. 24,07.
Тираж 300. Тин зак.№ 65

Издательство «Гилем»
Академии наук РБ
450077, Уфа, ул. Кирова, 15.
Тел.: (347) 273-05-93, 272-36-82
gilem@anrb.ru