

**ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА КУРАЯ
КАК СПОСОБ ВОПЛОЩЕНИЯ *НАЦИОНАЛЬНОГО*
В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ
БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Анализ фортепианных произведений башкирских композиторов позволил сделать ряд наблюдений над проявлением национальных черт музыкального языка. Основным предметом внимания служило выявление *башкирской интонационной лексики* – устойчивых интонационных оборотов, мигрирующих в художественном пространстве темы и переходящих из текста в текст с сохранением ряда первичных художественно-образных или эмоциональных значений. Природа такого рода интонаций определяется содержательными контекстами жанров традиционной музыки башкир и прежде всего – жанрами “озон-кюй”, “кыска-кюй” и “халмак-кюй”. Важное значение в словаре мигрирующих формул имеет также распространенная в народной культуре традиция *орнамента* и устойчивость художественных связей с отдельными *музыкальными инструментами*. Главный среди них в башкирской культуре – курай – эмблема, символ и художественный знак национальной традиции, также во многом определяющий интонационно-лексический словарь фортепианной музыки. Его типичная лексика часто используется композиторами.

В период создания первых обработок фортепианной миниатюры воплощение национального проявлялось в цитировании материала народных песен и наигрышей, в появлении большого числа обработок и гармонизаций фольклорных источников. Традиция обращения к устному народному творчеству не утрачена и в более позднее время. Однако существенно изменились способы обращения с первоисточниками. В отдельных случаях композиторы по-прежнему воспроизводят признаки основных песенно-танцевальных жанров – озон-кюй и кыска-кюй, имитируя стиливые черты

манеры их исполнения, детально воспроизводя темброво-акустические характеристики. Обращение к жанрам народного музыкального искусства объясняется художественной задачей воспроизведения предметно-образных характерных сцен национальной народной жизни, типичных для национального быта событий, героев, ситуаций. Примерами подобного “обобщения через жанр” могут служить пьесы с конкретными сюжетными названиями, либо обработки народных песен: Н.Сабитов «Песня»; Р.Хасанов «Встреча», «Протяжная песня»; С.Шагиахметова «Народная песня», «Легенда» и многие другие. Темы при этом обнаруживают образно-стилевое сходство с жанрами башкирского фольклора.

В иных случаях, о которых ниже пойдет речь, – чаще в академических профессиональных жанрах фортепианной музыки (прелюдия, ноктюрн, пьеса, соната) – используются своеобразные сочетания национальной лексики с европейскими традициями академической профессиональной фортепианной культуры.

Образцами воплощения озон-кюй и его типичной лексики в фортепианных произведениях могут служить многие жанры, связанные с идеей лирического или лирико-эпического высказывания: пьесы, прелюдии, поэмы, ноктюрны, легенды, баллады. Множество произведений подобного рода имеют общие черты, без труда обнаруживающие сходство с подлинными напевами. Исследователи отмечают как характерные черты последних одноголосное импровизационное изложение с частой сменой размеров и протяжной певучей манерой исполнения. Большая часть протяжных песен связана с конкретными лицами и событиями. Отсюда и их принципиальная “монологичность”, организующая указанные черты.

“У башкир существует традиция исполнения озон-кюй высоким голосом: сопрано или меццо-сопрано у женщин и тенор у мужчин,”- пишет Р.Сулейманов. “ Преобладание одного и того же голоса в жанре озон-кюй связано с эстетическими предпосылками – прежде всего с содержанием и

эмоциональным настроем многих песен”, – считает автор [7, с. 20]. Первоначальное изложение протяжных песен, как правило, соответствует среднему или высокому голосовому регистру, последующее же тяготеет к расширенному диапазону в пределах 1-й и 2-й октав. Запись ведется в необычных для европейской нотной графики размерах 5/4, 8/4, 10/4, 9/4.

Аналогичная форма записи воспроизводится башкирскими композиторами в фортепианных пьесах. Также как и традицию одноголосного изложения, мы можем наблюдать эти признаки и черты в пьесах Н.Сабитова, М.Ахметова. Р.Газизова, С.Шагиахметовой, З.Исмагилова и других авторов.

Сюжетная основа многих фортепианных сочинений башкирских композиторов нередко подтверждается их названиями, либо ремарками авторов: “в духе протяжной песни”, “медленно, с душой” и т.п. Характеристичные пьесы и дают возможность композитору и исполнителю для разнообразного воспроизведения “образа курая”, который, в свою очередь, тесно связан со стилистикой и манерой исполнения озон-кюй. – Своего рода ключом к жанровой характеристике сюжетной сцены и к специфике интонирования темы на сюжетно-образной основе постоянно служит курай.

Помимо одноголосия и характерной свободы метро-ритмического развертывания, не менее важной чертой и признаком озон-кюй, таким образом, является тембр курая. Сформировалась особая интонационная лексика в зависимости от его природы и техники исполнения. Исследователи отмечают, что в традиции исполнения инструментальных кюев устойчивым является тождество представлений о звучании **голоса и курая**.

Анализ некоторых протяжных песен, записанных для исполнения их голосом и для игры на курае, позволил выявить ряд устойчивых, мигрирующих из текста в текст интонационных оборотов: обилие украшений и особую интонационно-ритмическую роль **тона** – протяжного, длящегося –

связанного с воплощением состояний созерцания, длительно выдерживаемой медитации. Последняя подпитывается и постоянно формируется внутренней интонационно-звуковой энергией тембровой вибрации, а также энергетикой лада, связывающего протяжные тоны высотой горизонтали. Как мы увидим в дальнейшем, существо озон-кюев определяется именно этой ключевой интонацией – *интонацией протяжного тона*, имеющей различные вариантные модификации лексических форм.

В пьесе Н.Сабитова и его же Вариации №9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» признаками воплощения образа курая, наряду с тембром, является его интонационная лексика. Одной из них можно считать «*курайный разбег*» – типичную для инструментальных импровизаций интонацию, украшающую долгий протяжный звук (т.1, примера № 1, т.5-т.6, т.12-т.13 примера № 2).

Для сочинений подобного типа характерно картинно-живописное воспроизведение сюжетов народной жизни, где часто встречаются сцены музицирования с изображением игры одного или нескольких кураистов, либо звучания курая с голосом. Так, два “курая” звучат параллельными квартами в «Пьесе» Н.Сабитова, а параллельные кварты на фоне выдержанного бурдона в «Легенде» С.Шагиахметовой изображают ансамбль из трех кураистов (примеры №1, №3).

К характерному случаю использования курайной лексики в озон-кюях относится также своеобразное развертывание мелодической линии от одного *протяжного тона* к другому. Это качество башкирских песен было замечено еще в прошлом веке русским писателем Р. Игнатьевым, который отмечал, что “каждый куплет или даже каждая высказанная мысль оканчивается протяжной нотой” (цит. по: [4, с. 281-282]).

Особая роль “*протяжного тона*”, повышенное внимание к нему как к отдельной самоценной интонации со всеми оттенками и нюансами произнесения, на какие только способен человеческий голос или,

заменяющий его курай, составляет одну из существующих черт озон-кюя, воплощающего самобытность национальной традиции.

Ярким примером смыслового акцента на семантике *“протяжного тона”* может служить сюжетная пьеса Д.Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут» из цикла «От Волги до Урала» (пример №4).

Как показывают наблюдения, для башкирских озон-кюев характерно двоякое использование протяжных тонов: *вертикальное*, в функции бурдона, и *горизонтальное*, с его разнообразными функциональными проявлениями. В качестве примеров вертикального звучания *“протяжного тона”* приведем варианты записей башкирских инструментальных наигрышей «Салават» с типичным дублированием тона в октаву и квинту и «Степная кукушка» с характерной фермой *“протяжного тона”* (примеры № 5, № 6).

Аналогичные приемы встречаем в пьесах-обработках композиторов З.Исмагилова, Р.Сальманова, Р.Касимова, где *“протяжные тоны”* берут на себя функцию сохранения национально-характерного колорита и жанрово-стилевых признаков озон-кюя.

Известно, что особенностью многих обработок является значительная степень адаптации напевов к фортепианной фактуре и многоголосному изложению с его традицией организации мелодики в четкую метрическую структуру. Таковы обработки Р.Сальманова (песни «Туяляс», «Азамат»), З.Исмагилова («Кукушка», где от начала и до конца сохраняется двудольная метрическая сетка и характерная для профессионального изложения акцентная метрика гармонического сопровождения).

В этой ситуации семантическая роль *“протяжных тонов”* как знаков озон-кюя значительно повышается. Так, в обработке Р.Сальмановым башкирского народного наигрыша «Вороной иноходец» *“протяжный тон”* выполняет роль эмблемы будущего сюжетного песенно-танцевального действия. Он введен традиционной *“фигурой разбега”* и выдержан долгой фермой с типичным дублированием тона в октаву и квинту (пример № 7).

Типично и горизонтальное интонирование *“протяжного тона”*, который может возникнуть, как уже отмечалось, в сопровождении орнаментального узора путем введения *“фигуры разбега”* или в результате использования *“курайной синкопы”*. Напомним о присутствии этих приемов в песнях «Урал», «Кахым-туря», «Буранбай», «Сыр-Дарья».

Однако нередко *“протяжный тон”* как лексическая структура возникает вне орнамента в виде долгого – пространственно и акустически выдержанного звука. Такие примеры курайной лексики, сформировавшейся в контексте озон-кюев, типичны для начала мелодий.

Особую семантическую область представляют собой кадансы. В этом случае, как правило, *“протяжный тон”* заканчивается на фермате и подготавливается длительно озвучиваемым, многократно повторяемым звуком (к примеру, башкирский народный наигрыш «Салават», башкирские народные песни «Азамат», «Шаура», «Салимакай»).

“Протяжный тон”, излагаемый в начале мелодии, часто выполнял роль призыва к вниманию, сигнала к началу музыкального монолога (в песне «Шаура», к примеру, *“протяжный тон”* соответствует междометию “Эй!”), либо обозначал “вершину- источник – наиболее сильную в эмоциональном плане точку напряжения (песня «Азамат»).

Примеры горизонтального развертывания *“протяжного тона”* в фортепианных пьесах башкирских композиторов встречаются как в “академически оформленных” текстах (с равномерно-акцентной метрикой), так и в свободно развертываемой графике композиций с переменными размерами. Так, в «Пьесе» Р.Газизова из цикла «Картинки» и в «Пьесе» №8 из цикла «8 пьес для фортепиано», изложенных в бестактовой системе записи (примеры №8, № 9), *“протяжный тон”* появляется в виде *“курайной синкопы”* (в первом случае – орнаментированной секстолью, во втором – взятой “разбегом”).

Многократное интонирование “*курайной синкопы*” характерно для следующих произведений Р.Газизова: «Пьеса» №1 , «Джигиты», «Легенда» из цикла «10 пьес для фортепиано». Неоднократно встречается эта мигрирующая интонация и в произведениях других авторов. К примеру, в теме средней части «Баллады» соль минор Н.Сабитова, а также в темах из «Лирической пьесы» Р.Сальманова и «Прелюдии» №24 Х.Заимова “*курайная синкопа*” вносит моменты напряжения и внутреннего волнения в спокойный повествовательный тонус пьес, развертываемых в медленном темпе. В «Балладе» си минор Н.Сабитова и пьесе под названием «Мелодия» Х.Заимова “*курайная синкопа*” становится ключевой интонацией пьес, определяя “основной нерв” и “внутренний заряд” внешне спокойного “*протяжного тона*”, вызывающего эффект лирического настроения, смешанного с тревогой и чувством напряженного ожидания.

Интересны примеры включения “*протяжного тона*” в начало темы вступления из Концерта для фортепиано с оркестром Р.Газизова (пример №10). Здесь мы видим разнообразные образцы звучания “*протяжного тона*” в акустически свободном пространстве темы. Тон обозначен метрической границей лишь условно: его семантика связана с акустикой и художественными особенностями артикуляции курая, где звук по своей сути длится неопределенно долго, свободно, без свойственного голосу напряжения, но достаточно активно, чтобы послужить импульсом к развертыванию основы темы.

Тема состоит из нескольких “*протяжных тонов*” – акустически и семантически самостоятельных, периодически украшаемых орнаментальным узором и постепенно усиливающих напряжение путем повышения тесситуры звучания (g – h – c – f).

Заметим, что клавишная природа фортепиано и особенности его тембра позволяют воспроизводить различные градации певучей манеры исполнения. Однако песни и бытующие в этом стиле курайные напевы не

тождественны манере глубокого и полнзвучного *bel canto*. На это обратил внимание Р.Сулейманов в книге «Жемчужины народного творчества Урала»: «... пение башкирских протяжных песен основано на широком дыхании, но оно отличается от природы *bel canto*, требующего значительных певческих усилий, затрачиваемых на преодоление сопротивления значительного пространства концертного зала или театра. Этой напряженности в исполнении протяжных песен не наблюдается, так как башкиры поют хотя и на широком, но как бы “затаенном” дыхании, отчего звукоизвлечение происходит при минимальном расходе воздуха. Такая разновидность пения сформировалась, очевидно, в условиях небольшого замкнутого объема юрты, для преодоления звукового пространства которого значительного напряжения не требовалось» [7, с.21]

Это рассуждение имеет непосредственное значение для понимания смысла интонирования “*протяжного тона*” на фортепиано. Клавишная природа инструмента способствовала тому, что профессиональные композиторы не часто прибегали к “прямому” воспроизведению “протяжного тона”, предпочитая другие его лексические формы. К примеру, идентичные фортепианному приему “репетиции” – “*курайные вибрато*”, часто используемые в интонировании народными исполнителями, – также относим к числу мигрирующих интонационных формул, распространенных в фортепианных текстах с башкирской интонационной лексикой.

На характерность таких интонаций и необходимость их точной графической фиксации при расшифровке фольклорных напевов указывает исследователь Р.Зелинский. Он выделяет 3 основных интонационных формы долгого звука (в нашей терминологии – лексических форм “*протяжного тона*”): 1) расцветивание тона при помощи вибрато (будем называть эту мигрирующую формулу “*курайным вибрато*”); 2) окончание “*протяжного тона*” акцентом и 3) долгий звук, имитирующего чистый тембр курая [6, с. 64].

Указанные лексические формы, как и предыдущие, можно отнести к числу характерной интонационной лексики курая, сформированной в контексте озон-кюя и распространившейся в текстах фортепианной музыки башкирских композиторов. Формулы-знаки курая во многом определяют интонационный словарь фортепианной музыки и ее связь с национальной традицией.

Примеры интонаций “вибрирующего тона” содержатся в уже упоминаемой ранее «Пьесе» №8 Р.Газизова из цикла «8 пьес для фортепиано», в теме побочной партии «Сонаты-фантазии» Х.Ахметова. “Чистый тембр” курая (собственно “*протяжный тон*”) мы встречаем в пьесе Д.Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут», в теме вступления к «Концерту для фортепиано с оркестром» Р.Газизова, в теме II части «Сонаты для фортепиано» Л.Исмагиловой, где он появляется как в начале мотивного построения темы, так и в моменты завершения мотивов. К ним же относим тему главной партии «Поэмы» М.Ахметова, «Пьесу» №6 Р.Газизова, Вариацию № 9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» Н.Сабитова (примеры №1, №4, №8, №10).

Акцентное окончание выдержанного тона (“*акцентный тон*”) представляет собой продление тона путем прибавления к нему более короткого по времени звука этой же высоты. Оформляется оно, как правило, при помощи лиги. Это видно на примере башкирских народных песен «Туяляс», «Азамат» в обработке Р.Сальманова (примеры № 11,12).

“*Акцентный тон*” обязан своей природой особой экспрессии, тембру и артикуляции курая. Идентичен он также и отдельным особенностям фонетического строя башкирского языка и речи, связанных с возможностью акцентирования (ударения) не только гласных, но и согласных звуков. В контексте протяжных напевов он подчеркивает особую значимость тона-процесса как момента “дления”, рождающего эмоциональные реакции человеческой души, нюансы и градации тончайших переживаний.

В пьесе С.Шагиахметовой «Легенда» (пример №3) *“акцентный тон”* представлен дуэтом двух кураев, которые противопоставлены семантике чистого тембра *“протяжного тона”*, изложенного в басу.

В средней части обработки песни «Кукушка» З.Исмагилова, где используются жанровые признаки озон-кюя, с их характерным узорчатым орнаментом, экспрессивности звучания в значительной степени способствует часто используемая лексическая форма *“акцентного тона”*. Она образует скрытые импульсы, отражающие внутреннюю динамику инварианта.

В пьесе Р.Хасанова «Встреча» из цикла «Фортепианные миниатюры» (пример № 13) эмоционально-смысловая значимость тона особенно очевидна. Сравним два синтаксических сегмента: *“затакт – первый такт”* (1-й сегмент) и *“второй такт – третий такт”* (2-й сегмент). В формально-синтаксическом их расположении с точки зрения европейской тактово-метрической системы звук *“f”* 2-го такта является окончанием 1-го мотива, и его дление должно окончиться с наступлением тактовой черты. Она ограничивает напев квадратно построенными мотивами (в размере 2/4). Однако семантический статус звука *“f”* как *“протяжного тона”* возникает именно благодаря использованию его в известной уже нам лексической форме *“акцентного тона”*. *“Протяжный тон”* становится не просто долго выдержанным акустическим звуком, но несет самостоятельную смысловую нагрузку контекстной семантики озон-кюй. Благодаря артикуляционной экспрессии, а также самостоятельности структуры оформления (мотив), он находится в не симметричном тактовом расположении по отношению к предшествующему мотиву (как 2: 1) и усилен активным внедрением тона с помощью краткого мелизма. Заметим, что последний выполняет не столько орнаментальную, сколько коммуникативную функцию активизации внимания слушателя.

Интересным представляются наблюдения над актуализацией *“акцентного тона”* в условиях фортепианной звучности. В пьесе «Встреча»

второй звук *“протяжного тона”*, образуя вертикальное тождество со звуком второго голоса, появляется на сильной доле (т.3 примера №11). Так образуется естественный обертоновый акустический акцент и происходит актуализация второй доли *“протяжного тона”*.

Аналогичный прием в условиях двухголосного изложения протяжных напевов встречается в теме главной партии «Поэмы» М.Ахметова (т.6, т.7 примера № 14,), где акцентную роль выполняет ритмическая фигура *“квартового бурдона”*.

В «Пьесе» №6 Р.Газизова неоднократное появление *“акцентного тона”* (т.1, т.3 примера №15) актуализировано ритмом партии второго голоса (т.7). Оно сменяется появлением *“курайной синкопы”* (т.3, т.4, т. 5, т. 6).

В подобном частом чередовании разнообразных лексических форм в пределах однородной интонационной лексики *“протяжного тона”*, вероятно, и состоит один из стилевых секретов передачи вызываемых озон-кюй лирических чувств в контексте монологического типа высказывания.

Примером синтезирования различных лексических форм *“протяжного тона”* может служить фрагмент темы «Легенды» С.Шагиахметовой (пример №3, 4-й двустрочник, т.12 - т.16). На фоне *“бурдонных квинт”* в горизонтальном развертывании последовательно появляются *“курайная синкопа”* (т.12 – т.14), введенная с помощью мелизма, *“протяжный тон”* (т.13 – т.14), переходящий плавно в *“акцентный тон”* (т.14), *“протяжный тон”* с затактовым вспомогательным звуком (т.15) и, наконец, – *“протяжный тон”*, украшенный септолью и растворяемый в акустическом пространстве при помощи долгой ферматы (т.16).

Итак, интонационная лексика курая используется в композиторских текстах различными способами: 1) через целостное воспроизведение жанровых и стилевых черт озон-кюя (с сохранением монологических и акустических закономерностей), 2) путем детального воплощения

интонационной лексики – различных устойчивых интонационных оборотов, сформированных в контексте озон-кюев в связи с тембром курая и в ситуациях их исполнения. Кроме *“протяжного тона”*, это: *“курайная синкопа”*, *“акцентный тон”*, каданс озон-кюя, и типичные вертикальные дублировки тона в квинту или в октаву (формулы бурдона).

Эмоциональный строй и существо протяжной песни *“свернуто”* в ее основной интонации-инварианте – *“протяжном тоне”* – ключевой лексической форме озон-кюя. Ее разнообразные структурные и семантические модификации в процессе текстовой миграции направлены к противоположным целям: к воплощению сюжетно-образных, картинно-живописных сцен народной жизни, либо к созданию соответствующих созерцательно-медитативных состояний и настроений. Во всех случаях контекстная семантика озон-кюя создает эффект присутствия башкирского национального музыкального языка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1
В духе протяжной песни

Н. Сабитов. Песня

Example 1 is a short piece in 3/4 time, key of B-flat major. The melody in the right hand is characterized by a long slur over the first four measures, suggesting a long, sustained note. The left hand provides a simple accompaniment. The piece ends with a triplet in the right hand. Dynamics include *mf* and *f*.

Пример № 2

Н. Сабитов. 10 вариаций для фортепиано
(Вариация № 9)

Lento (♩ = 100)

Example 2 is a short piece in 3/4 time, key of B-flat major. The melody in the right hand is characterized by a long slur over the first four measures, suggesting a long, sustained note. The left hand provides a simple accompaniment. The piece ends with a triplet in the right hand. Dynamics include *p* and *pp*. The piece is marked Lento (♩ = 100).

Пример № 3

С. Шагиахметова. Легенда

[illegible]

Пример № 4

Д. Хасаншин. «Дедушка и бабушка поют и пляшут»

Медленно



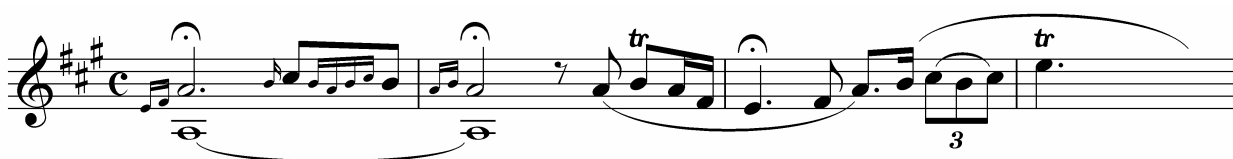
Пример № 5

Башкирский инструментальный наигрыш
«Салават» (вариант)



Пример № 6

Башкирский инструментальный наигрыш
«Степная кукушка»



Пример № 7

Башкирский народный наигрыш «Вороной иноходец»
Обработка Р. Сальманова

Быстро, весело

Спокойно, выразительно

I Tempo

Пример № 8

Р. Газизов. Пьеса № 8
из цикла «8 пьес для фортепиано»

Медленно. Импровизационно

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Line:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. This is followed by a triplet of eighth notes (C5, D5, E5), then a quarter note F5, and a half note G5. The line continues with a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The system ends with a quarter note D4 and a half note C4.
- Piano Accompaniment:** Starts with a bass clef. The first measure contains a whole rest. The second measure has a half note B-flat3. The third measure has a half note A-flat3. The fourth measure has a half note G3. The fifth measure has a half note F3. The sixth measure has a half note E3. The seventh measure has a half note D3. The eighth measure has a half note C3. The system ends with a half note B-flat2 and a half note A-flat2.

System 2:

- Vocal Line:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The line continues with a quarter note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The system ends with a quarter note G5 and a half note F5.
- Piano Accompaniment:** Starts with a bass clef. The first measure has a half note B-flat3. The second measure has a half note A-flat3. The third measure has a half note G3. The fourth measure has a half note F3. The fifth measure has a half note E3. The sixth measure has a half note D3. The seventh measure has a half note C3. The eighth measure has a half note B-flat2. The system ends with a half note A-flat2 and a half note G2.

There are two "Ped." (Pedal) markings in the piano part, one under the first system and one under the second system. There are also two asterisks (*) in the piano part, one under the first system and one under the second system.

Пример № 9

Р. Газизов. «Песня» из цикла «Картинки»

Cantabile (Певуче)

mf

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример № 10

Р. Газизов. Концерт для фортепиано
с оркестром. Тема вступления

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. * Ped. *

Пример № 11

Башкирская народная песня «Туялас»
Обработка Р. Сальманова

Спокойно, выразительно

The musical score is written for piano and grand staves in 2/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo and mood are indicated as "Спокойно, выразительно" (Calmly, expressively). The score is divided into three systems. The first system consists of five measures, with the piano part starting on a half note and the grand staff part on a quarter note. The second system also consists of five measures, with the piano part starting on a half note and the grand staff part on a quarter note. The third system consists of five measures, with the piano part starting on a half note and the grand staff part on a quarter note. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*), articulation (accents, slurs), and tempo markings (*rit.*, *a tempo*). The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the grand staff part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score concludes with a double bar line.

mf

rit.

a tempo

mf

f

Пример № 12

Башкирская народная песня «Азамат»
Обработка Р. Сальманова

Медленно (rubato), выделяя мелодию

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a *dim.* (diminuendo) marking and another triplet. Pedaling instructions are indicated by asterisks and the word 'Ped.' below the bass staff. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Пример № 13

Р. Хасанов. «Встреча»
из цикла «Фортепианные миниатюры»

Sostenuto (Сдержанно) ♩ = 76

Musical score for Example 13, 'Встреча' by R. Hasanov. The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). It consists of two systems of piano staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melody and adds a bass line. Pedal markings are present: 'Ped.' above the treble staff and '* Ped.' below the bass staff at various points.

Пример № 14

М. Ахметов. Поэма
Тема главной партии

Andante sostenuto

Musical score for Example 14, 'Поэма' by M. Akhmetov. The score is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). It consists of two systems of piano staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melody and adds a bass line. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'legato'. A measure number '6' is indicated at the start of the second system.

Пример № 15

Р. Газизов. Пьеса № 6
из цикла «8 пьес для фортепиано»



ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
2. Атанова Л. Роль народных музыкантов в сохранении и развитии традиционных черт башкирского музыкального фольклора. // Народное творчество башкир: Сб. статей. – Уфа, Башкнигоиздат, 1967.
3. Ахметжанова Н. Башкирская инструментальная музыка. Наследие, Уфа, 1996.
4. Башкирия в русской литературе. В 2-х т. – Уфа, Башкнигоиздат, 1991.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М., 1981.
6. Зелинский Р. О формообразовании “протяжных” звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. – М., 1976.
7. Сулейманов Р. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа, 1995.
8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.
9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.