

М. А. ИДРИСОВА

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 781.62

## БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КАМИЛЯ РАХИМОВА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА

**Ж**изнеспособность культуры во многом зависит от питающих её корней. И здесь нельзя переоценить значение национального музыкального фольклора, вобравшего в себя глубинные концепты мироощущения этноса, его этические и эстетические воззрения, «образ мира», складывавшийся на протяжении веков. Музыкальное произведение и шире – творчество композитора в этом случае выступают в роли проводника, который, выражая национальный дух отдельного народа, одновременно несёт в себе общечеловеческие, непреходящие ценности.

Таково глубоко национальное по своей сути творчество одного из первых башкирских композиторов Камиля Юсуповича Рахимова, многосторонняя деятельность которого охватывает все грани сопряжения с фольклором: от собирания, нотирования<sup>1</sup> и обработки напевов и наигрышей до претворения принципов народно-музыкального мышления в собственных произведениях. В данной статье предпринята попытка выявления творческих позиций К. Рахимова в решении проблемы *композитор и фольклор*, особенно актуальной для первопроходцев национальных композиторских школ<sup>2</sup>. Наиболее наглядно они проявились в обработках башкирских народных песен.

Истоки музыкального языка К. Рахимова, как и других башкирских композиторов *предпрофессиональной стадии* (термин Е. Скурко [10]) – Г. Альмухаметова, С. Габяши, М. Валеева, Х. Ибрагимова, Т. Каримова и др., – коренятся в двух тенденциях: в опоре на достижения русской и западноевропейской классики, с одной стороны, и глубоком освоении фольклора, – с другой. Подобно всем пионерам национальной музыкальной культуры, Рахимову приходилось искать способы соединения двух принципов мышления (западного и восточного, письменного и устного...)<sup>3</sup>.

Любовное отношение Рахимова к башкирскому фольклору вылилось в создание обработок для разных исполнительских составов, в которых органично воплощена образная система башкирского народно-музыкального творчества с характерным для него философским мироощущением. Разнообразен круг привлекавших композитора тем: трагическая

судьба женщины («Ашкадар», «Шаура», «Зульхи-за»), зарисовки природы («Соловей», «Кэмэлек», «Звенящий журавль»), мягкий народный юмор («Карабай»), светлая лирика («Семь девушек», «Муглифа»), картины массового праздника («Зарифа», «Гульназира»).

Обращаясь к репрезентативным жанрам башкирского фольклора – *озон-кюй* и *кыска-кюй*, обладающим разной стилистической направленностью, Рахимов стремится, в первую очередь, к бережному сохранению их имманентно-музыкальных свойств. Это претворяется композитором в параметрах, затрагивающих все стороны музыкальной выразительности: в особенностях интонационного строя, ритмики, ладо-гармонической организации, фактуры, формообразования, а также в использовании приёмов звукоподражания. Однако в то же время учитываются и принципиальные различия названных жанров, продиктованные их онтологическими свойствами. Так, принципы музыкально-выразительной системы обработок протяжных песен определяются основополагающим качеством озон-кюя, обусловленным модусом мышления башкир, – *импровизационностью*, что подчёркивается всеми исследователями<sup>4</sup>.

Стремясь к наиболее полному отражению *интонационного богатства* башкирского озон-кюя, Рахимов, тем не менее, строго соблюдает один из важнейших принципов башкирского традиционного исполнительства, не допускающий «гипертрофии орнамента» [7, с. 56]. В итоге, в орнаментально-вариационном развёртывании мелодии собственно тема и мелизматический декор чётко дифференцированы, благодаря чему изложение нотного текста обретает графическую ясность. Таковы, к примеру, обработки «Соловей», «Колой кантон», «Ашкадар» – лучшие в башкирской музыкальной культуре образцы жанра, привлекающие органичностью и лаконизмом в выражении свободно-импровизационного характера лирического высказывания.

Орнаментика в отдельных случаях проникает и в музыкальную ткань хоровых обработок, выполненных в аккордово-полифоническом стиле. Так, в обработке песни «Азамат» для четырёхголосного хора а cappella характерное для башкирской монодии ощу-

щение импровизационности создаётся за счёт экзотического распевания голосов, образующих ответвления от основной мелодии (пример № 1).

## Пример № 1

«Азамат»

Широко

С. *f* А лыс тар зац ай, ку *mf*

А. *f* А лыс тар зац *mf*

Т. *f* А лыс а лыс тар зац ку *mf*

Б. *f* А лыс тар зац ай, *mf*

А лыс тар зац ай,

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *mp*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *mp*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *mp*

рэн гэн И рэ мэи кэй лэ тау *p*

Как известно, специфика башкирской протяжной песни определяется особыми принципами *метро-ритмической организации*, соотносящимися с её процессуальной природой. Ритмическая усложнённость башкирских озон-кюев, обусловленная их нерегулярной (квантитативной) ритмикой [2], неизбежно становилась камнем преткновения для композиторов, поставивших задачу приспособления монодии к «оковам» акцентно-тактовой метрики. Композиторы с русско-европейской слуховой ориентацией (А. Алябьев, А. Гречанинов и др.), как, впрочем, и многие башкирские композиторы, зачастую решали её с позиций метода редукции, что приводило к схематичной упрощённости мелодико-ритмической составляющей озон-кюя.

Подобная проблема стояла и перед Рахимовым. Тем не менее, в его обработках очевидно стремление к сохранению специфических особенностей протяжного напева, о чём свидетельствует применение нерегулярной ритмики, асимметричных, переменных размеров, создающих эффект свободы развёртывания. Таковы обработки «Колой кантон» (чередование размеров 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4), «Зульхиза» (4/4, 6/4, 3/4), «Буранбай» (3/4, 4/4), «Кэмэлек» (2/4, 3/4) и т. д. В обработке песни «Соловей» преодоление метрической акцентности осуществляется посредством чередования дуолей с триолями и секстолями.

Одна из важных проблем музыкальной стилистики первых многоголосных обработок башкирской

монодии связана с принципами *фактурной и ладо-гармонической интерпретации*<sup>5</sup>. Рахимов, как и его современники, идёт по пути гармонизации напева, что, по сути, противоречит природе монодии, но обусловлено исторической необходимостью. Последнее продиктовано поисками «механизмов» сопряжения монодии с европейским многоголосием.

Сложность решения проблемы многоголосия в обработке башкирских протяжных напевов определяется комплексом факторов, среди которых: однолинейность монодийного мышления в целом [3, с. 22], а также интонационно-ритмическая изощрённость мелодики озон-кюя.

В ладогармонической организации музыкальной ткани обработок Рахимов исходит из основных принципов, свойственных народным напевам. Имеются в виду: модально-ладовая основа с преобладанием ангемитоники<sup>6</sup>: опора на три-, тетра- и пентахордовые структуры; ладовая переменность, приводящая к образованию составных – двухпорных – ладовых структур (T–S, T–VI, t–III); наличие простых диатонических ладов (эолийского, дорийского, миксолидийского и др.).

Основной тенденцией ладо-функциональных связей является *преобладание субдоминантовой сферы*: наряду с нормативными «венско-классическими» кадансовыми оборотами, часто применяются плагальные кадансы, более соответствующие природе ангемитонной пентатоники («Вороной иноходец», «Буранбай», «Ашкадар» и др.).

Уже в ранних обработках Рахимова аккордика обусловлена ангемитонным характером мелодического материала, что влечёт за собой *отказ от вводнотонных гармоний* (аккордов с VII<sup>#</sup>), противоречащих природе народных напевов. В этом же ряду – частое применение аккордов с пропущенной терцией<sup>7</sup>, сцепления кварт и квинт, образующих кварт- и квинтаккорды<sup>8</sup>, квартсекундаккорды. Таковы, к примеру, аккорды h-fis-fis-h, h-e-fis-h, a-e-d-a, d-g-a-d, c-g-a-e («Шаура»), «свёрнутые» в вертикаль трихорды d-e-g, e-g-a, g-a-c (там же), и тетракорды – b-c-d-f («Муглифа» для оркестра), квартсекундаккорд f-b-c-es-f («Рыжий конь со звёздочкой на лбу»).

Кроме того, бифункциональность, характерная для аккордика обработок, оказывается отражением принципа параллельной переменности, широко распространённого в башкирских народных песнях. Имеются в виду созвучия типа es-g-b-c («Азамат»), d-fis-a-h («Русые волосы») и т. д.

Таким образом, в обработках Рахимова *свёртывание горизонтали в вертикаль становится одним из главных принципов аккордообразования*.

Однако, несмотря на явное стремление композитора отразить ладовую специфику народных напевов, основу музыкальной ткани всё же образуют аккорды терцовой структуры: трезвучия, септаккорды, часто побочных ступеней («Русые волосы»), минорной

доминанты – d, d<sub>7</sub>, аккорды с внедрённой секундой («Звонящий журавль»).

Кроме того, в лучших обработках Рахимова вертикаль выступает в качестве фонического резонатора мелодии. Причём, интерес к колористической трактовке аккордики продиктован стремлением композитора выявить особые характерные свойства ладовой структуры монодии. Таковы диссонансирующие хроматизированные созвучия в обработке «Ашкадар» для сопрано и трио (пример № 2). В этом же ряду – использование акустического эффекта «пустого» звучания кварт, квинт и октав, а также движения параллельными секундами, квинтами или «лентой» кварт на фоне пролонгированного аккорда<sup>9</sup>.

## Пример № 2

## «Ашкадар»

[Largo]

Сохраняя в целом гомофонно-гармонический склад изложения, Рахимов следует глинкавскому типу тембрового, фактурного *варьирования остинатной мелодии (soprano ostinato)*, используя приёмы *подголосочности*, а также *элементы имитационной и контрастной полифонии* («Кусбикэ»). Использование приёма канона в обработке «Кэмэлек» служит динамизации строфической формы.

В обработках Рахимова получил воплощение и такой немаловажный аспект монодии, как *латентное многоголосие*<sup>10</sup>, основными типами которого становятся гетерофония и бурдонное двухголосие, связанные, как в фольклоре, так и в профессиональном творчестве, с «генетической памятью об архаических формах группового гетерофонического музицирования» [11, с. 168].

Часто встречающееся квартное *ленточное двухголосие*<sup>11</sup>, к примеру, берёт своё начало в «киксовом двухголосии», возникающем в игре на курае, а также при исполнении одноголосной мелодии на двух, трёх кураях или вокальном интонировании в ансамбле с кураем. В то же время данный тип фактуры с терцовым удвоением мелодии (органум) встречается и в западноевропейской, и в русской музыке. Примечательно, что во всех случаях данный приём обычно применяется для воплощения буколических образов.

*Бурдонное двухголосие*<sup>12</sup> – один из важнейших знаков национального стиля, корни которого уходят в многовековые традиции игры на курае, кубызе и горланного пения узляу – получает в обработках Рахимова широкое распространение. Композитор использует разнообразные приёмы как *статичного, так и подвижного бурдонирования*. Примером статичного бурдона может служить тонический бестерцовый аккорд, тянущийся на протяжении 20 тактов в песне «Звонящий журавль».

Подвижный бурдон – в виде ритмического, мелодического и гармонического *ostinato* – встречается в таких обработках, как плясовые «Карай» и «Перовский». Причём, ритмическое остинато басов воспроизводит дробь народного танца.

Мелодическое остинато – фигурация по звукам нисходящего ангемитонного тетра хорда (e-d-h-a) пиццикато – обнаруживается в обработке «Кэмэлек» (пример № 3).

## Пример № 3

## «Кэмэлек»

Andante (non troppo)

Гармоническое остинато с равномерной синкопированной ритмической пульсацией пронизывает обработку протяжной «Зульхиза». В сочетании с длительными тоническими органами пунктами, оно создаёт атмосферу статичности, погружённости в психологическое состояние оцепенения, которое определяется эмоциональной атмосферой песни<sup>13</sup>.

Важная закономерность вокальных обработок композитора связана с особенностями *претворения куплетной формы*, составляющей, как известно, композиционную основу народной песни. С одной стороны, Рахимов сохраняет структуру напевов. В то же время он стремится к преодолению её расчленённости путём гармонического и фактурного варьирования, что создаёт предпосылки сквозного развития в более поздних образцах данного жанра. В целом композитор в своих обработках актуализирует тенденцию сквозного развития, заложенную в природе самой башкирской народной песни – и прежде всего, в озон-кюе [6]. Так, в обработках «Карабай», «Кэмэлек» внутренняя расчленённость запевно-припевной структуры преодолевается за счёт фактурно-гармонического обновления. Например, в запеве второго куплета обработки «Карабай» консонантность сменяется напряжённостью звучания уменьшенных созвучий, ясное ритмическое остинато – нисходящим хроматическим ходом от терции к тонике. В результате возникает структура  $a\ b\ a_1\ b$ , приближающаяся к куплетно-вариационной форме.

В контексте доминирующего типа гомофонно-гармонической или аккордово-гармонической фактуры особое значение приобретает *проблема сопряжения главного – мелодического голоса и аккомпанемента*. В обработках Рахимова наблюдается два пути в трактовке партии аккомпанемента. Первый продиктован стремлением подчеркнуть автономную выразительность монодии: аккомпанемент представляет собой подчеркнuto нейтральный фон, часто основанный на остинатном повторении одной фактурной ячейки, контрастно оттеняющей развитую мелодию («Кэмэлек»). Второй путь, напротив, устремлён к расширению

функций аккомпанемента, в результате чего он приобретает статус полноправного участника «действия», углубляющего песенный образ. Таково вступление к обработке «Соловей», пасторальный образ которого становится сквозным в данном опусе. Этому способствуют разнообразные средства выразительности тембрового, интонационного, фактурного характера, за которыми закрепились определённые семантические значения. Имеется в виду флейтовая трель – «знак свирели» [12] с последующей нисходящей «россыпью» секстолей, построенных по звукам ангемиотонной пентатоники, которые выполняют в данном сочинении лейтфункцию, связанную с образом соловья. Она усиливается характерным «образом пространства», возникающим благодаря разрежённости фактуры, охватывающей диапазон шести октав. В совокупности с названными мигрирующими интонациями, «лейтобраз соловья» создаёт ощущение единения с природой (пример № 4)<sup>14</sup>. Воплощённый инструментальными средствами, лейтобраз обрамляет произведение, вводится в инструментальных эпизодах между куплетами, привнося в композицию черты рондальности. Последнее сообщает ей целостность и завершенность, а также свидетельствует о преодолении расчленённости куплетной формы.

## Пример № 4

«Соловей»

Умеренно

Среди приёмов, воссоздающих башкирский «национальный образ мира», особое место принадлежит принципу *звукоподражания*, восходящему к древнейшим формам музыкального интонирования (звукоизобразительным напевам, узялю и др.). В частности, в обработках Рахимова обнаруживаются: *имитация тембров* и характерных приёмов игры на традиционных инструментах (*курая* и *кубыза*, *думбыры*, реже – *гармони*), моделирование звучания разнообразных ансамблей и узялю. Тембр курая

– художественного знака башкирской культуры – впервые в истории башкирской музыки смоделирован в пьесе «Звенящий журавль»<sup>15</sup>. Флейта соло и дополняющая её засурдиненная труба – quasi два курая, в сочетании с тремоло струнных, ассоциирующимся с вибрато думбыры, создают образ наиболее древнего у башкир вида ансамблевого музицирования. Национальный колорит звучания усилен за счёт такого характерного «курайного» исполнительского клише, как форшлаг к начальному «долгому» тону.

Курайный «зачин» – тянущийся доминантовый звук, предвращающий множество народных наигрышей, – воспроизводится композитором во вступительных разделах инструментальных пьес («Рыжий конь со звёздочкой на лбу», «Вороной иноходец» и др.).

*Имитация кубыза* используется, по преимуществу, в обработках плясовых мелодий. Так, в пьесах «Вороной иноходец» для струнного квартета, «Перовский» для симфонического оркестра применяется «эффект дребезжащего звука» (Н. Гарипова), вызываемый монотонным повторением кластеров в остиной фигуре сопровождения.

Характерное для кубыза нетемперированное интонирование воспроизводится также при помощи форшлагообразных интонаций в партии ксилофона в сочетании с кластерами духовых и пиццикато струнных в оркестровой обработке песни «Муглифа», благодаря чему лирическая тема приобретает юмористическую окраску.

Имитация *гармошечной* фактуры обнаруживается в фортепианном аккомпанементе хоровой обработки «Муглифа», где, подобно игре на гармонии, правая рука дублирует мелодию, а партия левой построена по типу «бас-аккорд».

*Музыкальная звукопись* – подражание миру природы: пению птиц, журчанию воды, топоту коня, и т. д., – характерная для обработок Рахимова, раскрывает глубокие связи с башкирским фольклором, отражая суть пантеистического мироощущения народа. Вместе с тем данная тенденция неразрывно связана и с музыкой классико-романтической традиции. В арсенале используемых Рахимовым «звуков природы» – трели и фиоритур в партии деревянных духовых (флейта и гобой), имитирующие рулады соловья («Соловей»); арпеджио арф, виртуозные пассажи кларнета, напоминающие всплески воды («Ашкадар» для голоса с оркестром) и т. д.

В воссоздании специфических особенностей мироощущения народа композитор обращается к *мигрирующим интонациям* с закреплённым семантическим значением, отшлифованным на протяжении многих столетий в условиях европейской культуры. Среди таковых – «знак согні», «знак ленточного двухголосия», «знак свирели», «знак бурдона», очерчивающие круг образов, связанных с пантеистическим восприятием природы<sup>16</sup>. «Знаки

согні» – квартовые и квинтовые ходы валторны – встречаются в обработках, в образной системе которых центральное место занимает идея незыблемой ценности природы, преклонения перед её красотой («Соловей», «Ашкадар»). В этом же ряду – моделирование специфического тембра курая – «знака Великой степи»; разрежённость фактуры, эффект стереофоничности звучания народных инструментов, порождающий «образ пространства» («Звенящий журавль», «Перовский» и др.).

Обзор творчества Рахимова позволяет определить два пути обращения композитора с фольклорным первоисточником. Первый из них представляет в своём роде расшифровку смысла, выразительных возможностей, заложенных в народном напеве («Соловей», «Ашкадар», «Карабай» и др.). Второй путь сопряжён с глубоким проникновением композитора в дух и законы народного музыкального мышления, инспирировавшим поиски *выхода за пределы собственно народного* [5], что проявляется на уровне как содержания, так и композиции. В частности, субъективное переосмысление исходного материала достигается образной или жанровой трансформацией фольклорного первоисточника. Так, эмоциональный строй песни «Буранбай», известной своим трагическим содержанием, в обработке Рахимова для скрипки и фортепиано приобретает характер романсного излияния<sup>17</sup>. Смягчению остроты трагической экспрессии оригинала служит как «перевод» мелодии в ранг кантилены романсового типа, так и отсутствие вербального ряда. Индивидуально-авторское начало в этой обработке настолько велико, что можно было бы вести речь о самостоятельном произведении, навеянном фольклорным образцом.

Попытка выхода за пределы фольклорного оригинала осуществляется и на уровне композиционного решения. Если в вокальных обработках сохраняется куплетно-строфическая структура напева, то в инструментальных заметно стремление к *более свободному обращению с исходным материалом*. Так, в обработке «Русые волосы» два различных варианта песни (в записи А. Ключарева и К. Рахимова) объединены в простую двухчастную форму. Композитор здесь идёт по пути динамизации драматургии, что свидетельствует о стремлении к сквозному развитию как одному из важнейших приёмов, вершиной которого впоследствии станет метод симфонизма. При этом первый напев отличается изысканным лиризмом, орнаментальностью мелодического рисунка, прихотливостью метроритма. Его изящество подчёркнуто полифоническим переплетением голосов примы и альты в высоком регистре на фоне «поддерживающих» квинт тенора и баса. Во второй части общий тонус звучания более сдержан, суров, чему способствует перемещение темы на октаву вниз, её малая орнаментированность, а также активизация басовой сферы (пиццикато) и частая

смена динамики звучания от *p* до *f*. В итоге лирически-трепетный образ претерпевает эволюцию в сторону эпической широты: субъективный взгляд словно сменяется объективным, надличностным отношением к миру.

Стремление к сквозному развитию обуславливает расширение круга принципов развития. Так, средняя часть обработки плясовой «Вороной иноходец» представляет собой небольшой разработочный раздел (16 тактов), построенный на секвентном проведении краткого мотива по звукам хроматической гаммы<sup>18</sup>. Аналогичный приём обнаруживается и в среднем разделе обработки «Перовский».

К. Рахимов стал первым композитором, интуитивно услышавшим многозначность смыслов, заключённых в башкирском народном напеве, его открытость к переосмыслению и симфонизации.

Эволюцию творчества Камиля Рахимова немислимо представить себе вне прочной опоры на национальные традиции. Не случайно он считал себя прежде всего фольклористом, и свобода композиторской фантазии сочетается у него с глубоким пониманием специфики народного творчества.

Рахимов подытожил целый пласт культуры, начало которого было заложено деятельностью русских музыкантов – А. Алябьева, А. Гречанинова, А. Эйхенвальда и др. в области обработки башкирского фольклора. Но, в отличие от названных авторов, для Рахимова стихия народной песенности являлась важной составляющей его внутренней слуховой настройки. В в обработках К. Рахимова процесс соединения башкирской монодии с многоголосной тканью происходил наиболее последовательно, что позволило ему применить новые подходы, которые станут определяющими не только для его младших современников.

В обработках Рахимова получила воплощение богатейшая образная система башкирского народно-музыкального творчества, трактуемая композитором с характерной для первой половины XX века тенденцией к воспеванию, поэтизации фольклора. Обращаясь к типовым образцам, преимущественно – к озон-кюй и кыска-кюй, наиболее полно репрезентирующим «национальный образ мира» башкир, композитор стремится к воспроизведению коренных свойств музыкального мышления народа. Это выражается в бережном сохранении имманентно-музыкальных особенностей интонационного строя, ритмики, ладогармонической организации, фактуры, формообразования башкирской народной песни.

В то же время Рахимову свойствен инициативный, творческий подход к интерпретации фольклорного первоисточника. Последнее выражается в актуализации латентного многоголосия и тенденции сквозного развития, изначально присущих башкирским озон-кюям. Важное значение также имеет стремление композитора к выходу за пределы собственно народного, что осуществляется путём индивидуально-авторского переосмысления исходного материала или образно-жанровой его трансформации.

Обработки Рахимова являются в своём роде документом, свидетельствующим о творческих поисках интереснейшей стадии башкирской академической музыкальной культуры – со всеми её «рго» и «соптра», обусловленными исторической ситуацией. Многие художественные открытия Камиля Рахимова, осуществлённые в решении проблемы *композитор и фольклор*, как было показано, предвосхищают творческие перспективы композиторов Башкортостана всех последующих поколений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К. Рахимову принадлежат около 400 записей песен башкирского, татарского, русского, чувашского и др. народов, нотированных на высоком профессиональном уровне.

<sup>2</sup> Та же проблема, как известно, стояла и перед первыми композиторами других республик Урало-Поволжья, Средней Азии, Казахстана, где отсутствовала академическая традиция.

<sup>3</sup> Эта тенденция наблюдается не только в национальных республиках России, но и Средней Азии. См. об этом: [4].

<sup>4</sup> Исследованию различных аспектов башкирских протяжных песен посвящены работы Р. Т. Галимуллиной [2], З. А. Имамудиновой [6], Л. Н. Лебединского [7], Р. С. Сулейманова [9] и др.

<sup>5</sup> А. Демченко справедливо полагает, что «самым ощутимым индексом модернизации служили в те годы преобразования в сфере гармонической вертикали» [5, с. 35].

<sup>6</sup> В работе применена классификация ладов на модальные и тональные, разработанная Ю. Холоповым.

<sup>7</sup> Примечательно, что в первых опытах обработок башкирских народных песен А. Гречанинова, А. Эйхенвальда и др. композиторов использован фони́зм бестерцовых аккордов, а также «пустых» интервалов.

<sup>8</sup> Как известно, аккорды квартовой структуры являются одной из приметных черт творчества многих композиторов, обращавшихся к музыкальному фольклору монодийной природы: Б. Бартока в Венгрии, Ф. Яруллина, Н. Жиганова, М. Музафарова в Татарии и др.

<sup>9</sup> Подобные приёмы в обработках первых национальных композиторов прибалтийских республик М. Саара, Я. Витолса и др. А. Демченко трактует как проявление импрессионистских тенденций [5]. По нашему мнению, в многоголосных образцах обработок башкирских композиторов применение данных аккордов отражает глубинные особенности ладового мышления этноса и не связано с импрессионистской звукописью (в отличие, к примеру, от Дебюсси, Равеля и др.).

<sup>10</sup> На наличие элементов многоголосия «в лоне той или иной монодической культуры» указывают С. Галицкая [3, с. 27], Р. Рахимов [8] и др.

<sup>11</sup> Рассматриваемый приём Р. Рахимов обозначает как «национальное двухголосное письмо» [8, с. 85], что представляется не совсем точным.

<sup>12</sup> Выразительные возможности бурдона широко использовали и русские композиторы в работе с башкирским музыкальным фольклором [1].

<sup>13</sup> Песня повествует о горькой участи девушки, насильно выданной замуж за нелюбимого.

<sup>14</sup> Более подробно об интонационных формулах в обработках К. Рахимова речь пойдёт далее.

<sup>15</sup> Е. Р. Скурко справедливо полагает, что тенденция тембрового подобию является характерной для всех национальных школ бывшего СССР [10].

<sup>16</sup> Отчасти о мигрирующих интонациях уже шла речь выше.

<sup>17</sup> К теме песни «Буранбай» позже обращались Л. Степанов и З. Исмагилов (балет «Журавлиная песнь»), Х. Ахметов (Фантазия для скрипки и фортепиано), Н. Даутов (Поэма для солиста, хора и симф. оркестра) и др., каждый раз по-своему «прочитывая» заложенное в фольклорном материале образно-смысловое содержание.

<sup>18</sup> В целом здесь образуется простая трёхчастная форма со вступлением и кодой.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. – Уфа: Йэшлек, 1992.

2. Галимуллина Р. Т. Башкирская протяжная песня (юго-восточная традиция): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002.

3. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981.

4. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2004.

5. Демченко А. И. Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике. – Екатеринбург, 2000. – С. 35–41.

6. Имамудинова З. А. Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000.

7. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. – М.: Музыка, 1965.

8. Рахимов Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии: фольклорное исследование. – Уфа: Узорица, 2001.

9. Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995.

10. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. – Уфа: Гилем, 2005.

11. Трёмбовельский Е. Б. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 165–175.

12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999.

### Идрисова Миляуша Абраровна

аспирантка кафедры теории музыки  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

