На правах рукописи

ГАРИПОВА Нинэль Федоровна

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БАШКИРСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА
(исполнительство, образование, композиторское творчество)

Специальность 17.00.09. – Теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Саратов - 2010

Работа выполнена в Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Научный консультант: **доктор искусствоведения, профессор Шаймухаметова Людмила Николаевна**

Официальные оппоненты: **доктор искусствоведения, профессор Ашхотов Беслан Галимович**

доктор искусствоведения, профессор Варламов Дмитрий Иванович

доктор искусствоведения, профессор Сраджев Виктор Пулатович

Ведущая организация: **Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки**

Защита состоится 7 декабря 2010 года в 10.00 на заседании объединённого диссертационного совета ДМ 210.032.01 при Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова по адресу: 410012, г. Саратов, проспект Кирова, 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Автореферат разослан 1 ноября 2010 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения А.Г. Труханова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Современное фортепианное искусство Башкортостана является одним из интереснейших явлений в музыкальной культуре России. Оно неоднородно и многосоставно: с одной стороны, процесс его формирования происходил в зависимости от специфических для развития культуры исторических условий, с другой – в результате взаимодействия западноевропейской, русской и традиционной национальной музыкальных культур.

Уникальность становления фортепианного искусства в мировом музыкальном пространстве при множестве причин и обстоятельств всё же определяется одним из важнейших его факторов – сложившимся в течение многих столетий развитым инструментальным музицированием. Характерно, что к XVIII веку в Европе уже функционировало более двух десятков консерваторий, и базовым для профессиональных музыкантов последующих поколений стало в подавляющем случае пианистическое образование. Иная картина складывалась в национальных республиках советского периода, в том числе в Башкирии. Первые башкирские композиторы были самоучками-кураистами, совершенно не знакомыми с профессиональным, в том числе, фортепианным западноевропейским искусством. Вследствие этого для развития башкирской профессиональной фортепианной музыки определяющей стала городская культурная среда, создавшая почву для произрастания на ней впоследствии башкирской профессиональной исполнительской и композиторской школ.

Стремительное распространение и развитие в последние два столетия фортепианного искусства способствовало значительному обогащению его интонационной сферы, исполнительской технологии и методов композиторского творчества. Важную роль в этом процессе сыграли, в том числе, национальные композиторские и исполнительские школы. В связи с изменением статуса народов, проживающих на территории бывшего Советского Союза, и стратегией развития национальных культур, с 20-х годов XX века начинается масштабный процесс их формирования. Развитие национального искусства значительно видоизменило облик фортепианного творчества – исполнительского и композиторского – и привнесло в него новые традиции, обогатив мировое фортепианное искусство ярким и оригинальным интонационным содержанием. Неординарное и интенсивное развитие получило фортепианное искусство Средней Азии, Востока, опирающееся, с одной стороны, на несвойственную клавишному инструменту монодийную музыкальную национальную культуру, с другой, – на богатые традиции европейского профессионализма.

К настоящему времени процесс освоения западноевропейской традиции для ряда национальных культур оказался практически завершённым. В результате большинство композиторских школ прошло этапы становления и осмысления современных композиторских технологий. Изучение башкирского

фортепианного искусства позволяет оценить его как феномен музыкальной культуры, органично включившийся в мировой художественный процесс и одновременно имеющий индивидуальный облик в общей картине национальных культурных процессов.

Три составляющих явления башкирского фортепианного искусства – *исполнительство, образование и композиторское творчество* – до сих пор не рассматривались в едином процессе культурно-исторического развития и не получили соответствующей научной и художественной оценки. Отдельные страницы истории фортепианного искусства Башкирии хотя и описывались неоднократно, всё же не обнаружили обоснованных логических связей в контексте культурно-исторического развития. Вместе с тем, имеется богатый архивный и документальный материал, а также яркие результаты многогранной композиторской и исполнительской деятельности в области фортепианного искусства, что позволяет говорить не только о фортепианной музыке в Башкортостане, но и о самом феномене башкирского фортепианного искусства.

Изучение вопроса позволило установить, что и в начале своего становления, и затем в процессе обретения профессионализма башкирское фортепианное искусство долгое время развивалось обособленно от национальных традиций башкир, что было объективно связано с разным менталитетом европейского искусства и мусульманских представлений о музыкальной культуре. Такое противостояние преодолевалось целенаправленно в течение длительного времени: политическими и социальными усилиями формировались новые культурные потребности городского – смешанного по национальному составу – населения. В результате весьма сложных и специфических процессов родилось самобытное культурно-историческое и художественное явление: *башкирское фортепианное искусство.*

В последнее время среди российских исследователей внимание к становлению и развитию национальных фортепианных исполнительских и композиторских школ заметно возрастает. На фоне этого обстоятельства проблемы разработанности башкирского фортепианного исполнительства и образования выглядят намного скромнее. Тем не менее, архивные документы, нотный материал, богатая композиторская и исполнительская концертная практика несут много интересной и полезной информации, проливающей свет на эту малоизученную область музыкальной культуры.

Музыковедческая литература о башкирском фортепианном искусстве крайне немногочисленна. В 1977 г. была опубликована одна из первых статей, посвящённых истории музыкальной жизни Уфы. Её автор В.К. Ланге выполнила обзор исторических фактов, связанных с состоянием музыкальной культуры Уфы того времени. Автор коротко упоминает о деятельности «Общества пения, музыки и драматического искусства»[1], где фортепианная музыка была активно востребована. В 1984 г. Л.И. Алексеева публикует очерк «Из истории развития

[1] В.К. Ланге. Из истории музыкальной жизни дореволюционной Уфы // Вопросы музыковедения. – Вып. 3. – Уфа: Башкнигоиздат, 1977. – С. 56-68.

фортепианного искусства в Башкирии»[2], в котором впервые даёт периодизацию этапов развития фортепианного исполнительства со времён дореволюционной Уфы – до 50-60-х годов XX века. При этом феномен фортепианного искусства здесь не дифференцируется: рассматривается только исполнительское творчество, причём его периодизация не соотносится с общим культурологическим и социально-историческим контекстом. Приведённые в очерке сведения нередко грешат неточностью, так как не опираются на документальные свидетельства. Полезную обзорную информацию о деятельности кафедры специального фортепиано Уфимской государственной академии искусств содержат статьи Л.И. Алексеевой и М.Ю. Кочурова (1993)[3], Р.Р. Шайхутдинова (2004) [4]. Однако задача исследования становления и развития фортепианного искусства Башкортостана никем из авторов не ставилась и не рассматривалась.

В то же время сформировался отдельный пласт музыковедческой литературы, посвящённый башкирскому академическому искусству, где содержатся серьёзные результаты исследований различных стилевых процессов и проявлений национальных черт в музыкальном языке. В основном, это очерки, касающиеся изучения и описания различных жанров композиторского творчества или влияния фольклорных традиций на их изучение. Так, башкирской фортепианной музыке посвящён ряд работ автора настоящей диссертации[5]. Исследовались и другие виды профессионального искусства: вокальное камерное творчество (С.Ю. Каримова, 1997), оперное творчество (Т.С. Угрюмова,1995; 1997), хоровое искусство (Р.Х. Исламгулова 2002; М.П. Фоменков, 1989; 1990). Периодизация профессиональной башкирской

---

[2] Л.И.Алексеева. Из истории развития фортепианного искусства в Башкирии. – Уфа, 1987.

[3] Л.И.Алексеева, М.Ю. Кочуров. Кафедра специального фортепиано//Уфимскому государственному институту – 25 лет. – Уфа: УГИИ, 1993. – С.9-22.

[4] Р. Р.Шайхутдинов. Развивая традиции русского пианизма//Искусство Башкортостана: исполнительские школы, наука, образование: Сб. науч.статей/ Отв. ред.-сост. В.А. Шуранов – Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исмагилова, 2004. – С.69-84.

[5] См., к примеру: Гарипова Н.Ф. Некоторые аспекты влияния башкирского музыкального фольклора на фортепианное искусство // Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья / ГМПИ им. Гнесиных: Сб. трудов. – Вып 56. – М., 1981; Национальное и современное в башкирской фортепианной музыке 60-70-х годов // Вопросы искусствоведения / УГИИ. – Уфа, 1983; Фортепианное творчество Н.Сабитова // Вопросы башкирской музыкальной культуры / УГИИ. – Уфа, 1990; Одночастные произведения крупной формы 1940-1980-х годов // Проблемы жанра в отечественной музыке / РАМ им. Гнесиных: Сб. трудов. – Вып. 143. – М, 1998; Башкирская фортепианная музыка: язык, стиль, национальные традиции. – Уфа, 1997; Фортепианные миниатюры Загира Исмагилова. Очерк. – Уфа, 2002; Фортепианный цикл Н. Сабитова «Семь наигрышей». Очерк. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004; Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов: научное издание. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002 и др.

музыки впервые рассматривалась в двух выпусках коллективного труда «Очерки по истории башкирской музыки», выполненного кафедрой истории музыки Уфимской государственной академии искусств (ред. – сост. Т.С. Угрюмова, 2001; 2006).

Начало XXI столетия расширяет горизонты региональных исследований, которые переходят из статуса краеведческих в область историко-теоретических. Появились работы, исследующие индивидуальные свойства башкирской музыкальной культуры как текста и рассматривающие её с позиций культурно-музыкального и стилевого пространства XX века (Е.Р. Скурко, 2005). Особую актуальность приобретают вопросы этноинструментализма (Р.Г. Рахимов, 2006). Предметом исследований становятся вопросы взаимодействия русской и башкирской культуры, оценивается роль русских музыкантов в становлении композиторского творчества Башкирии (С.И. Махней, 2008).

На фоне постоянного внимания к истории региональной и национальной культуры России статьи о фортепианном искусстве всё же отмечены интересом к более локальным проблемам. К примеру, описываются отдельные сочинения современных композиторов, в частности, Л. Исмагиловой (авторы Т.М. Русанова, 1990; А.И. Асфандьярова, 1988), фортепианные миниатюры и прелюдии Х. Заимова (Н.Г. Хамидуллина,1987; 1992), детские фортепианные пьесы С. Шагиахметовой (Р.М. Байкиева, 1999), народные песни в творчестве композиторов Башкирии (С.Г. Хамидуллина, 1985).

Ещё менее разработанной оказалась проблема становления и развития в Башкирии *фортепианного образования*, особенно в дореволюционный период. Краеведами республики Г.Ф. Гудковым, З.А. Гудковой, Г.А. Бельской, М.П. Фоменковым, И.В. Нигматуллиной, музыковедом Л.П. Атановой были найдены и зафиксированы новые факты жизни известной пианистки – уфимки Веры Тимановой. В их работах в этой связи упоминается имя В. Новицкого – учителя, под руководством которого В. Тиманова получила начальные навыки фортепианного исполнительства. Выполненные в процессе работы над диссертацией поисковые действия позволили восстановить статус принадлежавшего В. Новицкому авторского издания, сделав научно достоверной изложенную в нём педагогическую систему, принципы которой реализовала всемирно известная пианистка.

В краеведческой литературе информация по общим проблемам национальной музыкальной культуры даётся исключительно в области народной музыки, без упоминаний о профессиональной деятельности музыкантов Башкирии. Так, в фундаментальном труде «История Башкортостана с древнейших времён до наших дней», подготовленном и опубликованном коллективом авторов Института истории языка и литературы Академии наук Республики Башкортостан[6] профессиональное музыкальное искусство республики не рассматривается. Таким образом, история башкирского

[6] История Башкортостана с древнейших времён до наших дней: В 2-х т. / И.Г. Акманов, Н.М. Кулбахтин, А. З. Асфандияров и др.; под ред. И.Г. Акманова. Т. 1. История Башкортостана с древнейших времён до конца XIX в. – Уфа: Китап, 2004.

фортепианного искусства – *исполнительства, образования, композиторского творчества* – до последнего времени не была предметом самостоятельного исследования. Отдельные первоначальные выводы и факты, приведённые в публикациях, нуждаются в документальном подтверждении.

Материал исследования. Основной документальной базой настоящей диссертации явились материалы, сохранившиеся в архивах: всего введены в работу документы 10 фондов. Достоверную картину (как дореволюционного, так и первой половины XX века) состояния фортепианного исполнительства и образования позволили воссоздать многочисленные документы официального характера, постановления, инструкции, циркулярные письма, отчёты, доклады, материалы о содержании и характере политики в области музыкальной культуры Уфы, в развитии музыкального образования; списки учеников, обучающихся в столичных вузах, списки учеников преподавателей Уфимского училища искусств, сведения о состоянии музыкальных образовательных учреждений дореволюционной Уфы, учебные программы Музыкальных классов Уфимского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО).

При изучении этих вопросов базовым источником стал большой пласт архивных документов Центрального исторического архива Республики Башкортостан (ЦГИА РБ), фонды которого хранят уникальный и до сих пор малоисследованный материал о событиях культурной жизни Башкирии; о горожанах, проживавших в Уфе в XVII–XIX веках и повлиявших на развитие городской культуры. В Книжной палате Республики Башкортостан, сохранившей фонд местной периодической печати, удалось обнаружить рецензии на концерты и другую информацию, опубликованную в газетах того времени – таких, как «Уфимские губернские ведомости», «Уфимский край», «Красная Башкирия», «Известия».

Особую значимость имеют материалы из фондов Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), благодаря которым представилась возможность ввести в научный оборот не известные до сих пор сведения об уфимских учениках Санкт-Петербургской консерватории, а также неизвестный местным краеведам материал об Уфимском отделении ИРМО, меняющий сложившиеся ранее представления о его деятельности.

В результате изучения архивных материалов музыкальная общественность и профессионалы могут впервые познакомиться с редким изданием «Школы» В. Новицкого, обнаруженным в отделе редкой книги библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, а также с документами отдела научных рукописей Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Последние пролили свет на репертуар и составы исполнителей – учеников из Уфы в знаменитых концертах ИРМО. Важное значение для исследования имели материалы Научной библиотеки Уфимского научного центра РАН, музея Уфимского училища искусств, личные архивы музыкантов-пианистов Уфы.

Таким образом, в научный оборот впервые вводятся факты деятельности Уфимского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО); информация об учебных программах Музыкальных классов, о концертных программах педагогов и учеников ИРМО; найденный раритет – «Школа» В. Новицкого; списки уфимцев, обучавшихся в Петербургской и Московской консерваториях в конце XIX – начале XX века; сведения об ученическом периоде известной пианистки Е.В. Сеферовой в Петербургской консерватории. Впервые подробно освещена история деятельности Башмузтехникума, а также подробности творческой жизни отдельных личностей, внесших большой вклад в развитие башкирского фортепианного искусства (В.Д. Паршина, М.И. Андржеевская, В.Х. Штегман, С.Т. Гербст, М.А. Зайдентрегер, Е.П. Сеферова, А.И. Сац, В.П. Стародубровский).

Писать об исполнительском искусстве и восстанавливать его исторический путь при отсутствии музыкальных записей, демонстрирующих уровень исполнительства, представляется сложной, но выполнимой задачей. В исследовании приводятся свидетельства и воспоминания современников; рецензии, опубликованные в газетах и журналах того времени; архивный материал, отражающий факты, события, хронику культурных событий становления музыкального искусства Башкирии. Была проанализирована обширная периодическая печать, газетные рецензии 20-х годов XX века, документальный материал, касающийся вопросов развития и распространения фортепианного искусства в Башкирии.

Исполнительская и *образовательная* база профессионального творчества постепенно реализовались в активной сфере *композиторской* деятельности. Последняя родилась в результате их интенсивного развития и является по отношению к ним вторичным компонентом, хотя и наиболее показательным.

Первые фортепианные произведения принадлежат талантливому самоучке С. Габяши, исполненные им в 1914 году в Уфе. Однако как полноправная составляющая профессионального искусства фортепианное композиторское творчество начинает развиваться лишь с 40-х годов XX века. В конечном же итоге, созданная композиторами республики фортепианная литература, безусловно, даёт основание говорить о ней как о ярком национальном явлении, а глубоко специфическое соединение творчески переработанных фольклорных источников с композиторской техникой европейской природы определяет её оригинальность и художественную значимость.

Национальная композиторская мысль проделала путь от простых пьес малой формы до развёрнутых многочастных, сложных по структуре сочинений, характеризующих пору её зрелого самовыражения.

Говоря о башкирской фортепианной музыке как о национально-самобытном явлении, необходимо иметь в виду проблему национального стиля, выявление которого представляется наиболее серьёзной теоретико-аналитической задачей. Семантический анализ фортепианных произведений башкирских композиторов впервые позволил сделать ряд конкретных

наблюдений и обобщений над проявлением *национального* в музыкальном тематизме.

К анализу фортепианного творчества башкирских композиторов привлекалось практически всё написанное композиторами, в том числе и рукописные произведения. В работу включены сочинения, признанные как «башкирская классика», а также сочинения, по своим художественным достоинствам являющиеся показательными с точки зрения рассматриваемой проблематики. В поле зрения оказались также произведения, представляющие интерес как этапные в развитии композиторского творчества и характеризующие выбор приоритетных для башкирского искусства тем, жанров и образов.

Цель работы – исследование феномена башкирского фортепианного искусства в процессе его становления и развития.

Объект исследования **–** башкирское фортепианное искусство конца XIX до начала XXI веков.

В качестве ***предмета исследования*** выступают функционирующие в городской музицирующей среде *исполнительство, профессиональное образование и композиторское творчество*, сформированные в результате взаимовлияния и взаимопроникновения русской, западноевропейской академической традиций и национального башкирского фольклора. В данном диссертационном исследовании триединство категорий исполнительства, образования и композиторского творчества является концептообразующим.

Гипотеза исследования. Процесс становления башкирского фортепианного искусства сопровождался совмещением целого ряда факторов этнического, психологического, социального, культурного порядка. Исследование показало, что в результате взаимодействия трёх различных традиций – западноевропейской, русской и мусульманской, относящихся к культуре и жизнедеятельности народа, стало возможным появление профессионального национального башкирского фортепианного искусства.

Феномен башкирского фортепианного искусства представляет единство трёх составляющих – исполнительства, образования и композиторского творчества. Анализ архивных материалов и документальных источников показал общую картину и механизм становления башкирского фортепианного искусства, процесс постепенной профессионализации творчества. Определяемый потребностью в музицировании (сначала – салонном, домашнем, позднее – коллективном, общественном в рамках социальных структур ИРМО, филармонии), этот процесс нашёл отражение, с одной стороны, в востребованности феномена яркой личности пианиста-исполнителя, с другой, в активном государственном управлении развитием образовательной инфраструктуры (ДМШ–училище–вуз), готовящей кадры профессионалов. Исполнительская деятельность профессионалов и стабильно организованная образовательная система, в свою очередь, сформировали потребность в новом исполнительском и учебно-педагогическом репертуаре. Становление и развитие башкирского фортепианного искусства происходило в процессе

взаимодействия, с одной стороны, городской культуры, с её приоритетом европейских и русских художественных ценностей, с другой, – широкого распространения в быту национального башкирского фольклора. Процессы взаимодействия городской культуры и национального башкирского фольклора неизбежны и целесообразны: они вызваны менталитетом городской среды, значительную часть населения которой составляли национальности мусульманского вероисповедания.

Подобные процессы взаимодействия культурных ценностей не рассматривались ранее не только в Башкортостане, но и в республиках Урала и Поволжья, а также в регионах России, исповедующих ислам. В этом смысле феномен «башкирское фортепианное искусство» представляет собой особое культурно-историческое явление, сложившееся к концу XX века и требующее специального исследования как художественный и социально-общественный феномен.

В соответствии с целью, объектом и предметом исследования в диссертации были поставлены следующие ***задачи:***

1) выявить истоки и предпосылки формирования фортепианного исполнительства, образования и композиторского творчества в Башкирии;

2) на основе архивных документов проследить истоки становления фортепианного исполнительства в городской музыкальной среде конца XIX – начала XX века;

3) выявить и описать этапы становления профессионального фортепианного образования в Башкирии XIX – XX веков;

4) на основе документальных источников показать роль ведущих фортепианных исполнителей и педагогов в становлении фортепианного исполнительства и образования, изучить и проанализировать методические принципы и формы их работы, повлиявшие на уровень развития искусства в республике;

5) проанализировать жанровую систему башкирской фортепианной музыки и её эволюцию от истоков до начала XXI века и определить черты взаимодействия башкирской фортепианной музыки с композиторскими системами западноевропейской традиции;

6) определить феномен башкирского фортепианного искусства с точки зрения его национальной самобытности, выявить конкретные слагаемые понятия «национальной традиции» и её проявлений в фортепианных произведениях башкирских композиторов;

7) обосновать понятие «башкирская фортепианная музыка» в его отличии от географического понятия «фортепианная музыка Башкортостана» в плане проявления признаков национальной культуры в текстах сочинений композиторов.

Методология исследования. В различных разделах диссертации используются различные методы исследования. В ряде глав, посвящённых проблеме исполнительства и образования (главы I – VI), доминирующими стал историко-культурологический подход и сравнительный методы анализа.

Поиск истоков и предпосылок становления фортепианного исполнительства в Уфе осуществлялся в тесной связи с фундаментальными трудами и основополагающими идеями Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, В.В. Стасова, А.Г. Рубинштейна, раскрывающими разные точки зрения на роль любительского музицирования в России. Объектом изучения также стали труды профессоров Петербургской консерватории А. Буховцева, В.В. Демянского, рассматривающих проблемы развития российского музыкального образования конца XIX века. Определённую значимость для методологии исследования приобрели научные работы Е.Ф. Бронфин, М.Ш. Бонфельда, связанные с вопросами музыкальной критики.

Многие методологические основания диссертации помогли сформулировать труды Г.Р. Гинзбурга, Л.В. Николаева, К.Н. Игумнова, посвящённые вопросам теории пианизма, фортепианной методики и педагогики.

В разделах о фортепианном творчестве башкирских композиторов (главы VII и VIII) определяющими стали методы целостного и стилевого анализа (Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, М.К. Михайлов). В главе VIII в процессе наблюдений над проявлениями национального в музыкальном языке фортепианных произведений использовалась техника семантического анализа музыкальной темы (Л.Н. Шаймухаметова).

Источниковой базой поставленной в диссертации проблемы послужили основные концептуальные позиции отечественных и зарубежных исследователей в области музыкознания. Автор опирался на классические определения целостного (Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман), интонационного (Б.В. Асафьев), стилевого (М.К. Михайлов) методов анализа с использованием основных музыковедческих понятий и терминов: «стиль», «жанр», «тематизм», «фактура», «выразительные средства музыки» и др.

В вопросах взаимодействия народной музыки и композиторского творчества диссертация опирается на положения, выдвинутые в трудах Г.Л. Головинского, И.И. Земцовского, М.Г. Кондратьева, Г.Ш. Орджоникидзе, Н.Г. Шахназаровой и др.

Особое значение приобрели исследования, связанные с разработкой проблем современных профессиональных национальных композиторских школ: монографии С.П. Галицкой, М.Н. Дрожжиной, В.Р. Дулат-Алеева, М.Г. Кондратьева, А.Л. Маклыгина, Е.Б. Трембовельского, Н. Янов-Яновской.

В процессе исследования автор ознакомился с результатами научных разработок, выполненных на материале национальных фортепианных композиторских школ – грузинской (Т. Кезевадзе, 1996), узбекской (Д.В. Хашимова, 1985), азербайджанской (Н.А. Южанин, 1986), татарской (В.М. Спиридонова, 1975), удмуртской (Е.Л. Хакимова, 2004).

Полезными для исследования оказались научные работы, затрагивающие вопросы развития регионального и национального фортепианного искусства, сформулированные в трудах: «Музыкальная культура Харькова конца XVIII – начала XX столетия» (Е.В. Кононова, 2004), «Музыкальная культура Одессы» (Э.Р.Дагилайская, 1978), «Очерки по истории фортепианного образования и

исполнительства в Казани» (В.М. Спиридонова, 2008), в монографиях «Фортепиано. Исполнительское искусство Екатеринбурга» и «Музыкальная культура Екатеринбурга: история и современность» (Л.О. Горбовец, 2007). В интересующем нас контексте эта проблема рассматривается также в монографии «Чувашская народная музыка» (М.Г. Кондратьев, 2007).

Для решения практических задач по выявлению генезиса устойчивых интонационных оборотов и национально-характерных лексических образований, а также для определения этимологии их значений в работе привлекался метод расшифровки смысловых структур музыкального текста (Л.Н. Шаймухаметова). С этой целью использована система терминов Лаборатории музыкальной семантики при Уфимской академии искусств, направленная на анализ содержания музыкального текста. Среди последних следует выделить понятия: «интонационная лексика», «смысловые структуры», «мигрирующие интонационные формулы» музыкального текста, во многом альтернативные традиционному описанию текста с позиций грамматики и формообразования.

Новизна исследования. Впервые на основе музыковедческих, архивных и исторических материалов в работе выполнен системный анализ башкирского фортепианного искусства в единстве трёх составляющих его компонентов – исполнительства, образования и композиторского творчества. Представлена хронологическая картина развития башкирского фортепианного искусства в контексте городской культуры, охватывающая середину XIX, XX и начало XXI века.

В диссертации впервые предпринимается попытка восстановить исторический ход становления и развития фортепианного исполнительства и образования в Башкирии. В процессе поиска и работы над архивными материалами представилась возможность выстроить историческую перспективу формирования, становления и развития фортепианного искусства, определить своеобразие и специфику исторических парадигм, обеспечивших объективный анализ исследования. В результате башкирское фортепианное искусство представлено в исследовании в следующих значениях:

– как уникальный культурный феномен, воплощающий условия бытования фортепианной музыки;

– как инфраструктура образовательной и исполнительской деятельности;

– как система жанров композиторского творчества с яркой национальной поэтикой и своеобразием музыкального языка;

– как «атмосфера исполнительского творчества», отражённая в музыкальной критике;

– как плеяда ярких имён выдающихся исполнителей, педагогов и композиторов.

В рамках национально-региональной парадигмы музыкального образования и просвещения особую актуальность приобрели вопросы, связанные с перестройкой музыкального мышления потребителей городской

культуры, с процессом приобщения их к ценностям европейского музыкального профессионального исполнительства и образования.

Впервые на основе энциклопедических, архивных, исторических материалов анализа концертно-исполнительской деятельности пианистов и работы педагогов-пианистов в начальном, среднем и высшем звеньях музыкального образования, анализа сочинений композиторов-профессионалов реализован системный анализ башкирского фортепианного искусства. В исследовании проведён анализ состояния фортепианного искусства с начала возникновения в Уфе музыкальных инструментов, зарождения любительского музицирования. Выявлены ранее неизученные вопросы становления музыкального образования в Башкирии – крае, где коренное население тотально не было знакомо с европейскими музыкальными традициями.

В работе впервые вводятся в научный оборот новые, не известные факты, касающиеся становления и развития фортепианного исполнительства и образования, получает обобщение творческая практика первых фортепианных исполнителей и даётся характеристика их исполнительской деятельности. В социально-историческом контексте рассматриваются особенности формирования системы фортепианного образования как своеобразного феномена в национальной республике.

Новым в диссертации является освещение фактов, связанных с обучением уфимцев в столичных консерваториях.

Исследование на основе ретроспективного подхода позволило впервые оценить методику обучения игре на фортепиано В. Новицкого на примере его ученицы, известной пианистки В. Тимановой; появилась возможность ввести в научный оборот и учебный процесс методические принципы «Школы игры на фортепиано….», обнаруженной в фондах Санкт-Петербургской библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Важным представляется решение задачи историко-прикладного характера – изучение модели приобщения к фортепианному искусству народностей, населяющих регион. В работе показано, как происходил этот процесс, какова специфика развития фортепианного исполнительства и образования в Башкирии и чем обусловлены трудности такого рода.

Принятая методология исследования позволила восстановить исторический ход развития фортепианного искусства, проследить его специфический путь к профессионализму; были охарактеризованы специфические особенности башкирской профессиональной фортепианной музыки, дальнейшие пути её развития. В целях наиболее полного раскрытия траектории движения национального фортепианного искусства к профессионализму использованы два принципа организации материала. В основу первой части положен культурологический подход, во второй части музыкальное творчество композиторов Башкортостана рассматривается конкретно-аналитическим способом в контексте становления жанровой системы и кристаллизации интонационно-лексического словаря музыкальных значений, присущих национальной природе композиторского творчества.

Впервые в работе использован новый подход в рассмотрении фортепианных произведений башкирских композиторов методом семантического анализа, который предоставил возможность приблизиться к теоретико-аналитической оценке национального стиля фортепианных произведений башкирских авторов.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что впервые предпринимается исследование башкирского фортепианного искусства как целостного явления в период с середины XIX до начала XXI века.

Проведённое исследование в результате позволило:

– выявить сущность феномена и процесс становления «башкирского фортепианного искусства (исполнительство, образование, композиторское творчество) как целостного явления, основанного на синтезе западноевропейского, русского и национального музыкального искусства башкир;

– раскрыть становление городской культуры как единства культурных традиций, сформировавшихся в процессе взаимодействия русской городской и национальной башкирской музыкальной культуры;

– выделить этапы становления и развития башкирского фортепианного искусства (исполнительство, образование, композиторское творчество);

– определить феномен башкирского фортепианного искусства с точки зрения его национальной самобытности и представить конкретные слагаемые понятия «национальная традиция».

Практическая значимость. Представленные научно-обоснованные материалы могут быть использованы учёными в области культурологии, музыкального краеведения, истории исполнительства и музыкального образования, в области методологии применения аналитических процедур к анализу национального материала внутри композиторских текстов.

Материал исследования также частично преобразован в методические пособия и может быть использован преподавателями профессионального музыкального образования в различных его звеньях в курсах истории отечественной музыки, музыки народов России, истории фортепианного искусства, анализа музыкальных произведений. Для этих целей автором написаны и опубликованы две монографии, методические пособия, глава в учебнике «Башкирская музыкальная литература для средних и старших классов ДМШ» (Уфа, 2005).

Результаты научных исследований используются в авторском курсе, разработанном для студентов-музыковедов и пианистов «Поэтика фортепианных произведений башкирских композиторов», материалы исследования применяются в работе кафедры фортепиано Уфимской государственной академии искусств и на кафедрах других региональных вузов.

Апробация исследования. Диссертация выполнялась в докторантуре при Магнитогорской государственной консерватории им. М.И. Глинки, основные её результаты обсуждались на кафедре истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики. Главные положения и отдельные

наиболее существенные выводы представлялись в докладах и сообщениях на международных, всесоюзных, всероссийских и региональных конференциях и симпозиумах (Москва – 2004; Казань – 1994, 2005; Магнитогорск – 2002; Нальчик – 2001; Уфа – 1988, 1989, 1992, 1996, 2002; Екатеринбург – 2008, 2010). Основные положения диссертации опубликованы в монографических исследованиях «Башкирская фортепианная музыка» (Уфа, 2008), «Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории» (Уфа, 2010); в научном издании «Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов» (Уфа, 2002); в учебно-методическом пособии «Язык, стиль и национальные традиции» (Уфа, 1993); в главе «Башкирская фортепианная музыка» учебника «Башкирская музыкальная литература» для средних и старших классов ДМШ (Уфа, 2005); в ряде статей в журналах (включая издания, входящие в «Перечень» ВАК): «Музыкальная культура Юга России» (2006. – № 2), «Проблемы музыкальной науки» (2008. – № 1; 2009 № 2), «Искусство и образование» (2009. – № 8), «Музыкальная жизнь» (2009. – № 8) и в других публикациях (общим количеством 96, 6 п.л.).

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, восьми глав, Заключения, списка литературы и приложения.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, связанная с полным отсутствием исследований, посвящённых становлению башкирского фортепианного искусства в контексте социально-исторических явлений и традиций национальной культуры, определяется основная проблематика исследования, его новизна, цели и задачи; даётся обзор источниковедческой базы, очерчиваются основные методологические подходы.

В первых пяти главах диссертации отражена логическая последовательность развития составляющих явления «башкирское фортепианное искусство»: от городского любительского домашнего музицирования – до формирования профессионального фортепианного исполнительства. Образование, практически подготавливающее кадры музыкантов-профессионалов, вначале бытовало в форме частной практики, но постепенно запросы времени, общественный спрос и социальный заказ способствовали формированию образовательной инфраструктуры, открытию профессиональных музыкальных учебных заведений. Формирование личности профессионала-исполнителя, а затем образовательные учреждения вызвали к жизни потребность создания башкирского национального фортепианного репертуара и стимулировали развитие фортепианной музыки как отдельной области композиторского творчества. Становлению композиторского творчества в области башкирской фортепианной музыки посвящены главы V– VIII диссертации.

В **главе I «От любительского музицирования – к профессионализму»** последовательно анализируется формирование городской музыкальной

культуры (§1), раскрываются истоки становления фортепианного исполнительства в салонной, домашней среде (§ 2) и деятельность любителей музыки в организованном сообществе (§ 3).

В § 1 «*Об истоках формирования профессионального творчества»* освещены вопросы, связанные со спецификой формирования городской среды и национальной культуры Башкирии. Обе эти субстанции рассматриваются в едином историческом временном и географическом пространстве. На примере становления культуры Башкирии особенно заметен и показателен дуализм Востока и Запада, определяющийся географическими и геополитическими факторами, а также менталитетом народов, принадлежащих разным религиозным конфессиям. Городская культура Уфы в этом случае выступает как посредник между Западом и Востоком, делегируя традиции академической западноевропейской музыки формирующемуся профессиональному искусству Башкирии. Городская культура представлена как центр русской культуры, развивающийся на основе западноевропейских традиций и адаптирующийся, или внедряющийся, в специфические культурные каноны Востока. При этом образуется совершенно новый слой городской культуры, представляющий симбиоз всех трёх перечисленных составляющих. Развитая русская культура сыграла более значительную роль, обогатив последующее развитие башкирского фортепианного искусства новыми направлениями. Именно она помогла создать совершенно новое для Башкирии явление профессионального фортепианного искусства, включая разветвлённую систему жанров фортепианной музыки.

В § 2 *«Первые уфимские пианисты-любители»* рассматриваются процессы распространения любительского музицирования. Сохранившиеся до наших дней единичные сведения позволяют говорить о бытовании любительского музицирования в Уфе и близлежащих губерниях с конца XVIII столетия, о чём свидетельствуют факты: к примеру, выступление юного А. Верстовского в 1811 г. в доме губернатора Уфы; проживание А.А. Алябьева в Оренбурге в 1832-35-х годах и т.д. Развитию музыкального времяпрепровождения в городе способствовали польские конфедераты, сосланные в Уфу в конце XVIII века. Некоторые из них начали в Уфе частную практику обучения игре на фортепиано. Изучение архивных документов позволило установить, что значение инструмента фортепиано как атрибута музыкальной культуры Уфы возрастает с середины XIX века. В богатых домах и салонах города начинает процветать любительское музицирование, явившееся одним из первых этапов развития профессионального фортепианного исполнительства Уфы.

Не только в Уфе, но и в других городах Башкирии было распространено музицирование на фортепиано, в небольших камерных оркестрах и ансамблях из любителей: к примеру, в поместьях помещиков Волковых, Пекарских, Селиверстовых, Тимашевых и др. Демократизация общества, безусловно, способствовала приобщению к любительскому фортепианному исполнительству среднего класса. Одним из ярких примеров является династия любителей

музыки, насчитывающая уже более 130 лет, основателем которой была пианистка А.В. Еварестова-Покровская.

§ 3 *«Роль «Общества пения, музыки и драматического искусства» в развитии фортепианного исполнительства Уфы XIX века»* посвящён истории формирования новых форм исполнительства**.** Под влиянием возрастающего интереса к музыкальному искусству и в особенности – к фортепианному – в Уфе формируется среда любителей музыки, готовая объединиться для совместного, организованного музицирования. Этому способствовало создание «Общества пения, музыки и драматического искусства», открытого в Уфе в 1886 г. На примере его деятельности выявляется новая форма исполнительского сообщества, по сути, первая концертная организация в Уфе, со своими постоянными исполнителями, пришедшая на смену салонно-камерному домашнему музицированию. Фортепианное исполнительство на этапе становления характеризуется преимущественно *ансамблевой формой* исполнения на фортепиано**,** *«смешанным» принципом* организации вечеров и *совмещением функций* их участников. В это время активно поддерживается аналитическая мысль, которая формируется в недрах деятельности Общества, несмотря на запрет критических высказываний, заложенный в Уставе Общества.

В работе показано формирование профессионального центра Общества, основу которого первоначально составляли *полупрофессионалы* – исполнители, имеющие специальную музыкальную подготовку, но занимающиеся музыкой в любительской форме (В.Д. Паршина, Д. Севастьянов, В. Попов). Определяется пропагандистская роль первых уфимских любителей-пианистов в воспитании интереса уфимской публики к классическому западноевропейскому искусству. Изучение репертуарных списков музыкальных вечеров показало, что программы концертов составляли преимущественно популярные сочинения, написанные композиторами для салонного музицирования (Аренский, Зуппе, Дюбюк, Бургмюллер, Дрейшок и др.).

Анализ ежегодных опубликованных отчётов о деятельности Общества позволил выявить различный статус исполнителей и участников программы в оценке членов Общества: *«профессионал», «полупрофессионал»* и *«любитель»*. По мере развития исполнительства эти представления о категориальных различиях уточнялись и получали новый смысл. К 1905 г. наиболее активные члены Общества – пианисты выехали из Уфы (В.Д. Паршина, А.А. Попов). Оставшиеся пианисты-любители не смогли удержать достигнутый уровень концертной деятельности: программы перестали удовлетворять публику, резко упал исполнительский уровень, Отдел музыки лишился исполнителей, а затем и слушателей.

Деятельность «Общества любителей пения, музыки и драматического искусства» в конце XIX века характеризуется изменением состава, в который входят исполнители, получившие профессиональное пианистическое образование и составившие *«профессиональный исполнительский центр Общества».*

Глава II «Формирование профессиональной деятельности пианистов в Уфе начала XX века» посвящена процессам становления профессионального фортепианного исполнительства, непосредственно связанного до 1917 года XX века с деятельностью ИРМО. *«Уфимское отделение ИРМО»* **(**§ 1**)** характеризует короткий, но очень важный этап его существования (1914-1917), необходимый для становления фортепианного исполнительства. События, происходящие с момента открытия ИРМО в Санкт-Петербурге (1859), определили стратегию развития музыкального искусства России. Однако к пятидесятилетнему юбилею ИРМО (1909) в числе существовавших 30 дирекций и отделений Уфа не значилась. Общая и музыкальная городская культура того времени ещё не достигла уровня развития, при котором можно было бы говорить хотя бы о зачатках профессионального музыкального искусства. «Общество пения, музыки и драматического искусства» ещё продолжало существовать до 1914 г., однако «Отдел музыки» прекратил свою работу уже в 1906 г.

Музыкальная жизнь Уфы с 1905 г. почти не отражена в периодической печати того времени: этому способствовали сложная политическая обстановка в России, крестьянское движение, охватившее уезды Уфимской и Оренбургской губернии, подавление Первой русской революции 1905-1907 гг., разгон Государственной думы, начавшаяся в 1914 г. мировая война, сопровождающаяся забастовочным движением. Музыкальное искусство вновь «ушло в себя» – в гостиные и салоны Уфы и продолжало существование на уровне любительского салонного музицирования. Обнаруживается очевидное противоречие: на фоне общего подъёма русского музыкального искусства музыкальное искусство Уфы оказывается в состоянии кризиса. Выход из депрессии осуществила городская элита путём открытия Уфимского отделения ИРМО (1914), направившая об этом прошение в его Главную дирекцию. Деятельность Уфимского отделения (1914-1917), несмотря на непродолжительность существования, можно считать важным, интересным и качественно новым этапом в становлении фортепианного исполнительства Уфы.

Развитие городской культуры в предреволюционные и первые послереволюционные годы было напряжённым и противоречивым. Эти процессы анализируются в *§ 2* «*Фортепианное исполнительство Уфы в 20-е годы».* С одной стороны, музыкальное искусство, сопричастное современности, совершенствовало стиль концертной и просветительской работы, пропагандируя сочинения, соответствующие духу времени. С другой, – возможности фортепиано в его прикладной функции выводили его на площадки увеселительно-развлекательных учреждений – в кинотеатры и рестораны: талантливые пианисты-самоучки использовали их для эстрадных импровизаций. В начале 20-х годов наблюдается пробуждение формирующегося класса башкирской интеллигенции, заметным становится и повышенное внимание к национальному музыкальному искусству. Примечательно, что фортепиано выполняло роль своего рода «адаптора» национального музыкального фольклора, проникающего в городскую – русскую и западноевропейскую

музыкальную среду. Примером служит выступление со своими фортепианными пьесами в Уфе в 1914 г. С. Габяши, З. Яруллина.

Формирование городской культуры Уфы в 20-е годы рассматривается во взаимосвязи русской и национальной культуры башкир. Постепенно русские музыканты начинают осваивать национальный фольклор, заметной тенденцией в начале века становится организация *смешанных концертов*, что говорит о формировании в Уфимской городской среде принципа толерантности.

Однако, несмотря на отдельные успешные выступления музыкантов, артистическая жизнь Уфы была на достаточно низком уровне, так как настоящих ценителей было не так много. Большинство жителей, в силу своей необразованности, могло воспринимать лишь непритязательную, бытовую музыку. Пассивную позицию занимал и Отдел искусств Башпросветкульта. Проблемы искусства, в том числе и музыкального, были остро поставлены на конференциях Рабиса в 1920 г. и полемизировались в печати. Своеобразно воспринятая обеспокоенность общественности состоянием искусства в губернии, а также обрушившийся на страну голод в 1921 г. привели к тому, что музыка в городе перестала звучать. С улучшением ситуации, с 1922 г. горожане вновь потянулись к музыкальному искусству.

Важным для характеристики культурной жизни Уфы начала XX века является новое небывалое ранее качественное обогащение городской культуры национальным компонентом и развитие на этой основе нового явления, которое раскрывается в § *3 «Зарождение городской национальной музыкальной культуры»*.

В 1914-1917 гг. существенное значение в становлении фортепианного исполнительства принадлежит уфимским пианистам-профессионалам (§ *4 «Первые уфимские пианисты-профессионалы»*). Развитие профессионализма связывается с именами М.И. Андржеевской (ученицы профессора Московской консерватории А.И. Зилоти), М.В. Полещук-Уводской (ученицы ст. преподавателя Санкт-Петербургской консерватории Е.И. Ильина), Е.А. Толстой (ученицы профессора Московской консерватории А.А. Ярошевского). Они внедряли столичные пианистические традиции и новое музыкальное мышление. Обращает на себя внимание размах деятельности музыкантов, чёткая профессиональная направленность программ концертов и значительное обогащение репертуара новыми жанрами. Анализ архивных документов позволил выявить, что программы пианистов впервые стали содержать объёмные и сложные сольные сочинения композиторов-классиков и романтиков (например, Бетховен «32 вариации для фортепиано», Чайковский «Вариации на тему Рококо, Григ «Соната для виолончели и фортепиано» и т.д.).

Важной для становления профессионального фортепианного исполнительства становится широкая пропаганда камерной музыки, требующей значительной профессиональной оснащенности, что было вполне реально при наличии профессионалов-скрипачей, виолончелистов и альтистов, которые в те годы проживали в Уфе. Благодаря усилиям профессиональных музыкантов, в уфимских концертах звучали сложные произведения, такие, к примеру, как

Трио ор. 50 ля минор Чайковского, Квартет Ля мажор Глиэра, Квартет Ре мажор Бородина и Квартет ор. 9 Ля-бемоль мажор Ипполитова-Иванова и др.

Немаловажное значение имела планомерная подготовка учащихся Музыкальных классов к концертным выступлениям, которые содержали также сольные и ансамблевые номера. Деятельность Уфимского отделения ИРМО необходимо оценить, прежде всего, с позиций исторической миссии по формированию основ профессионального фортепианного исполнительства. Важно и то, что в городе организовалось сообщество профессиональных музыкантов, способных готовить сложные концертные программы**.** Оно символизировало переход от репертуара салонной направленности к высокохудожественным сочинениям. Впервые исполнительство учащихся Музыкальных классов рассматривается как важное направление деятельности пианистов-педагогов.

В 20-х годах, наряду с другими уже работающими в городе пианистами, ярко заявляют о себе талантливые музыканты В.Х. Штегман и С.Т. Гербст. Их деятельность рассматривается с позиции привнесения в фортепианное исполнительство новых черт: распространения романтического пианизма, а также приобщения уфимской публики к профессиональной, объективной оценке исполнительского искусства. Своеобразие исполнительства Уфы тех лет может характеризоваться как фортепианный стилевой плюрализм, так как исполнительской практикой занимались представители разных фортепианных школ: М. Андржеевская и Е. Толстая несли традиции русской пианистической школы, В. Штегман и С. Гербст демонстрировали традиции немецкого пианизма, полученные соответственно в Штутгарте и Берлине.

Среди концертных форм наиболее заметной становится их монографическая и тематическая направленность (в газетном фонде имеются рецензии на концерты, посвящённые творчеству Бетховена, Мендельсона, Шумана и т.д). Критические статьи, рецензии, отзывы в периодической печати представили ценнейший материал, позволивший восстановить картину общеэстетических, общекультурных условий развития фортепианного исполнительства того времени (их анализ отражён в § 5 *«Башкирское фортепианное искусство 20-х годов в зеркале критики»).*Концерты представляли собой сборный состав исполнителей, сольная концертная форма ещё не сложилась. В 20-е годы утверждается романтический стиль исполнительства. Деятельность рецензентов значительна тем, что глубокие и профессиональные критические выступления не только позволили представить пианистов как высококлассных исполнителей, но и показали рост и динамику пианистического мастерства. Благодаря газетным материалам удалось узнать, что Уфу посещали гастролёры – музыканты, известные в России (С. Барер, М. Эрденко и др.). Музыкальная критика Уфы начала XX века отличалась открытостью суждений, умением ярко и иногда даже яростно и бескомпромиссно оценивать явления, связанные, как тогда часто говорили, «с пережитками старого мира». Этот формирующийся феномен был характерен для многих направлений жизни, составляющих суть зарождающейся идеологии.

«Обличительство» не обошло стороной и музыкальное искусство. Появляются довольно резкие суждения и оценки музыкальных явлений с точки зрения профессиональных составляющих компонентов исполнения. Значение музыкальной критики тех лет видится в большой просветительной работе, позволяющей сортировать и выявлять по-настоящему художественное исполнение, поскольку в те годы Уфа была наводнена многочисленными выступлениями и концертами низкого качества, содержание которых грешило профессиональной недобросовестностью и бездуховностью. Архивные фонды, безусловно, показали, что фортепианное исполнительство являлось одним из наиболее востребованных видов музыкальной деятельности.

Глава III «Башкирское фортепианное искусство XX – начала XXI века» посвящена процессам становления фортепианного исполнительства в XX веке, которое с конца 20-х до конца 30-х годов вновь переживало время застоя. Новая власть была занята сложными проблемами устройства государства и вопросы, связанные с искусством, музыкальным образованием оставались без внимания. Открытие в Уфе в 1922 г. Башмузтехникума изменило характер работы пианистов-педагогов и способствовало возвращению утерянного ранее статуса фортепианного исполнительства (*§ 1* «*Исполнительская деятельность в музыкальном техникуме»*). С 1939 года просматриваются новые черты концертной жизни в её тенденции к планомерному выстраиванию мероприятий*:* практиковалось создание студенческих бригад, открытых и показательных концертов с программами, в которых центральными номерами были фортепианные сольные выступления. Программы концертов, как правило, состояли из известных фортепианных произведений, хорошо принимаемых публикой (вальсы Шопена, концертные этюды Мошковского и Ключарёва, «Юмореска» Рахманинова и т.п.).

Развитие фортепианного искусства Башкирии в эти годы было связано в значительной степени с именами приезжих пианистов-педагогов: М.А. Зайдентрегера (выпускника Московской консерватории по классу фортепиано профессора С.Е. Фейнберга) и Е.П. Сеферовой (выпускницы Петербургской консерватории по классу фортепиано профессора В.Н. Дроздова). Приезд пианистов символизировал этап утверждения в Уфе принципов отечественной фортепианной школы.

В 1939 г. был сформирован Союз композиторов Башкирии, и потребность в музыкантах-профессионалах значительно возросла. Однако военные события вновь повлияли на динамику становления фортепианного исполнительства и отодвинули перспективу его развития на более позднее время. В военные годы первый и единственный исполнитель-пианист в Уфе – М. А. Зайдентрегер во многом повлиял на формирование традиций исполнения фортепианных сочинений башкирских авторов, создав пианистический стиль, взращённый на западноевропейских принципах и отечественных академических традициях, которые дают серьёзные результаты и в наши дни.

Развитие фортепианного исполнительства в 40-х годах рассматривается в контексте деятельности открывшейся в 1939 в Уфе Башгосфилармонии. В 60-е

годы фортепианное исполнительство характеризуется большим подъёмом и связано, главным образом, с деятельностью московских пианистов А.И. Саца и В.П. Стародубровского.

В § *2* «*Филармоническая деятельность пианистов*» анализируется работа пропагандистов классического фортепианного искусства: А.Б. Либерман, М. А.Зайдентрегера, В. И. Кожевниковой, Л.П. Атановой. С именами Л.И Алексеевой и Е.Г. Пупковой связан новый этап в фортепианном исполнительстве Уфы: организация первых сольных фортепианных концертов.

Одним из существенных направлений деятельности филармонии является просветительство и широкая пропаганда, в том числе, фортепианного творчества башкирских композиторов.

Особенности становления фортепианного исполнительства рассматриваются в *§ 3 «Исполнительское искусство конца XX - начала XXI века»*. Решающим фактором было открытие в республике в 1968 г. Уфимского государственного института искусств, кафедра специального фортепиано которого укомплектована выпускниками ГМПИ им. Гнесиных. Формируется активная концертная деятельность преподавателей и студентов, закладываются традиции организации сольных концертов дипломников, внутрикафедральных конкурсов. Вуз стал постоянной ареной отборочных туров к российским и международным конкурсам. Исполнительский статус кафедра и в настоящее время успешно представляет в России и за рубежом. Развитие фортепианного исполнительства связано с именами А.Д. Франка, В.Н. Монастырского, И.Д.Лаврова, С.А. Дукачёва, Л.А. Франка, В.Л. Муртазина и мн. др.

Последующие две главы посвящены становлению и развитию фортепианного образования. В **Главе IV «Зарождение музыкального образования в Башкирии»** выявляются предпосылки зарождения музыкального образования в Уфе, первые признаки формирования которого начинают просматриваться только в середине XIX столетия. Основным видом фортепианно-педагогической деятельности оставались *частные уроки*, в то время как в других губерниях и городах России уже начала развиваться тенденция обучения музыке в учебных заведениях: музыкальных школах, музыкальных училищах, консерваториях. В *§ 1 «Первые учителя музыке в Уфе. В.К. Новицкий и его фортепианная «Школа»* идёт речь о частной практике любителей и профессионалов. В городе распространяются фамилии учителей музыки, которые имели разное музыкальное образование. Наиболее впечатляющие результаты остались в памяти предшественников и потомков музыкантов Уфы от деятельности педагога-пианиста поляка *Викентия Казимировича Новицкого,* под руководством которого в Уфе в 1863 – 1868 гг. знаменитая пианистка Вера Тиманова получила начальное музыкальное образование. Анализируется объёмный труд, автор которого предстаёт грамотным и образованным педагогом-методистом, последовательно обучавшим начинающих пианистов постижению навыков и умению игры на фортепиано, поставившему цель воспитания независимости ученика от учителя после изучения основ «Школы».

К концу XIX века на отношение уфимских горожан к фортепианному искусству и образованию во многом оказало влияние открытие Петербургской (1862), а затем и Московской (1866) консерваторий. Становление фортепианного исполнительства и музыкального образования Уфы самым прямым образом обязано этим событиям. Архивные документы позволили установить, что передовая часть уфимского общества того времени стремилась дать своим детям музыкальное образование и направляло их для обучения музыке в столицы (*§ 2 «Уфимские ученики столичных консерваторий»*).

В государственных архивах Санкт-Петербурга и Москвы содержатся списки первых учениц и учеников в столичных консерваториях по классу фортепиано. Среди них: дочь врача, основателя школы-училища для слепых А.С. Цветкова – Л.А. Цветкова; дочь отставного штабс-капитана А.И. Кинд – Ю.А. Кинд; дочь священника Богородской церкви – М.В. Полещук-Уводская; сын помещика, секретаря Земского собрания Уфы М.М. Брудинского – С.М. Брудинский. В Московской консерватории обучались уфимцы: Надеждина-Толстая Е.А. – дочь священника А.С.Надеждина, М. И. Андржеевская – дочь врача И.И. Андржеевского, М.А. Еварестова и А.Е. Еварестова – дочери пианистки-любительницы А.В. Еварестовой.

В начале XX века состояние музыкальной культуры и образования не удовлетворяло уфимскую интеллигенцию. В прессе появляются критические статьи, в которых высказывалась заинтересованность в изменении культурной жизни города, о месте и роли музыкального искусства, а также выражалась обеспокоенность пренебрежительным преподаванием музыки в школах Уфы. Из извлечённых сведений ЦГИА г. Санкт- Петербурга удалось выяснить, что в 1913 г. из Уфы было отправлено Прошение об открытии отделения ИРМО, которое содержало очень важные аргументы в пользу положительного решения вопроса. В Журнале ИРМО от 27 августа 1913 г. имеется запись о том, что Уфе было разрешено иметь Музыкальные классы при Уфимском отделении.

Впервые обнаруженные архивные документы ЦГИА Санкт-Петербурга предоставляют возможность изучить сведения о преподавательском составе, контингенте учащихся, размерах оплаты за обучение игре на фортепиано и др. (*§ 3 «Музыкальные классы при Уфимском отделении ИРМО»)*. В Музыкальных классах был заведён строгий порядок обучения и проведения проверочных испытаний, назначалась особая экзаменационная комиссия, в которую обязательно включался и должен был присутствовать на экзамене член дирекции отделения.

Большую ценность имеют архивные документы, предоставляющие возможность впервые оценить *«Учебные программы Музыкальных классов Уфимского отделения ИРМО» (§ 4).* Изучение методических принципов и тенденций обучения игре на фортепиано, изложенных в Программе, позволили определить одно из главных её достоинств: усиленное обучение техническому мастерству. Обязательное владение гаммами в октаву, терцию, децию; исполнение арпеджио и трезвучий, доминантсептаккорда с обращениями, упражнений в терцию, на трели и тремоло в две октавы, а также два этюда;

одну пьесу; исполнение полифонического произведения (двух-голосную инвенцию Баха) и одной конкурсной прелюдии (по назначению Совета), – это главные разделы Программы. Выдержавшие техническое испытание учащиеся допускались до окончательного экзамена, программа которого содержала полифоническую или четырёхголосную пьесу; три этюда разнородного технического содержания; три пьесы, из которых одна – с аккомпанементом оркестра (концерт); трио или квартет и пьеса, подготовленная самостоятельно. Важным разделом программы являлось ансамблевое музицирование и умение читать ноты с листа.

Идея создания программы, безусловно, должна расцениваться как положительный момент в развитии музыкального образования Башкирии, являвшейся в то время глубокой провинцией.

В **Главе V «Профессиональное музыкальное образование в Уфе начала XX века»** документы уфимских архивов позволили рассмотреть истоки формирования профессионального музыкального образования и проблемы его развития в связи с особенностями революционного времени. В § 1 *«Музыкальные школы в Уфе в начале XX века»* отмечается, что в городе существовало две частные музыкальные школы: школа В.И. Шиманской-Стрежневой и М.И. Андржеевской. В 1918 году в связи с сокращением контингента учащихся они объединились в «Народную музыкальную школу», которая весной 1919 г. была закрыта. Образовательную нишу в те годы попытались заполнить шестинедельные музыкальные курсы, имеющие большой спрос, но просуществовавшие также очень недолго. Заметная роль в организации музыкального образования в Уфе в то время принадлежала Л.А. Галановой. Благодаря её усилиям и при содействии властей города были открыты платные музыкальные классы, с помощью военного трибунала путём конфискации собраны музыкальные инструменты и нотная литература.

Вопрос о развитии национального искусства в республике, рассматриваемый как политический, впервые был поставлен в 1919 г. Наркомпроссом. С этого документа начинается формирование системы музыкального образования, приведшей впоследствии к созданию государственной инфраструктуры музыкально-образовательных учреждений в городах и районах Башкирии.

В § 2 *«Первые музыкальные учебные заведения. Из истории создания Башкирского музыкального техникума»* рассматриваются вопросы, связанные с поиском типа музыкального учебного заведения, который мог бы быть адаптирован в социальную среду Уфы. Кроме открытия собственной консерватории, обсуждался вопрос об открытии филиала Саратовской консерватории.

Постепенно пришло осознание ведущей роли профессиональных кадров в развитии музыкального образования, которых в Уфе не хватало. В начале этих событий ещё не было чёткого представления о статусе среднего и высшего учебного заведения, о разграничении целей и задач, о дифференциации учебных планов и учебных программ; отсутствовали также критерии поступления в

учебные заведения. В 1922 г. был открыт *Башмузтехникум.* Главной задачей стало формирование учебного заведения нового типа. Работа осложнялась отсутствием представлений об организации учебного процесса, системе занятий, подготовки учебных планов и программ, что приводило к размытой форме продолжительности обучения (до 1931 года учащиеся обучались по семь, а иногда и восемь лет).

В 1926 году были разработаны условия приёма в Башмузтехникум, сформулированы будущие квалификации: педагог общеобразовательных школ, оркестровый исполнитель, исполнитель-солист (пианистов, скрипачей, певцов) и инструктор по общему музыкальному образованию. Между тем в Башмузтехникуме ежегодно наблюдался большой конкурс. Так, за 1936 год он в среднем составил 4, 25 чел. на место: заявлений было подано 827.

В составе коллектива (21 человек) работали педагоги, получившие образование в России и за рубежом. Наиболее сильным, а в, известной мере, и элитным являлся состав педагогов-пианистов (М.И. Андржеевская, Е.А. Толстая, С.Н. Атманская, О.В. Данилевич, С.А. Шапошникова, С.Т. Гербст и В.Х. Штегман). Среди названных педагогов коренной уфимкой была только С.Т. Гербст.

Изучение архивных документов выявило неравномерность развития музыкального образования в Башкирии, отсутствие преемственной связи поколений пианистов Уфы.

Причины нестабильности в образовательной деятельности Башмузтехникума в контексте структуры фортепианного образования изложены в § 3 *«Роль музыкального техникума в развитии фортепианного искусства Башкирии (30-60-е годы)».* Анализируются инструктивные документы, программы, которые регламентировали его работу в 30-е и военные годы. Неудовлетворительная работа Башмузтехникума становилась всё более очевидной, и на заседании Коллегии отдела искусств 23 августа 1928 года был поставлен вопрос о его реорганизации. О деструктивном периоде длиною в десять лет красноречиво говорят факты: за 15 лет выпущено всего 47 чел., а с 1933 по 1936 гг. выпуска не было вообще.

Анализ архивных материалов ЦГИА Республики Башкортостан показал, что преподаватели по классу фортепиано работали спонтанно, не имея ясной программы, опираясь на свой личный педагогический опыт и чутьё. Роль своеобразных «стандартов» выполняла «Методическая записка» по фортепиано, составленная преподавателями Московского техникума им. Октябрьской Революции под общей редакцией В. Ревича, распространенная в 1938 г. в различных учебных заведениях России.

Инструктивные документы, регламентирующие работу преподавателей и студентов (учебные планы «Положение о педагогической и исполнительской практике музыкальных училищ Союза ССР») были подготовлены Комитетом по делам искусств при СНК СССР только в конце 1939 года. 5-летний курс специального фортепиано составлял 352 час. индивидуальных занятий по 1,5 час. в неделю, практика аккомпанемента – 340 час. В то же время была заметна

недооценка таких дисциплин, как камерный ансамбль, музыкально-теоретические предметы.

Начавшаяся отечественная война внесла существенные коррективы в работу музыкального училища. В связи с военными действиями Комитетом по делам искусств при СНК СССР от 22 июня 1941 г. был подписан приказ о временном закрытии театральных и художественных училищ ввиду отсутствия ассигнований. В эти годы коллектив училища работал по учебным планам, полученным от Всесоюзного комитета по делам высшей школы при СНК, подписанным председателем И. Агроскиным. Планы были разработаны по двум направлениям специальности: для подготовки «преподавателей (пианистов) музыки в общеобразовательной школе» и для исполнителей-пианистов. Набор дисциплин в них был достаточно сбалансирован и в содержательном плане рассчитан на разные виды практической деятельности. Для подготовки пианистов-педагогов предполагалось также обязательное изучение хорового класса, сольного пения, ритмики, дирижирования хором, педагогики и методики детского воспитания, методики преподавания игры на фортепиано в кружках.

До 1938 г. в республике функционировало два музыкальных образовательных учреждения: Башмузтехникум и ДМШ № 1. Особенности дальнейшего формирования системы музыкального образования в республике освещаются в § *4 «Высшее музыкальное образование в Башкортостане: пути становления».* Ускорение развития в образовательной сфере началось с 50-х годов XX столетия и было связано во многом с развитием городов республики, агропромышленного комплекса и формированием класса сельской интеллигенции, которая подталкивала местные органы власти к открытию ДМШ своими обращениями.

Изучение материалов информационно-статистических сборников Министерства культуры Республики Башкортостан, архивных документов ЦГАИ РБ позволило выявить, что только в 50-х годах было впервые обращено серьёзное внимание местных органов власти к музыкальному воспитанию детей. Постановка вопроса на государственном уровне дала импульс к положительной динамике решения вопроса. В протоколах заседаний исполкомов городских и сельских советов можно встретить значительное количество Постановлений о принятии решений открытия ДМШ, причинами которых являлись запросы общественности и главное – создание необходимого контингента учащихся, особенно среди лиц коренной национальности.

50-80-е годы были настоящей кульминацией в становлении музыкального фортепианного образования Башкирии, так как в школах открывались преимущественно классы фортепиано. Потребность в музыкальном образовании была настолько велика, что в структуре ДМШ нередко имелись не только вечерние отделения, но и филиалы в посёлках республики. В ДМШ по статистике в 1966 г. обучалось 3903 чел., из них 2139 пианистов. Однако из анализа ежегодных отчётов директоров ДМШ выяснилось, что положение дел в них было достаточно напряжённое. Как правило, учебные заведения размещались в неприспособленных помещениях, не хватало инструментария,

были проблемы с планированием работы. Но главной озабоченностью оставалась проблема квалифицированных кадров. В отчётах директоров ДМШ на заседании постоянной комиссии Культпросветработы Совета Министров БАССР в 1956 г. отмечались такие принципиальные вопросы организации учебного процесса в ДМШ, как отсутствие «Программы» по обучению на инструментах, недостаток квалифицированных кадров, слабая материальная база. Особенно принципиальным вопросом в работе школ являлась плохо поставленная методическая работа на местах и отсутствие компетентного руководства. Учитывая положение дел, Исполкомом Уфимского городского совета от 11.12.1956 г. было принято решение об улучшении методической работы, чёткого планирования учебно-воспитательных мероприятий.

К 1990 году система музыкального образования была сформирована: в республике насчитывалось 121 школа с 29 324 учащимися, среди которых 10642 обучались по классу фортепиано (образовательные программы по фортепиано реализуются с 23, 8 % с контингентом 9621 чел. от общего числа учащихся). В 60-70-х годах в республике было открыто три Средних специальных учебных заведения, в которых ведущим, наиболее востребованным и популярным у абитуриентов являлся отдел специального фортепиано.

В 1961 г. Правительством Башкирии было принято решение об открытии высшего музыкального учебного заведения. По поручению Министерства культуры Российской Федерации ГМПИ им. Гнесиных начал подготовку кадров для республики. Работа Учебно-консультационного пункта (УКП) ГМПИ им. Гнесиных сыграла значительную роль в организации в Уфе высшего музыкального учебного заведения. Его открытие следует рассматривать как значительное явление не только в музыкальном образовании в Башкирии, но и в образовательной системе России, так как это был первый эксперимент в сфере музыкального образования по заочной форме обучения и целевой подготовке кадров музыкантов для национальной республики.

Постепенно УКП ГМПИ им. Гнесиных делегировало задачу обучения профессионалов Уфимскому государственному институту искусств, созданному в 1968 г. С открытием самостоятельного профессионального высшего музыкального учебного заведения в республике со временем была решена задача по подготовке кадров, в том числе и из лиц коренной национальности. Кафедра специального фортепиано, сформированная, в основном, из выпускников ГМПИ им. Гнесиных, составила высокопрофессиональный коллектив, подготовивший более 500 специалистов и более 100 лауреатов и дипломантов конкурсов различного ранга, обеспечила специалистами высшей квалификации ДМШ, музыкальные училища и творческие коллективы Башкортостана. Таким образом, в конце 60-х годов XX столетия в Башкирии была создана инфраструктура, а также материальная и профессиональная база для дальнейшего развития фортепианного исполнительства и образования.

Развитие композиторского творчества в Башкирии оказалось возможным при сочетании трёх факторов и, прежде всего, при условии развитой городской культуры, взрастившей профессиональное фортепианное исполнительство и

музыкальное образование. Первоначально фортепианные произведения башкирских композиторов были предназначены для начинающих пианистов. В дальнейшем, «взрослея», композиторы овладевали новыми жанрами и современными средствами композиции, в результате чего стало возможным наблюдать и сам процесс становления феномена башкирского фортепианного искусства.

В следующих трёх главах рассматривается фортепианное творчество композиторов Башкортостана. В **Главе VI «Основные вехи истории башкирской фортепианной музыки»** очерчены наиболее существенные этапы развития композиторского творчества в области фортепианной музыки, даётся их краткая характеристика. Главной приметой начала XX века явилось интенсивное и одновременно устойчивое взаимодействие разных видов искусства в национальной культуре. Оно заявило о себе (и сохранилось до сих пор) как тенденция взаимовлияния культурных традиций «востока и запада», «народного и профессионального», «национального и интернационального», «устного и письменного, «музыкального и внемузыкального» (литературного, театрального, живописного и т.д.). С одной стороны, наблюдается целеустремленное постижение фольклора, народных традиций, с другой, – происходит освоение классических форм и жанров. Отмеченные процессы диктовались объективными условиями и напоминали многие аналогичные явления в становлении национальных композиторских школ в других республиках.

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. При этом профессиональные композиторы активно пользовались музыкально-интонационным словарём и ладовой системой – как европейской, так и восточной, в том числе, в местной региональной традиции. Некоторые исследователи отмечают 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» (Я. Гиршман).

Исторические условия, характеризующиеся в социальном аспекте как «годы раскрепощения» и описанные в литературе через характеристику отдельных тенденций в разработке «коллективных жанров», привёл к недооценке сольного исполнительства и, соответственно, жанров с ним связанных. По этой же причине фортепиано в эти годы не выдвинулось в число приоритетных инструментов в творчестве башкирских композиторов. Как инструмент индивидуального пользования он был недоступен для широких

слоёв и русского, и башкирского населения, оставаясь «элитным» и малораспространённым даже в городской среде.

В § 1 *«У истоков композиторского творчества»* отмечается, что первые оригинальные сочинения для фортепиано стилистически близки фольклору. На заре становления башкирская фортепианная музыка наиболее непосредственно взаимодействовала с народно-национальным музыкальным творчеством, особенно с такими его древнейшими пластами, как лирический *озон-кюй* и плясовой *кыска*-кюй. Обращает на себя внимание и то, что в самых ранних произведениях авторы прибегают к образному миру и формообразующим принципам именно *кыска-кюй*, которые ближе к европейской музыке (квадратность структуры, сохранение единого метра на протяжении напева).

В § 2 *«Башкирская фортепианная музыка в 40-50-е годы»* говорится о том, что в башкирской фортепианной музыке этого периода апробированы новые жанры профессионального искусства: прелюдия, баллада, сонатина, соната-фантазия, вариации. Появляются первые циклические композиции: цикл вариаций, циклические формы – сонатина, соната-фантазия, наблюдается объединение пьес в серии и циклы. Композиторы, наряду с использованием интонационных приёмов, характерных для жанрового тематизма, ведут поиски создания тем, отражающих современность, в частности, события общественной и социальной жизни, отечественной войны. В то же время в сочинениях 40-50-х годов продолжают широко развиваться традиции стилистики народных напевов. Цитирование народных мелодий по-прежнему остаётся одним из ведущих принципов взаимодействия с фольклором.

В § 3 «*Фортепианное творчество башкирских композиторов в 60 – 80-е годы*» показано, как с середины 60-х годов композиторское творчество республики достигает качественного рубежа, выразившегося в освоении современных композиторских технологий и новых жанров. Этот период отмечен значительными событиями в области профессионального образования: Уфимский государственный институт искусств впервые осуществляет выпуск композиторов. Среди них Р. Касимов, Р. Хасанов, Р. Газизов, А. Каримов, Р.Сабитов, А. Кубагушев. В Уфу возвращаются после окончания ГМПИ им. Гнесиных – Л. Исмагилова, Казанской консерватории – Д. Хасаншин.

В результате появились интересные сочинения, основанные на сочетании фольклорных истоков музыкального языка с современными средствами музыкальной выразительности, вошедшими в практику композиции XX века. Характерным стало расширение жанровых связей и хронологических границ фольклорной базы, возрастание интереса к старинным пластам народной музыки.

Особенно значительным достижением башкирской фортепианной музыки названного периода следует считать углубление её содержания. В сочинениях 60–80-х годов существенно расширился круг идей и образов. Новое воплощение получили проблемы современности, особый акцент ставится на философском осмыслении событий. Серьёзность поднимаемых проблем привела к дальнейшему углублению и психологизации образов в башкирском

фортепианном искусстве. Стремление отразить конфликтность социальных миров, показать их разную психологию, борьбу и непримиримость и, наконец, утверждение справедливости и добра обусловили, в свою очередь, повышенный интерес к сонатной форме и к жанру концерта. Эти жанры преобладают не только количественно; особенно важно то, что они трактуются по-новому. Значительность проблем, поднимаемых авторами, отразилась на их форме и масштабности композиций. Многие сочинения, написанные после 60-х годов XX века, – монументальные произведения. Среди них Соната Л. Исмагиловой, Концерты для фортепиано с оркестром Д. Хасаншина, Р. Газизова, Сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром Р. Зиганова и др.

Другое направление, связанное с современным стилем, предопределило особое внимание к средствам выразительности современного джаза. В числе таких произведений – «Концерт для фортепиано с оркестром» Р. Хасанова, «Концерт для фортепиано с оркестром» и «Соната» Р. Газизова.

С ростом влияния современной техники композиции в произведениях башкирских композиторов 70-х годов наблюдается ощутимое ладовое обогащение, в котором выделяются две линии. Первая состоит в расширении диатоники, её хроматизации, вторая и наиболее значительная – с привнесением в неё принципа серийности. При этом композиторы стремятся к органичному сочетанию современных средств композиции с исконно народными. К таким произведениям следует отнести «Сонату» и полифонический цикл «Пассакалья и двойная фуга» Л. Исмагиловой. Наряду с использованием уже апробированных и характерных национально-гармонических средств появляются произведения, в которых заметно влияние расширенно-тональной техники, в частности, биаккордики. Башкирские композиторы обращаются и к такому красочному гармоническому эффекту, как кластеры, также наблюдается использование колористических эффектов, достигаемых полиладовыми, политональными соединениями различных фактурных слоёв.

Композиторов привлекают необычные тембровые сочетания разных инструментов и инструментальных групп. Это направление получает наиболее широкое распространение в жанре фортепианного концерта. Авторы обращаются к выразительным тембровым особенностям звучания ударных и духовых инструментов (вибрафон, маримба, ксилофон), привлекают народные инструменты (курай).

В § 4 *«В преддверии нового века»* отмечается своеобразие музыкального искусства последнего десятилетия XX и начала XXI столетия, отличающегося повышенным интересом к фортепианному искусству со стороны композиторской молодёжи. Знаменательно, что молодые композиторы, а среди них – А. Хасаншин, В. Скобелкин, И. Хисамутдинов, обращаются к крупным и циклическим формам, стараясь выявить богатые возможности фольклора, его глубинных пластов.

Эти годы характеризуются вниманием композиторов, с одной стороны, к крупным монументальным концертным жанрам («Концерт для фортепиано с оркестром» Р. Зиганова в трех частях), с другой – к одночастным сочинениям,

преимущественно в жанре фортепианной сонаты (Соната для фортепиано А. Хасаншина, Соната для фортепиано В. Скобелкина, Соната № 6 Р. Зиганова и др.). В жанре фортепианного концерта композиторы продолжают поиски не только необычных составов оркестров, но и показывают необычные тембральные сочетания народных башкирских и академических инструментов.

Образный строй сочинений отражает сложные психологические и философские аспекты бытия. Заметна попытка композиторов проникнуть в таинства сотворения мироздания, раскрыть индивидуальное понимание сложных исторических процессов (Концерт для фортепиано с оркестром Р. Зиганова). Наблюдается стремление выявить философские размышления о роли и месте личности в обществе (Соната № 6 Р. Зиганова), в психологические проблемы (Соната А. Хасаншина). На повестку дня выходят вопросы религии в современном мире, которые приобрели актуальность в последнее десятилетие, а также многие другие. Сонатная композиция становится во многом формой для отработки глобальных, значительных тем, а также поиска адекватных музыкальных и драматургических средств, способных выразить мировоззренческие взгляды авторов.

Глава VII «Жанры фортепианной музыки в творчестве башкирских композиторов» посвящена описанию феномена «башкирской фортепианной музыки», в отличие от понимания её как «географического» явления, скрывающегося в понятии «фортепианная музыка композиторов Башкортостана». Последнее, в отличие от интересующего нас феномена, представляет собой более широкий смысл, не исключающий присутствия признаков иных музыкально-языковых систем.

Особенности становления одного из первоначальных ведущих жанров фортепианного наследия рассматриваются в *§1 «Фортепианная миниатюра в творчестве башкирских композиторов».* В сложном процессе становления национальной башкирской композиторской школы сразу наблюдалось противоречие между выбором формы европейского типа и умением применить адекватные средства выразительности, отражающие национальную специфику искусства. Вначале это проявлялось в механическом приспосабливании полных терцовых структур к национальной мелодии и было связано с переходом монодийной фольклорной природы к многоголосной фортепианной фактуре (Прелюдии Н. Сабитова, Х. Заимова и др.). Однако постепенно откристаллизовался характерный авторский интонационный строй сочинений. Среди типических особенностей миниатюры конца 40-х – 50-х годов – отражение традиционных жанров башкирского фольклора: озон-кюй и кыска-кюй.

Переломным этапом для развития этого жанра стали 60 – 80-е годы. С одной стороны, в это время продолжает развиваться линия постромантической миниатюры, представленной творчеством З. Исмагилова («Легенда», «Поэма»), с другой, – наступает качественно новый этап развития, для которого становится определяющим наметившаяся в эти годы тенденция углубления содержания. В авангарде этого направления стоит творчество Н. Сабитова. Он не только

воссоздал в последних опусах фортепианных миниатюр образы, связанные с воплощением противоречий окружающего мира (Прелюдия си минор, Прелюдия ля минор из цикла «Прелюдии для фортепиано» ор. 42), но и возвысил трагические образы народной легенды до масштабов подлинной инструментальной драмы (цикл «Семь наигрышей»), раздвинув рамки миниатюры. Впервые в сочинениях 70-х годов наблюдаются новые ориентиры развития образной сферы миниатюры, обращённой к воплощению неуверенности, робости, а также противоположных им – напору и жёсткости, – сторон внутреннего мира человека, воплощение которых ранее избегалось (цикл Р. Хасанова «Темпераменты»).

Отличительной чертой сочинений становится *концертность,* проявляющаяся в эффектном использовании большого диапазона фортепиано, позволяющего показать многочисленные регистровые краски инструмента; композиторы свободно апеллирует к атрибутике концертного исполнительского стиля: *martellato*, аккордовой технике, стремительной смене регистров, неожиданной смене динамики и темпов, приёмам симфонического письма. Новое решение получает остинатность, образующаяся в результате соединения различного вида остинатных гармонико-мелодических групп в сочетании с «двойными и тройными педалями».

Особенностью композиторского фортепианного творчества в жанре миниатюры становится не прямое взаимодействие с национальным музыкальным искусством, а поиск версий и моделей, закодированных в глубоких фольклорных пластах, переработанных с позиций современной техники композиции. Заметно расширение жанрово-тематических рамок, стремление приблизить их к фортепианному инструментализму. К таким сочинениям можно отнести пьесы М. Ахметова, Р. Хасанова, В. Скобелкина, Р. Зиганова. Композиторы качественно переосмысливают драматургические концепции и создают концертные сочинения в духе коллажа, сочетая многочисленные семантические признаки разных стилевых систем и демонстрируя право и возможность их совместного существования (М. Ахметов «Прелюдия из цикла «Калейдоскоп»).

В § 2 *«Полифонические жанры и циклические формы»* рассматриваются вопросы становления и развития сонатных и циклических композиций. В отличие от миниатюры, эти жанры 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. Как этапное сочинение, написанное в 1946 г., в сонатной форме представлен анализ одночастной Сонатины Н. Сабитова. Её характеризует поиск создания драматургии цикла, а также национальной фортепианной фактуры, её общих форм движения, производных от распространённых в народном искусстве трихордовых и тетрахордовых сочетаний.

В конце 40-х и в 50-е годы в фортепианном творчестве композиторов Башкирии начинают формироваться черты национального постромантизма. Благодаря атрибутике романтического письма, Х. Ахметову в тематизме «Сонаты-фантазии» удалось создать богато орнаментированное, «пышное» фактурное оформление мелодии. Автор претворил типическую черту народной песни – импровизационность. В «Сонате-фантазии» Х. Ахметов ведёт поиск драматургии, отражающей особенности национального мышления, выстраивая произведение по принципу монотематического развития, и по существу создаёт индивидуальную свободную форму, в которой реализуется «импровизационно-вариационное» развитие материала.

Однако заслуга композитора, чутко реагирующего на проблемы современного мира, состоит в том, что он привнёс в фортепианную музыку элементы драматизации лирических образов, создал остроконфликтную драматургию, которая в его сочинениях стала ареной столкновения созидательных и разрушительных сил. Для отображения этих процессов М. Ахметов, как и многие башкирские композиторы-«шестидесятники», апеллирует к разным стилевым направлениям, характеризующимся «смешанной техникой письма».

Конец 60-х и начало 70-х годов в башкирском фортепианном искусстве ознаменовались появлением многочастных сонатных форм. В эти годы молодые композиторы республики начали экспериментировать на сочетании народных традиций с новейшими средствами композиторского письма. Среди них – Р. Хасанов, Р. Газизов, М. Ахметов и другие. Но, пожалуй, Л. Исмагиловой впервые удалось найти такие формы письма, которые сильно и глубоко отразили философскую глубину осмысления сложных явлений окружающего мира. Автор очень тонко, деликатно и органично вплетает народную интонацию в сложнейшую модель композиторской техники XX века. Исмагилова в художественной форме продемонстрировала позицию, которая активно полемизировалась в кругах профессиональных музыкантов – об органичном сочетании современной композиторской техники и интонационной стилистики народного музыкального искусства.

Р. Зиганов – единственный автор, последовательно обращающийся к сонатной форме в области фортепианной музыки, на примере которой возможно проследить эволюцию творчества композитора. С 1980 по 2006 годы им написано 6 сонат для фортепиано. Сонаты представляют собой трёхчастные композиции с конфликтной драматургией, в которых автор реализует свои жизненные устремления, индивидуальный взгляд на многообразные стороны действительности. Зиганова интересуют вопросы «устройства мира», противоречия разных систем, современные проблемы их взаимоотношений – постулаты, определившие конфликтную драматургию. Новым для башкирского фортепианного творчества оказалось усиление роли вступительных разделов формы, выполняющей функцию музыкальных эпиграфов (1, 2 и 4-я сонаты). Отличительной деталью драматургического развития сонат являются заключительные разделы цикла – послесловия, резюмирующие содержательную

квинтэссенцию экспозиции всего сочинения, отражающие творческую концепцию автора. Эта черта формируется в 1-й сонате, где в конце сочинения автор ввёл Постлюдию P.S. (post scriptum), а разработку написал необычно – в форме четырехголосной фуги. Важным стилевым признаком фортепианного почерка Зиганова, стали полифонические приёмы. Они пронизывают тематический материал всех разделов формы. Показательными являются 3-я соната, в которой тема главной партии изложена в форме трёхголосной фуги и 2-я соната где в III части разработочный раздел написан также в форме трёхголосной фуги. В индивидуальной композиторской технике Зиганов последовательно применяет приемы серийных композиций, которые сочетаются с интонационной лексикой национального музыкального словаря (1-я соната).

В XX веке заметна тенденция интенсивной эволюции сонатной формы. К примеру, в сонате Д. Хасаншина её можно воспринимать в традиционном смысле с большой долей условности. Основная идея техник сочинений заложена в демонстрации взаимодействующих тонов, находящихся в разных тембровых плоскостях. Метод пуантилистической техники, использованной автором, предполагает усиление тембральной нагрузки на отдельные тоны и поэтому фактура сонаты тяготеет к элементам тембровой полифонии. Отмечается, что этот метод не противоречит кодам национальной культуры, для которых характерная статика, сопоставление контрастных регистров, большая объёмность звучания, передающая неограниченное пространство.

Освоение циклических форм в Башкирии шло специфическим путём и охарактеризовалось в 40–50-е годы интересом башкирских композиторов к *жанру вариационных композиций*, которые, и это также парадоксально, стали уделом только фортепианной музыки. Наиболее яркие произведения в этой области создали Н. Сабитов, Л. Исмагилова, Р. Сальманов, А. Хасаншин.

Становление полифонических жанров фортепианного искусства башкирских композиторов происходило медленно. Постепенно накапливая опыт создания сочинений с использованием, прежде всего, приёмов подголосочной полифонии, авторы первоначально писали небольшие инструктивные пьесы для детей, которые явились «ученическими» и для самих композиторов.

В башкирской фортепианной музыке 70-х годов нашла отражение тенденция возрождения старинных жанров, которая становится впоследствии примечательным свойством современного музыкального искусства. Одним из первых, кто «услышал» возможность синтезирования интонаций башкирской народной песенности с жанрами старинной полифонии, стала Л. Исмагилова, продемонстрировав это в полифоническом цикле «Пассакалья и двойная фуга». В то же время необходимо констатировать, что полифонические жанры ещё не заняли достойного места в творчестве композиторов республики, и эта проблема ждёт своего решения.

В § 3 *«Фортепианные концерты»* рассматривается история жанра, становление которого в Башкирии приходится на конец 50-х годов XX в. Вряд ли можно утверждать, что жанр фортепианного концерта в башкирском фортепианном искусстве окончательно сформировался. Изучение жанровых

особенностей показало, что многие сочинения носят экспериментальный характер, а также заметно неравномерное развитие жанра. В профессиональном творчестве башкирских композиторов становление фортепианного концерта совпало с исканиями в области симфонической музыки.

Ситуацию, сложившуюся в молодой композиторской школе Башкирии, можно характеризовать как этап, связанный с «интенсивными поисками в сфере формообразования в рамках стабильных европейских моделей». В ней намечаются поиски, связанные с адаптацией национальных элементов к форме классического концерта и становлением самобытного музыкального творческого мышления композиторов республики. Эти тенденции привели к проявлению специфических форм концертного жанра в национальном фортепианном творчестве, – таких, как *концерт-рапсодия*, концерт *в форме темы с вариациями.* Специфика становления жанра фортепианного концерта заключалась в том, что, начав своё восхождение к профессионализму достаточно поздно (со второй половины 50-х годов), оно характеризуется одновременно и освоением новых европейских жанров, и умеренным «этнографизмом», сохраняющим специфику народного фольклорного мышления и специфичных для башкирского искусства драматургических конструкций.

В конце 50-х годов в первом фортепианном концерте Н. Сабитова предпринята попытка адаптации специфического башкирского мелодизма к особенностям формы сонатного аллегро и классической драматургии. Постепенно ключевые особенности жанра подвергаются переосмыслению. К примеру, в фортепианном концерте Л. Исмагиловой (1968) происходит интересный синтез трёх систем: традиций классического европейского концерта, черт «необарочного» стиля и специфики национальной драматургии, приводящих в итоге к форме необарочного концерта. Свободная форма развертывания музыкального материала в фортепианном концерте А. Каримова (1980) привела к появлению формы романтического концерта-рапсодии.

Для башкирского фортепианного концерта середины XX века характерен интерес к стилистике джазового стиля. В 70-е годы эта тенденция впервые обнаруживает себя в фортепианном творчестве Р. Хасанова, фортепианный концерт (1973) которого являет собой синтез классических основ построения формы со специфическими чертами джазовой эстетики. Сочинение Хасанова показало, что стилевой синтез достаточно свободно и органично приживается на почве национального тематизма и имеет многовариантные возможности преобразования. Примером создания сочинений на основе национального тематизма и стилевого синтеза служит также фортепианное творчество Р. Газизова (1989), А. Каримова (1980), где это направление представлено достаточно ярко.

Поиски в области фортепианного концерта отмечены нетрадиционным музыкальным мышлением, специфичным тематизмом, особыми чертами музыкально-гармонического языка. Представляя индивидуальные авторские концепции, концерты имеют и немало черт, придающих им статус башкирской

композиторской школы. Прежде всего, многих из них роднит принцип цитирования как фольклорных, так и авторских мелодий. К такому типу тематизма принадлежат концерты Н. Сабитова, Л. Исмагиловой; «Концерт-рапсодия» А. Каримова.

Типичной чертой в темообразовании становится ориентация на ключевые интонации фольклорного жанра кыска-кюй, отражающего принципы внутрижанрового тематического дуализма: танцы – мужской и женский, быстрый и медленный, шутливый и лирический, напористый и изящный и т.д. К числу таких примеров принадлежат фортепианные концерты Л. Исмагиловой; Р. Хасанова, З. Исмагилова. Встречаются темы, связанные с жанром вальса: концерты Р. Хасанова, А. Каримова. Исключение составляет тема побочной партии «Концерта для фортепиано с оркестром» Д. Хасаншина, основанная на интонациях протяжной песни.

Обращения к эстетике протяжного озон-кюй для конфликтного столкновения образов сонатного аллегро в концертном жанре фортепианной музыки башкирских композиторов не стало типичным. Интонационная лексика протяжных озон-кюй нашла отражение в медленных вступлениях (Концерты для фортепиано с оркестром Р. Газизова, Л. Исмагиловой). Наиболее органично жанровые особенности протяжных песен выступают во вторых частях многочастных сочинений («Концерт для фортепиано с оркестром» Л.Исмагиловой, «Концерт для фортепиано с оркестром» Р. Зиганова).

Композиторское творчество последних десятилетий показало, что западноевропейская техника XX века способна достаточно органично взаимодействовать с различными слоями фольклора. К примеру, элементы своеобразия отличают фортепианный концерт Л. Исмагиловой благодаря включению элементов серийной техники, битональности, лежащей в основе музыкальной фактуры концерта.

В 70-е годы достаточно ярко проявляются тенденции неофольклоризма. Так, достаточно естественным образом «уживаются» в творчестве башкирских композиторов неофольклоризм и неоромантическое направление в концертах Р. Хасанова, Р. Газизова. В 80-х годах была подготовлена почва для проникновения в концертный жанр черт необарокко, которые наиболее интересно проявились в «Концерте для фортепиано с оркестром» Р. Зиганова (1993).

В § 4 *«Фортепианная музыка для детей»* анализируется детский фортепианный репертуар. В конце 40-х и в 50-е годы создание инструктивного репертуара являлось своеобразным социальным заказом ДМШ для многочисленных начинающих пианистов из среды башкир, которым в силу своего менталитета было легче постичь принципы европейского фортепианного искусства в сочинениях, синтезирующих классические формы и национальный колорит. В фортепианной музыке для детей, также как и в других жанрах, просматривается общая тенденция обогащения тематизма, образной сферы, взаимодействия фольклора и современных средств композиции.

В главе VIII «Интонационная лексика и стилистика фортепианных сочинений башкирских композиторов» излагаются результаты наблюдений над тематизмом фортепианных сочинений, прослеживается роль устойчивых интонационных оборотов в становлении национального музыкального словаря, выявляются конкретные слагаемые явления. Понятие «национальной традиции» 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.

Анализ тематизма фортепианных сочинений профессиональных башкирских композиторов дал возможность установить факт существования специфической *башкирской интонационной лексики.* Семантическая расшифровка смысловых структур музыкального текста привела к выявлению ряда устойчивых по своей семантике и структуре интонационных формул, мигрирующих из текста в текст и несущих предметные образные представления о башкирской национальной культурной традиции.

Природа такого рода интонаций определяется содержательными контекстами жанров традиционной музыки башкир – озон-кюй, кыска-кюй и халмак-кюй, с присущими им чертами орнаментики и «ключевыми» интонационными формулами. Эмоциональный строй и жанровая сущность протяжной песни «свёрнуты» в её основном инварианте – «протяжном тоне» – ключевой лексической форме озон-кюй. «Протяжный тон» имеет несколько лексических форм, развертывающихся в музыкальном тексте фортепианных произведений горизонтально и вертикально. Это выявленные нами мигрирующие формулы «курайного разбега», «курайной синкопы», «акцентного тона», «курайного вибрато» (горизонтального развёртывания) и ритмические версии «курайного бурдона» (вертикальное развёртывание).

В контексте скорых песен кыска-кюй также сформировался ряд устойчивых форм пластического происхождения – фигур, основанных на характерных движениях мужского, женского и детского танцев, воплощённых, как правило, в двудольном метре и квадратной структуре. Многие фортепианные пьесы этого рода построены на приёмах «игры» с ключевыми мотивами.

Формулы-знаки курая – своего рода эмблемы национальной культуры – во многом определяют интонационный словарь фортепианной музыки и её связь с национальной традицией. Однако в текстах профессиональных сочинений встречаются имитации и других, распространённых в быту инструментов, – кубыза, скрипки, гармошки. Семантика такого рода сегментов несет в себе акустические характеристики и художественные особенности имитируемого инструмента, что приводит к формированию национально-характерных фактурных клише.

Не менее важным компонентом национального в музыкальном языке фортепианных произведений башкирских авторов является орнаментика, выполняющая изобразительные и выразительные функции – различные в контекстах озон-кюев и кыска-кюев. Соответственно природе и жанровым признакам мелодии, орнамент включается в неё как внешний, либо как внутритематический.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги и результаты исследования. Башкирское фортепианное искусство как системное явление, включающее три составные части, было рассмотрено в работе на основе архивных документов, имеющихся исследований (исполнительство, образование) и нотных изданий (композиторское творчество).

Документы и материалы позволили восстановить хронологическую цепь событий. Из анализа имеющихся документов стало возможным определить основные этапы становления исполнительства, образования и композиторского творчества башкирского фортепианного искусства в контексте национальной культуры республики и выявить специфические особенности развития сформированные под влиянием разных исполнительских школ: в XIX веке – польской (польские конфедераты, педагог музыки В. Новицкий, директор частной музыкальной школы В.И. Шиманская-Стрежнева) и немецкой (педагоги-пианисты В.Х. Штегман, С.Т. Гербст, В.И.Мацевич). С конца 40-х годов XX столетия в Уфе укрепляет позиции русская фортепианная исполнительская школа (педагоги-пианисты Уфимского училища искусств М.А. Зайдентрегер, Е.П. Сеферова, А.И. Сац, В.П. Стародубровский). Становление фортепианного искусства Башкирии во многом обязано приезжим музыкантам, которые приобщали коренное население к игре на фортепиано.

Башкирское фортепианное искусство имело собственный исторический путь, который развивался по особому, нестандартному сценарию. Любительское фортепианное исполнительство привело к повышенному спросу на профессионально подготовленных пианистов. С развитием музыкального образования в национальной республике, интенсивным ростом детских музыкальных школ и музыкальных училищ увеличился спрос на национальный педагогический репертуар. Организованный Союз композиторов республики получил социальный заказ от педагогов-пианистов и организаторов музыкального образования в Башкирии. Постепенно фортепианный фонд инструктивного детского фортепианного репертуара стал пополняться оригинальными сочинениями башкирских авторов, способствующих адаптации детей коренной национальности к восприятию европейских музыкальных форм, а с другой – воспитанию толерантности и интереса учащихся к музыкальной культуре другого народа. Одновременно профессиональный запрос рождается со стороны Башгосфилармонии и Уфимского института искусств, стремящихся повысить уровень просветительской и профессиональной работы и заинтересованных в пополнении пианистами концертного репертуара из произведений башкирских композиторов.

Таким образом, в развитии башкирского фортепианного искусства первичным стимулом являлось исполнительство, а вслед за ним и образование. Постепенно утверждаясь, эти две составляющие феномена башкирского фортепианного искусства естественным образом привели к формированию композиторского творчества, которое в национальном ключе начало интенсивно развиваться с середины 40-х годов прошлого столетия. За эти годы история спрессовала в образном мире башкирского фортепианного искусства события важнейшей исторической и социально-общественной значимости, определила основные его этапы.

Специфические особенности становления и развития башкирского фортепианного искусства определяются диспропорцией этапов: затянувшийся период накопления потенциала в формировании городской культуры сменился стремительным восхождением к профессионализму. В то время как в Европе и некоторых других городах России в середине XIX столетия отмечаются значительные достижения в сфере профессионального фортепианного исполнительства и образования, в Уфе до конца XIX столетия оно оставалось уделом размеренного домашнего любительского времяпрепровождения. При этом менее чем за одно столетие республика вышла на мировой уровень музыкального исполнительства.

Профессионально укрепившееся исполнительство и образование республики способствовало развитию композиторского творчества. Композиторы работали в режиме интенсивных поисков собственного пути, не имея ещё необходимого опыта, и опирались при этом на наследие мировой, прежде всего, европейской и русской культуры – иной музыкальной ориентации, несущей другое мировоззрение и имеющей разные жанровые и стилевые системы.

Первые музыканты республики – С. Габяши, М. Валеев и другие, не будучи профессиональными композиторами, внесли неоценимый вклад в развитие национального музыкального искусства и подготовили почву для становления башкирского фортепианного искусства. В 1940-е – 1950-е годы в развитии башкирской фортепианной музыки произошли существенные перемены. Первые профессиональные композиторы Башкирии: Н. Сабитов, З. Исмагилов, Р. Муртазин, Х. Заимов, Р. Сальманов, Х. Ахметов, с именами которых и связаны основные достижения этого периода, получили профессиональное образование в Москве у ведущих композиторов-педагогов: В. Белого, А. Александрова, В. Фере, А. Хачатуряна, А. Спадавеккиа, Т. Литинского.

Башкирия к этому времени накопила высокий интеллектуальный потенциал. Возросла потребность в высококвалифицированных кадрах, которые стал готовить Башмузтехникум, а с 1968 г. Уфимский институт искусств. В его стенах получили музыкальное образование композиторы третьей волны: Р. Газизов, Р. Хасанов, Р. Сабитов, Р. Зиганов, Н. Даутов, С. Низамутдинов и другие. Возвратились в начале 70-х годов после окончания Музыкально-педагогического института им. Гнесиных С. Сальманов, Л. Исмагилова,

М. Ахметов. Именно это поколение композиторов отразило в своём творчестве новые проблемы современности, остро ощутив потребность в их философском осмыслении. В этот период в башкирском фортепианном искусстве не только сохраняется, но и ещё более расширяется преемственность достижений предшествующих этапов. Фольклор остаётся постоянным источником, определяющим общие принципы музыкального мышления композиторов: образы, отдельные интонации, ритмы и ладовые обороты.

Феномен «башкирское фортепианное искусство» возник и начал развиваться с конца 20-х годов прошлого столетия. Представить гигантский скачок от любительского музицирования к профессиональному фортепианному музыкальному искусству в столь короткие сроки возможно лишь при сопоставлении исторической парадигмы развития башкирского края и мировой цивилизации. Так, в Башкирии к середине XIX века коренное население едва приобрело черты оседлости, а Европа к этому времени имела более 30 высших музыкальных учебных заведений, которые вели подготовку профессиональных музыкантов – пианистов, композиторов, дирижёров.

Итак, годы становления и развития башкирского фортепианного искусства привели к созданию развитой инфраструктуры, объединяющей три неразрывных компонента: исполнительство, образование и композиторское творчество. Результаты этого творческого синтеза получают оценку в рамках международных, всероссийских фестивалей, конкурсов и пленумов.

Башкирское фортепианное искусство явилось самостоятельным и значительным направлением профессионального искусства Башкортостана. Впервые в истории мировой музыкальной культуры возникло искусство, синтезировавшее европейские формы и жанры с башкирским музыкальным фольклором, а годы становления композиторского творчества стали годами формирования его национального стиля.

По теме диссертации опубликованы следующие работы автора:

Статьи в журналах, рецензируемых ВАК

1. Гарипова, Н.Ф. О национальной специфике тематизма фортепианных произведений башкирских композиторов [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2006 . – № 2 (16). – С. 17-20 (0,5 п.л.).

2. Гарипова, Н.Ф. Интонационная лексика курая в тематизме фортепианных сочинений башкирских композиторов [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2008. - № 1(2). – С. 150-154 (0,5 п.л.)

3. Гарипова, Н.Ф. Фортепианное исполнительство Уфы 1920-х годов в зеркале музыкальной критики [Текст] /Н.Ф.Гарипова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2009. - № 2. – С.113-116 (0,5 п.л.).

4. Гарипова, Н.Ф. Общество пения [Текст] /Н.Ф.Гарипова // Музыкальная жизнь. – М., 2009. - № 8. – С. 47-48 (0,5 п.л.).

5. Гарипова, Н.Ф. Уфимские ученики столичных консерваторий [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Искусство и образование. – М., 2009. – № 8. – С.102-107 (0,5 п.л.).

6. Гарипова, Н.Ф. Музыкальные классы при Уфимском отделении ИРМО [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Искусство и образование. – М.2010. - № 7. – С. 85-89 (0,5 п.л.).

7. Гарипова, Н.Ф. В.К. Новицкий и его фортепианная «Школа» [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2010. - № 2 (7). – С. 144-149 (0, 5 п.л.).

Монографии, справочно-энциклопедические издания, статьи

8. Гарипова, Н.Ф. Башкирская фортепианная музыка [Текст]: научное издание / Н.Ф. Гарипова. – Уфа: Гилем, 2008. – 384 с. (22, 32 п.л.).

9. Гарипова, Н.Ф. Фортепианное исполнительство и образование в Уфе. Страницы истории [Текст]: Научное издание / Н.Ф.Гарипова. – Уфа: Гилем, 2010. – 248 с.(14, 4 п.л.).

10. Гарипова, Н.Ф. Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов [Текст]: Научное издание / Н.Ф. Гарипова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002. – 104 с. (6,5 п.л.).

11. Гарипова, Н.Ф. Башкирская фортепианная музыка: язык, стиль, национальные традиции [Текст]: учебно-методическое пособие / Н.Ф. Гарипова. – Уфа: МК РБ, 1997. – 113 с. (7, 25 п.л.).

12. Гарипова, Н.Ф. Фортепианная музыка башкирских композиторов. Глава VII [Текст] /Н.Ф. Гарипова // Башкирская музыкальная литература: Учебник для средних и старших классов ДМШ и ДШИ /под общей редакцией проф. Шаймухаметовой Л.Н. – Уфа: РУМЦ МК РБ, 2005. – С.135-152 (1,0 п.л.).

13. Гарипова, Н.Ф. Вехи становления и развития Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова: Информационно-справочный сборник [Текст] / Автор проекта и отв. редактор-составитель Гарипова Н. – Уфа: РИС УГАИ им. З. Исмагилова, 2008. – 392 с. (24,5 п.л.).

14. Гарипова, Н.Ф. Фортепианные миниатюры Загира Исмагилова [Текст]: Очерк / Н.Ф. Гарипова. – Уфа, 2002. – 26 с. (1, 75 п.л.).

15. Гарипова, Н.Ф. Фортепианный цикл Н. Сабитова «Семь наигрышей» [Текст]: Очерк / Н.Ф. Гарипова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – 62 с. (4,0 п.л.).

16. Гарипова, Н.Ф. Некоторые аспекты влияния башкирского музыкального фольклора на фортепианное искусство [Текст] /Н.Ф. Гарипова // Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья: Труды. Вып.56 / ГМПИ им. Гнесиных. – Москва, 1981. – С. 65- 82. (1 п.л.).

17. Гарипова, Н.Ф. Национальное и современное в башкирской фортепианной музыке 60-70-х годов [Текст] /Н.Ф.Гарипова // Вопросы искусствоведения. – Уфа, 1983. – С. 30- 42. (1 п.л.).

18. Гарипова, Н.Ф. Фортепианное творчество Н. Сабитова [Текст] /Н.Ф. Гарипова // Вопросы истории башкирской музыкальной культуры. – Уфа, 1990. – С. 107-119. (0,8 п.л.).

19. Гарипова, Н.Ф. Одночастные произведения крупной формы в башкирской фортепианной музыке 1940-1980-х годов [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Проблемы жанра в отечественной музыке: Труды. Вып. 143 / РАМ им. Гнесиных. – Москва, 1998. – С. 186-195, 202-204. (0,9 п.л.).

20. Гарипова, Н.Ф. Орнаментика как способ воплощения национальных традиций в фортепианных сочинениях башкирских композиторов [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Вопросы методики фортепианного исполнительства. – Уфа, 2002. – С. 25- 42. (1,0 п.л.).

21. Гарипова, Н.Ф. Интонационная лексика фортепианных произведений композиторов Башкортостана [Текс] / Н.Ф. Гарипова // Музыкальная педагогика и проблемы преподавания фортепиано. – Уфа, 2003. – С. 27-34. (0, 4 п.л.).

Учебные пособия и научно-методические разработки

22. Гарипова, Н.Ф. Фортепианные произведения башкирских композиторов в репертуаре музыкальных школ [Текст]: Методическая разработка / Н.Ф. Гарипова – Уфа: МК РФ, МК БАССР. – 1983. – 34 с. (2,0 п.л.).

23. Гарипова, Н.Ф. Фортепианные произведения башкирских композиторов в репертуаре музыкальных училищ [Текст]: Методическая разработка / Н.Ф. Гарипова. – Уфа: МК РФ, МК БАССР. – 1985. – 32 с. (2,0 п.л.).

24. Гарипова, Н.Ф. Содержание регионального компонента в учебных дисциплинах и программах Уфимского государственного института искусств [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Международная конференция «Многоуровневое музыкальное образование: структура, содержание, методы». – Магнитогорск: МаГК, 2002. – С.48-55. (0,5 п.л.).

25. Шуранов В. Гарипова Н. Уфимская государственная академия искусств: наука и образование [Текст] / Шуранов В., Гарипова Н. // Вестник АН РБ, 2004. – Т.9. - № 4. – С.61-66. (0,5 п.л.).

26. Гарипова, Н.Ф. Региональные проблемы развития музыкального образования [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Оценка качества образования в вузе культуры и искусства: методические проблемы, опыт». – Казань, 2005. – С. 205-230. (0,36 п.л.).

Материалы конференций

27. Гарипова, Н.Ф. К вопросу об орнаментике в башкирской фортепианной музыке [Текст] / Н.Ф.Гарипова // «Россия и Восток: проблемы взаимодействия»: Тезисы докладов международной научной конференции (17-17 ноября 1993 г.). – Уфа, 1993. – С. 202-203. (0,1 п.л.).

28. Гарипова, Н.Ф. Некоторые аспекты взаимодействия двух музыкальных систем Востока и Запада на примере башкирской фортепианной музыки [Текст]

/ Н.Ф. Гарипова // «Международный диалог на евразийском пространстве. Язык и литература в межкультурной коммуникации народов Евразии»: Тезисы докладов научной конференции (30 сентября-2 октября 2002 г.). – Уфа: РИО БашГУ, 2002. – С. 61-63. (0,2 п.л.).

29. Гарипова, Н.Ф. Интонационно-лексические формы «протяжного тона» как способ воплощения национального в фортепианных произведениях башкирских композиторов [Текст] / Н, Ф. Гарипова // «Семантика музыкального языка»: Материалы международной научной конференции (27-28 февраля 2002 г.) – РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – С. 275-277. (0,2 п.л.).

30. Гарипова, Н.Ф. Развитие жанра фортепианного концерта в Башкортостане [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Международный конгресс, посвящённый 1000-ю Казани «Восток и Запад: глобализация и культурная идентичность». – Вестник КГУКИ: Казань, 2005. – С.89-92. (0,4 п.л.).

31. Гарипова, Н.Ф. Вильгельм Штегман – педагог и музыкант [Текст] / Н.Ф. Гарипова // Международная научно-практическая конференция «Башкирско-германские отношения: история и современность». – Уфа: БАГСУ, 2009. – С. 51-56. (0,5 п.л.).