

Научная статья

УДК 781.4:782.9

DOI: 10.36871/hon.202304061

ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (на примере оперного творчества)

Гульназ Салаватовна Галина

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
450008, Российская Федерация, Уфа, улица Ленина, 14

Gulnazgalinas3@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-1297-5641

Данный аспект проблемы неизменно возникает в связи с выработкой профессионального музыкального языка — коренной задачи всех монодийных национальных культур, вставших на путь профессионального развития. Специфичность этой задачи определялась в целом пентатоническим складом народной музыки башкир, входящей составной частью в Урало-Поволжскую «пентатонную зону», что требовало от композиторов нахождения адекватных, национально приемлемых способов построения гармонической вертикали. Сначала автор рассматривает предпосылки, сложившиеся в фольклорном исполнительстве, далее — творчество композиторов, искавших пути сочетания модальной гармонии с европейской тональной системой. Отмечены особенности аккордики, способы мелодического модулирования, отличающиеся от классических приемов европейской музыки и утверждающие самодостаточность собственной монодийной культуры. В результате гармонический язык башкирских опер выглядит как самобытное и цельное музыкальное явление.

Ключевые слова: башкирская опера, ангемитонная пентатоника, бурдонное двухголосие, натурально-ладовая гармония

Для цитирования: Галина Г. С. Гармонический язык в произведениях башкирских композиторов (на примере оперного творчества) // *Художественное образование и наука*. 2023. № 4 (37). С. 61–69. <https://doi.org/10.36871/hon.202304061>

Original article

HARMONIC LANGUAGE IN THE WORKS OF BASHKIR COMPOSERS (on the example of opera)

Gulnaz S. Galina

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.
14 ul. Lenina, Ufa, 450008, Russian Federation

Gulnazgalinas3@yandex.ru, ORCID: 0000-0003-1297-5641

This aspect of the musical problem invariably arises in connection with the development of a professional musical language — the fundamental task of all monodic national cultures that have embarked on the path of professional development. The specificity of this task is determined by the pentatonic structure of Bashkir folk music, being an integral part of the Ural-Volga “pentatonic zone”, which required composers to find adequate, nationally accept-

able ways to build a harmonic vertical. First, the author examines the prerequisites developed in folklore performance, then the work of composers who were looking for ways to combine modal harmony with the European tonal system. The features of chords, methods of melodic modulation, which differ from classical techniques of European music and affirm the self-sufficiency of their own monodic culture, are noted. As a result, the harmonic language of Bashkir operas appears as an original and integral musical phenomenon.

Keywords: Bashkir opera, angemitonic pentatonic, bourdon two-voice, natural-fret harmony

For citation: Galina G. S. Harmonic Language in the Works of Bashkir Composers (on the example of opera). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 4 (37). С. 61–69. <https://doi.org/10.36871/hon.202304061> (In Russian)

С самого начала становления башкирской профессиональной музыки академического типа проблема многоголосия осознавалась музыкантами республики как главная. При построении гармонической вертикали они исходили из предпосылок, содержащихся в фольклорном исполнительстве — бурдонного двухголосия (узляу), канонически-гетерофонного изложения и думбырового сопровождения.

В профессиональной музыке бурдон решительным образом повлиял на формирование органных пунктов (*T* и *T-D*), став национальным прототипом фактурных приемов симфонического многоголосия. Канонически-гетерофонная фактура сложилась в ансамблевом исполнительстве: при игре протяжной мелодии в унисон несколькими кураистами, а также при пении протяжной песни в сопровождении курая. Реальной предпосылкой является также думбыровое сопровождение, создававшее приемом бряцания гармонический фон при исполнении скорых песен, кубаиров, айтышей и т. д. Эти факторы, репрезентирующие стилистические особенности башкирского фольклора, создали предпосылки к развитию многоголосных форм в академическом творчестве, включая и оперный жанр тоже.

Феномен национального гармонического языка, наиболее близкий башкирской музыке в интонационном отношении, хорошо изучен татарскими музыковедами. «Ангемитоника имеет и свой гармонический язык, основным аккордом которого является диссонантный малый квартовый септаккорд, в отличие от консонантного мажорного трезвучия в диатонике, септаккорд, аккумулирующий в себе основное свойство системы — ее минорность. Как в системе модальной, последовательность аккордов в ангемитонике, в отличие от централизованного гармонического тяготения D_7 в тонику в диатонике, имеет

децентрализованный характер. Последнее обусловлено тем, что бестритоновая ангемитоника — система модальная, диатоника с включением в нее гармонического тритона — система гармоническая. Все это дает право утверждать, что ангемитоника самостоятельна и равноправна с диатоникой как музыкальная система. Последнее подтверждается и практикой композиторов, в частности татарских», — отмечает Р. А. Исхакова-Вамба в известной монографии [12, 86–87].

К этой длинной цитате хочется добавить следующее: самостоятельность ангемитоники как музыкальной системы подтверждается и творчеством башкирских композиторов. На материале обработок народных песен, фортепианной и симфонической музыки эта проблематика соответственно рассматривалась Л. Идрисовой [5, 72], Н. Гариповой [4] и Ф. Сафаргуловой [14].

«В первые десятилетия развития профессиональной музыки складывается и начинает существовать, сохраняясь в определенных жанрах до настоящего времени, объединенная звуковысотная система как совокупность ладо-гармонической и тонально-гармонической систем. <...> Процесс образования объединенной звуковысотной организации — тональной с чертами модальности или модальной с признаками тональности в профессиональной музыке Поволжья и Приуралья был сложным и многогранным» [2, 133], — пишет Л. В. Бражник, касаясь проблемы унификации средств выразительности в культурах региона. Гармонический язык башкирских опер явился отражением тех общих закономерностей, которые сложились в музыкальных культурах шести республик Поволжья и Приуралья. Не углубляясь во все нюансы этих взаимодействий, отметим некоторые особенности гармонического стиля, проявившиеся в музыке башкирских национальных опер.

Первым опытом взаимодействия пентатонной мелодики и тональной гармонии стала опера М. Валеева «Хакмар». Композитору удалось ввести в гомофонно-гармонические формы свойства национальной фольклорной мелодики и добиться ее органичного звучания. В результате в песенно-куплетных оперных формах Валеева утвердился тип акцентно-тактовой ритмики, свойственный тонально-гармоническому периоду с характерными для национального мелоса двузвучными слоговыми распевами в виде равнодлительного дробления метрической доли. Примерами являются широко известные песни «Тальян-гармонь» на слова Г. Ахметшина и «Хороша Уфа-столица» на слова К. Даяна, а также два самых известных его оперных хора «Белая береза» (нотный пример 1) и «Красивая поляна» из упомянутой выше оперы.

Нотный пример 1

М. Валеев. «Хакмар». Хор «Белая береза»

Moderato con moto

Яп-рак - та - ры йа - шет ак-жа-йып - дык
 йа - шет ак-жа-йып - дык хат-фо йай-ган ке-чек һар я - ры.
 хат-фо йай-ган ке-чек һар я - ры.

Простейшим гармоническим элементом на пути к развитому многоголосию явилось квинтовое созвучие, получившее в башкирской музыке широкое распространение в качестве самостоятельной гармонической функции. Оно мелькает уже в «русских» операх 1940-х годов: «Акбузате» А. Спадавеккиа и Х. Заимова (дуэте Танхылыу и Хаубана, танцах плененных земных девушек, заключительном хоре «О, алмазный меч»); особенно последовательно квинтовое созвучие используется в операх Эйхенвальда «Мэргэн» (песня Юламана, вступление к V акту, рисующему стан Тапкыр хана) и «Ашкадар» (начальная речитативная сцена Юлбирде и Байрамбики).

Однако всеобъемлющее значение квинтовое двузвучие приобретает в творчестве Загира Исмагилова. Многие сочинения композитора — яркие тому примеры: ария Бухайра («Может быть, ошибся в чем-то я?»), ария Салавата («Звезда моя») из оперы «Салават Юлаев», хор «Кукушка» из музыкальной комедии

«Свояченица». Предрасположенность к интервалу квинты заложена в самом строении пентатонных ладов, в первую очередь, большетерцового и малотерцового. Квинтовые двузвучия, а также аккорды типа *c-g-c*, *c-f-c* (квинтоктава и квартоктавааккорды), имеющие определенное функциональное значение, в значительной степени удовлетворяли насущной потребности в национально-специфических гармонических средствах. В случае с Исмагиловым склонность к квинтовым двузвучиям можно объяснить и его личной практикой исполнительства на курае, при котором подвижный бурдон по отношению к звучащей мелодии всякий раз образует интервал квинты.

Формирование аккордики, звуковой состав которой полностью соответствует ладовому строю башкирской мелодики, строящейся на ангемитонной пентатонике, происходило под непосредственным влиянием таких ее основных структурных элементов, как трихорды и тетрахорды. Здесь композиторы национальных республик СССР шли по пути, пройденном ранее русскими композиторами-классиками, искавшими возможности сочетания русского мелоса с европейской мажоро-минорной системой. Именно они первыми заложили такие особенности гармонического модалного мышления, как ослабление гармонических связей, преодоление функциональных тяготений в последованиях неустой — устой и кадансах, усиление фонизма.

В 50–70-е годы прошлого века благодаря деятельности композиторов второго поколения задачи соединения пентатонной мелодики и гармонических закономерностей, присущих классической мажоро-минорной системе, были решены. Идя по пути обогащения пентатонного мелоса разнообразными приемами классической гармонии, классики утвердили это сочетание как систему. В результате настойчивых поисков в башкирской музыке также родилась известная схема: пентатонная мелодика — пентатонная аккордика — пентаккорды. Как утверждает в научной литературе, «в этом проявилось прямое влияние пентатонных ладов на гармонию. Впервые аккордика пентатонного свойства была отмечена немецким ученым Г. Эрпфом в работе *“Studien zur harmonie und Klangtechnik der neueren Musik”*. Такие аккорды он называет “пентатонными многозвучиями” [цит. по: 3, 49]. В отечественном музыковедении термин *пентаккорды* утвердился благодаря Ю. Н. Холопову, называвшему так пятизвучные кварт- и квинтаккор-

ды, по своему звуковому составу совпадавшие с пентатоникой [15, 72].

У классиков башкирской оперы пентакорды в соответствии с общим строем их музыки получили самое разнообразное воплощение — квартовое, квинтовое, смешанно-терцовое. Композиторы предпочитают четырех- и пятизвучные пентакорды, характеристика которых имеется у Ю. Н. Холопова: «Прибавление четвертого и пятого звуков к кварт- и квинтаккорду не только не делает звучание более острым, но, пожалуй, даже смягчает его... Смягченное звучание объяснимо появлением в аккорде несовершенных консонансов» [там же, 74].

При определенном расположении пентатонных звукорядов в них выявляется и терцовая структура, остающаяся, тем не менее, в системе ангемитоники вторичным принципом аккордообразования, что в свою очередь объясняется их квинто-терцовым строением. Внешне они схожи с усложненной диатонической аккордикой с побочными или с пропущенными тонами, но отличаются от них тем, что в пентакордах все ступени являются основными, а не побочными. Ни в коем случае подобные аккорды нельзя трактовать как аккорды, привносящие в музыку эффект пустоты. Для национального слуха подобная «пустота» привычна и исполнена невыразимой прелести.

Обратимся к примерам. Гармонизация в куплетах Салавата из оперы «Салават Юлаев» полностью строится на сочетании квинтоктаваккордов с секстовым побочным тоном и «чистых» трезвучий при общей тональности ля-минор [10, 35]. То же самое в куплетах Кюнбики, колыбельной Амины из этой же оперы. Особенно рельефно установившийся гармонический стиль первой оперы Исмагилова выглядит в сопоставлении с ее инонациональными фрагментами: сценой в Оренбурге (3-я картина), где оренбургский генерал-губернатор, немец Рейндорф охарактеризован через классическую функциональную гармонию («стонущее» задержание, образуемое последовательностью малого и уменьшенного VII₇); сценой в ставке Пугачева, решенной в стиле диатонической натурально-ладовой гармонии. В дальнейшем эти гармонические нормы встречаются в любой опере Исмагилова. Например, аналогичные побочные секстовые тона пронизывают всю музыку оркестрового сопровождения в дуэте Шауры и Акмурзы из оперы «Шаура» [11, 64]; хоре «Хвала Агидели» [6,

29] и арии Вадима [там же, 63] из оперы «Волны Агидели» и т. д. Наложение тоник параллельных тональностей также порождает аккорд такой структуры. В творчестве Ахметова это, прежде всего, опера «Современники» (аккорды в сцене Курамша-Абдрай из 1-й картины, квинтете из 5-й картины) [1, 224]; у Муртазина — все основные вокальные номера в опере «Буря».

Широко применяются в аккордике классиков внедряющиеся секунды. Среди многочисленных примеров укажем на ариозо Кюнбики из оперы «Салават Юлаев» [10, 67], арию Харыласэс из оперы «Послы Урала» [9, 186] и т. д. Очень часто секстовые и секундные побочные тона чередуются друг с другом или звучат одновременно, как, например, в песнях Ильяса, Яшара, ариозо Шамсии из музыкальной комедии «Свояченица» [8, 21, 38]. Данные созвучия можно трактовать и как разновидность пентакордов, образовавшихся по вертикали из четырех чистых квинт.

Такая аккордика была предвосхищена сочинениями композиторов первого поколения, в частности, широкоизвестной обработкой башкирской народной песни «Соловей» К. Рахимова для голоса и симфонического оркестра (нотный пример 2). В инструментальном вступлении к ней с помощью гармонической фигурации обыгрывается ми-мажорная тоника. Звуки *fis* и *cis*, не входящие в ее состав, тем не менее, будучи побочными секундой и секстой, являются основными аккордовыми звуками.

Нотный пример 2

К. Рахимов. «Хакмар». Обработка башкирской народной песни «Соловей»

Звук *dis* в восьмом такте является побочной секстой по отношению ко II ступени. Следовательно, многие башкирские композиторы искали способы гармонизации башкирской мелодики, максимально выражающие ее специфику, и независимо друг

от друга создавали аккорды нетерцового, кварто-квинтового строения. Из истории европейской и русской музыки известно, что подобные аккорды возникали как в связи с гармонизацией пентатонной мелодии (Дебюсси, Барток, Бородин и др.), так и вне ее. Однако в пентатонных музыкальных культурах подобные аккорды не стали эпизодическим явлением, а приобрели статус самостоятельных гармонических единиц.

Классики башкирской оперы склонны и к многозвучным терцовым аккордам. Так, избилуют септаккордами на I, IV, VI ступенях лада ариозо муллы и куплеты Яппара из музыкальной комедии «Свояченица», ария Гульзифы из оперы «Волны Агидели» и т. д. Среди различных видов септаккордов особое тяготение национальные композиторы испытывают к характерной звучности малого минорного септаккорда и используют его в разных функциональных значениях, прежде всего *T*, *S* и *D*. Этот аккорд в основном виде или в виде обращения присутствует в структуре любого пентатонного лада, именно поэтому с давних пор исследователи причисляют его к аккордам, максимально выражающим сущность пентатонической музыкальной культуры. Очевидно, композиторы интуитивно чувствовали акустическую взаимосвязь башкирской мелодии и аккордов, возникающих на ее основе. В творчестве Исмагилова, Ахметова или Муртазина малый минорный септаккорд (особенно в виде квинтсекстаккорда) встречается так же часто, как мажорное или минорное трезвучия.

Одной из особенностей гармонического мышления классиков нужно считать и плагальность, что особенно характерно для стиля Исмагилова. Проявляется это по-разному. Гармонический ход *T—S* или наложение субдоминантовой функции на тоническую встречается в начале многих произведений композитора: в арии Шауры, куплетах Гайнуллы и колыбельной Емеш из оперы «Волны Агидели» и т. д. Особенностью его гармонического стиля является и полифункциональное наложение септаккордов других ступеней, что можно обнаружить в любом сочинении композитора.

Широкое использование побочных ступеней (II, III, VI) в творчестве башкирских классиков также нужно расценивать как проявление плагальности. Их применение давно вошло в арсенал гармонических средств пентатонических музыкальных культур, и звучание их характеризуется сглаженностью

функциональных отношений, многозначительностью колорита. Истоки подобных явлений заключаются в ладовых особенностях башкирских народных песен, которым в значительной степени присущи плавная смена ладового устоя. Пентааккорды возникают на всех ступенях ангемитонного звукоряда, кроме вводной VII ступени, нарушающей его интонационную сущность.

Для сочинений Исмагилова типичным становится плагальное кадансирование. В половинных каденциях очевидно пристрастие автора к двум гармоническим оборотам, в классической гармонии трактуемым как разновидности прерванного оборота. Это последовательность *D—S* и *D—VI₇* или *d₇*, (без терции) — *VI₇*, где предпочтение отдается первому обороту. В заключительной каденции часто встречается гармонический оборот, основанный на перегармонизации и образующийся на задержаниях к заключительной тонике: *D₇*, — *S^{#1} — s — T* («Шаура», «Волны Агидели», «Послы Урала», «Акмулла», вступление и финал комедии «Свояченица» и т. д.). Таким образом, в творчестве классиков башкирской оперы сложились типовые гармонические обороты, способствующие становлению национального гармонического стиля профессиональной музыки в целом.

Преобразования, вносимые национальной мелодикой в структуру классических аккордов, в еще большей степени коснулись аккордов *D* группы. В монодийных культурах «проблема доминанты» вообще имела принципиальное значение. Для башкирской музыки так же, как для других культур региона, характерно избегание острых функциональных тяготений, прежде всего, вводнотоновости — самого яркого признака европейской мажоро-минорной системы, что, безусловно, определяется ангемитонным строением мелодии. Поэтому гармоническая доминанта как непрменный атрибут классической гармонии в композиторском творчестве Башкортостана находит крайне ограниченное применение. В обычном функциональном значении его можно обнаружить разве что в ранних сочинениях композиторов первого поколения — М. Валеева, Х. Ибрагимова, Г. Альмухаметова. Но уже и они наряду с гармонической доминантой использовали аккорды натуральной *D*, имеющие интонационную поддержку в ладу малотерцовой пентатоники. В творчестве Исмагилова и его коллег эта гармоническая особенность закрепились и стала нормой.

В мажоре D , как правило, применяется с терцовым тоном, но и здесь нужно указать на некоторые отклонения от норм классической гармонии. Такой распространенный в европейской музыке аккорд, как D_7 , в «чистом» виде в произведениях Исмагилова встречается крайне редко, разве что в романсах раннего периода («Кушкайын»), в операх — всегда при секвенционном ленточном движении. По словам композитора, он всегда старался избегать этого аккорда как «слишком европейского». Поэтому он чаще использует D или D_7 , с внедряющимися побочными тонами, о чем говорилось выше. Применение D_7 без терции также нужно расценивать как норму, желание затушевать остро звучащий вводный тон («Колыбельная» на слова Я. Кулмыя).

«Соответственно системам складывается и гармонический язык в них — консонантная гармония в диссонантной диатонике и диссонантная гармония в консонантной ангеитонике, — пишет Р. А. Исхакова-Вамба, — то есть здесь, как и в физике, действует закон дополнительности в противоречивых явлениях. Сама система и ее гармонический язык как бы составляют органическое единство» [12, 82]. Диссонирующие интервалы в слуховой настройке башкир, благодаря практике курайного исполнительства с бурдоном, заложены *a priori*. В литературе это уже отмечалось Р. Г. Рахимовым: «Исполнитель на кубызе четко и уверенно исполняет остигатный ритм, не воспринимая возникающего диссонанса $G-Fis$ (кураиста также не смущает данное несоответствие)» [13, 60]. Диссонантность как отличительное свойство натурально-ладовой аккордики в творчестве башкирских классиков также не воспринимается как таковая. Слух легко воспринимает такие остро диссонирующие созвучия, как уменьшенные септаккорды, всевозможные аккорды смешанной структуры, сопоставления далеких тональностей, ибо острые функциональные тяготения, присущие им, как бы «приглушаются, затушевываются» пентатонной мелодикой, в которой эти тяготения отсутствуют. Максимально усложненными в гармоническом плане сочинениями в творчестве Исмагилова являются опера «Шаура», «Прелюдия и токката» для фортепиано; в творчестве Ахметова — опера «Нэркэс», вокальный цикл «Вселенная».

Пентатонная мелодика требовала и иных, чем классические приемы, способов модулирования. Это стало ясно уже на раннем этапе становления башкирской профессиональной

музыки, когда модуляции, выполненные по всем правилам классической гармонии, приходили в противоречие с модальным характером напевов и оттого звучали прямолинейно, надуманно. Например, модуляция перед репризой из тональности $H-dur$ в одноименный $h-moll$ через DD_7 , разрешающийся в натуральную D в Фантазии Х. Ахметова на тему народной песни «Буранбай», как и отклонение в S_6 через D_2 в арии Айхылу «Берега Хакмара, луга, луга» из оперы Валеева «Хакмар» выбиваются из общего музыкального контекста именно по этой причине.

По сравнению с классическими модуляциями, в башкирских операх гораздо более важное значение приобретают способы мелодического модулирования, предпосылки к чему заложены во взаимообратимости односоставных ладовых звукорядов пентатоники. Таким образом, соединяются как близкие, так и далекие тональности. Наиболее элементарным способом такого модулирования становится применение унисонных связующих построений, порождающих одномерно унисонную мелодическую фактуру. Они испробованы уже в первой опере «Хакмар» и берутся на вооружение композиторами следующего поколения. Например, в опере «Послы Урала» так соединяется замыкающая лирическую сцену речитативная реплика Юлтыя в $Des-dur'e$, в которой он благодарит Харыласэс за подаренного ему коня, и следующий одобрительный хоровой речитатив народа «Пусть чаша твоя будет полна» в $A-dur'e$ (3-я картина) [9, 127]; в опере Р. Муртазина «Буря» модуляция при переходе к средней части в арии Гульюзум «Сон это иль явь?» из $es-moll'$ в параллельный $Ges-dur$. В оркестровом вступлении к музыкальной комедии «Свояченица» мелодический унисон связывает первую часть (фольклорная тема «Наза» в $C-dur'e$) и среднюю часть (тема лирического дуэта Назы и Басира в $Cis-dur'e$).

Унисонные связки — это основная разновидность и мелодических подголосков, которыми насыщены многие сольные и ансамблевые номера. В качестве типичного примера приведем речитатив, предшествующий арии Салавата «Прощай, мой Урал» из оперы «Салават Юлаев», где все вокальные реплики перемежаются унисонами, связывающими тональности $A-dur - cis-moll - fis-moll - A-dur - h-moll - E-dur$ [10, 58–60].

Другой тип мелодического модулирования, как и в татарских операх, представляют

собой постепенные модуляции через «интонационный элемент, общий для мелодических ладов обеих тональностей, — ангемитонный трихорд (реже тетрахорд или большесекундную интонацию). Такая интонационная связка способствует большей слитности мелодической линии, ее интонационному единству» [3, 50–51]. В башкирских операх это ария Амины из оперы «Салават Юлаев», в которой следующий тональный план: *E-dur — gis-moll — H-dur — E-dur*. Аналогичная образность (беспокойство, тревога) воплощается и в ариозо Гульзифы из «Волн Агидели», в которой общий мелодический элемент — лейттема героини, строящаяся на нисходящем движении в диапазоне квинты — является частью более развернутой формы, когда ее компоненты разъединены соседними музыкальными фразами. Тональности пространного вступительного речитатива (*E-dur — a-moll — H-dur — gis-moll*) также соединяются исключительно унисонными мелодическими связками [6, 171–175]. В «Современниках» так связываются ария и застольная песня Тагира Уралова [1, 65–66]. В последнем случае две тональности (*F–E*) соединяются с «нарушением» классических правил: с помощью побочной *D* к мимажору, но без общего аккорда, приравнивающего обе тональности, что в условиях пентатонической культуры нужно считать нормой.

Нормой становится и соединение отдельных сцен и картин посредством функционально переосмысливаемого, отдельно протянутого звука, а также простого сопоставления тональностей при следовании друг за другом контрастных сцен, что является еще более распространенным приемом. Первый прием неоднократно реализуется в операх Исмагилова когда, например, ария Бухайра («Салават Юлаев») соединяется звуком *ses*, переосмысленным в звук *h*, и таким образом соединяются тональности *es-moll* и *e-moll* [10, 228–229]; второй прием — по окончании арии Аксэсна «Не плачь, Урал-гора» из 1-й картины, заканчивающейся в *C-dur* и далее после паузы, сопоставляемой со сценой Юлтыя — Кахирбея в *h-moll* [9, 36–37]; по окончании дуэта Шауры и Акмурзы из оперы «Шаура» в *Es-dur*, сопоставляемого со сценой подсматривающего за ними Сахи в *C-dur*.

Сцены, написанные в различных тональностях, часто без каких-либо музыкальных связок, сопоставляет Ахметов, например, сцену Курамша — Абдрай в тональности *b-moll* и русский танец «Барыня» в *E-dur* [1, 38–39], хор «Сколько яблонь поутру» в *E-dur*

и последующую сцену Кленова в *C-dur* [там же, 50] и т. д. И соединение сцен с помощью протянутого звука, и тонально-контрастные сопоставления, в том числе хроматические, будучи элементарными приемами в освоении тональных форм, демонстрируют желание композиторов избежать классической модуляции, найти альтернативные способы соединения тональностей, учитывающих бесполовую сущность национального мелоса.

Параллельное двухголосие, возникающее вследствие движения бурдонного баса за мелодическим рисунком и традиционно существующее в курайном исполнительстве, в башкирской профессиональной музыке порождает такое свойство голосоведения и фактурной организации, как интервальный и аккордовый параллелизм. Возникающие при этом параллельные октавы и квинты, запрещенные в классической гармонии, смело утверждаются в оркестровых партиях, становясь особенностью национального гармонического языка, трактуемого в колористическом плане. Такая логика голосоведения (по Ю. Тюлину, аккордовые ленты; по Я. Гиршману — линейно-аккордовые комплексы) приводит к усилению в целом линейного начала в общей организации музыкального материала. Особенно отличался этим Исмагилов, создававший целые зоны насыщенно звучащей пентатонной гармонии, усиливающей образы душевного покоя, внутреннего комфорта или, напротив, разлада. Таковы вся 3-я картина из оперы «Акмулла», рисующая напряженный диалог Мифтахетдина с отцом и заканчивающаяся полным разрывом их отношений; а также сопровождение в ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала» из оперы «Кахым-туря» (нотный пример 3).

В принципе, все вокальные номера в операх Исмагилова сопровождаются пентатонными гармониями с параллельным голосоведением. Кроме того, такие фактурно-тех-

Нотный пример 3

3. Исмагилов. «Опера «Кахым-туря».
Ариозо Буранбая «Нет горы, ай, выше Урала»

Andantino
Буранбай

У - рал - хай - зан бе - йек, ай, тау бул - маҫ; у -

нические приемы, как гармоническая фигурация в широком расположении, октавная дублировка голосов, полиритмическое сочетание фактурных пластов, ставшие традиционными для монодийных культур, более всего характерны для последних опер Исмагилова («Послы Урала», «Акмулла», «Кахым-туря»), в которых они создают полнозвучное, динамичное звучание.

Итак, создание многоголосия в национальной башкирской опере осуществлялось на ос-

нове взаимодействия пентатонной натурально-ладовой и мажоро-минорной европейской системы. Сформировавшийся при этом национально-самобытный гармонический язык — неотъемлемый компонент профессиональной музыки — по ладообразованию, аккордике, способам модулирования и фактурным приемам можно расценивать как эквивалент европейской классической гармонии, ставшей в башкирской музыке еще одним способом национальной идентификации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Ахметов Х. Ф.* «Современники»: клави́р оперы. М. : Советский композитор, 1979. 249 с.
2. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в тональных и модальных системах. На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2003. 340 с.
3. *Бражник Л. В.* Национальный музыкальный стиль в операх Назиба Жиганова. На примере ладотональных принципов развития мелодики и гармонии // Назиб Жиганов. Контексты творчества. Казань : КГК, 2001. С. 40–55.
4. *Гарипова Н. Ф.* Башкирская фортепианная музыка. Уфа : Гилем, 2008. 384 с.
5. *Идрисова М. А.* Вокальное творчество башкирских композиторов 1920–1940-х годов. Становление профессионализма. Уфа : Акирус, 2023. 216 с.
6. *Исмагилов З. Г.* «Волны Агидели»: клави́р оперы. Сочинения. Т. 6. Уфа : Китап, 2010. 316 с. На башк. яз.
7. *Исмагилов З. Г.* «Кахым-туря»: клави́р оперы. Сочинения. Т. 5. Уфа : Китап, 2009. 176 с. На башк. яз.
8. *Исмагилов З. Г.* «Кодаса» («Своиченица»): клави́р музыкальной комедии. Сочинения. Т. 7. Уфа : Китап, 2012. 336 с. На башк. яз.
9. *Исмагилов З. Г.* «Послы Урала»: клави́р оперы. Сочинения. Т. 3. Уфа : Китап, 2007. 216 с. На башк. яз.
10. *Исмагилов З. Г.* «Салават Юлаев»: клави́р оперы. Сочинения. Т. 1. Уфа : Китап, 2005. 264 с. На башк. яз.
11. *Исмагилов З. Г.* «Шаура»: клави́р оперы. Сочинения. Т. 4. Уфа : Китап, 2008. 244 с. На башк. яз.

12. *Исхакова-Вамба Р. А.* Ангемитоника как музыкальная система. М. : Советский композитор, 1990. 96 с.
13. *Рахимов Р. Г.* Фактура башкирской монодии. Уфа : Узорица, 2001. 128 с.
14. *Сафаргулова Ф. И.* Творчество современных композиторов Башкортостана и традиции национальной культуры: учебное пособие. Уфа : РЦНТ, 2012. 100 с.
15. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М. : Музыка, 1967. 479 с.

REFERENCES

1. Akhmetov Kh. F. *Sovremenniki* [Contemporaries : clavier]. Moscow, 1979. 249 p. (In Russian)
2. Brazhnik L. V. *Angemitonika v tonal'nykh i modal'nykh sistemakh*. Na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya [Angemitonics in Tonal and Modal Systems. On the Example of Music of Turkic and Finno-Ugric Peoples of the Volga Region and the Urals]. Doctoral dissertation. Kazan, 2003. 340 p. (In Russian)
3. Brazhnik L. V. *National Musical Style in the Operas by Nazib Zhiganov (on the example of tonal principles of melody and harmony development)*. *Nazib Zhiganov. Konteksty tvorchestva* [Contexts of Creation]. Kazan, 2001. P. 40–55. (In Russian)
4. Garipova N. F. *Bashkirskaya fortepiannaya muzyka* [Bashkir Piano Music]. Ufa, 2008. 384 p. (In Russian)
5. Idrisova M. A. *Vokal'noe tvorchestvo bashkirskikh kompozitorov 1920–1940-kh godov. Stanovlenie professionalizma* [Vocal Creativity of Bashkir Composers of the 1920–1940s. Formation of Professionalism]. Ufa, 2023. 216 p. (In Russian)

6. Ismagilov Z. G. Waves of the Agidel : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 6. Ufa, 2010. 316 p. (In Bashkir)
7. Ismagilov Z. G. Kahym-turya : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 5. Ufa, 2009. 176 p. (In Bashkir)
8. Ismagilov Z. G. Kodasa : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 7. Ufa, 2012. 336 p. (In Bashkir)
9. Ismagilov Z. G. Ambassadors of the Urals : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 3. Ufa, 2007. 216 p. (In Bashkir)
10. Ismagilov Z. G. Salawat Yulayev : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 1. Ufa, 2005. 264 p. (In Bashkir)
11. Ismagilov Z. G. Shaura : clavier. *Ismagilov Z. G. Sochineniya [Works]*. Vol. 4. Ufa, 2008. 244 p. (In Bashkir)
12. Iskhakova-Vamba R. A. Angemitonika kak muzykal'naya sistema [Angemitonics as a Musical System]. Moscow, 1990. 96 p. (In Russian)
13. Rakhimov R. G. Faktura bashkirskoi monodii [Texture of Bashkir Monody]. Ufa, 2001. 128 p. (In Russian)
14. Safargulova F. I. Tvorchestvo sovremennykh kompozitorov Bashkortostana i traditsii natsional'noi kul'tury [Works of Modern Composers of Bashkortostan and Traditions of National Culture : study guide]. Ufa, 2012. 100 p. (In Russian)
15. Kholopov Yu. N. Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva [Modern Features of Prokofiev's Harmony]. Moscow, 1967. 479 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Галина Г. С. — доктор искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Galina G. S. — Doctor of Art Criticism, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2023 года; одобрена после рецензирования 24 ноября 2023 года; принята к публикации 27 ноября 2023 года.

The article was submitted October 25, 2023; approved after reviewing November 24, 2023; accepted for publication November 27, 2023.

