

Научная статья

УДК 394.46

DOI: 10.36871/hon.202601214

## ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО НАРИМАНА САБИТОВА (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ОСНОВОПОЛОЖНИКА БАШКИРСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ)

*Нинэль Федоровна Гарипова*

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан,  
Уфа, улица Ленина, 14  
Bfm104@mail.ru, ORCID: 0000-0001-5425-6229

Статья посвящена исследованию фортепианного творчества Наримана Гилязевича Сабитова (1925–1971) — ключевой фигуры в становлении профессиональной композиторской школы Башкортостана. В работе осуществлен комплексный анализ эволюции его стиля на материале произведений, созданных в основных фортепианных жанрах, которые впервые были введены композитором в национальную музыкальную культуру: миниатюры (прелюдии, баллады), вариационные циклы, сонатина и концерт. Центральная научная проблема — исследование уникального синтетического метода Сабитова, основанного на органичном соединении интонационно-ладовых особенностей башкирского фольклора (озон-кюй, кыска-кюй) с принципами европейской композиторской техники в сфере гармонии, фактуры и драматургии. Методология исследования включает историко-стилистический, структурно-аналитический и интонационно-тематический подходы. Доказывается, что новаторские решения Сабитова в области модальной гармонии, сонатной формы и сквозного вариационного развития заложили системообразующие традиции для всей последующей башкирской фортепианной музыки. Наследие композитора интерпретируется как живая эстетическая и техническая основа, сохраняющая актуальность в современном художественном процессе.

*Ключевые слова:* композитор Н. Сабитов, фортепианная музыка Башкортостана, прелюдия, сонатина, вариации, концерт

**Для цитирования:** Гарипова Н. Ф. Фортепианное творчество Наримана Сабитова (к 100-летию со дня рождения основоположника башкирской композиторской школы) // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 214–224. <https://doi.org/10.36871/hon.202601214>

Original article

PIANO WORKS OF NARIMAN SABITOV  
(TO CELEBRATE THE 100TH ANNIVERSARY OF THE FOUNDER  
OF THE BASHKIR SCHOOL OF COMPOSITION)

*Ninel F. Garipova*

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation  
Bfm104@mail.ru, ORCID: 0000-0001-5425-6229

The article offers a comprehensive study of the piano works of Nariman Gilyazevich Sabitov (1925–1971), a key figure in the formation of the professional composer's school of Bashkortostan. It provides a thorough analysis of how his style evolved through the main piano genres he first introduced to national culture, such as miniatures (preludes, ballads), variation cycles, sonatas, and concertos. The study focuses on Sabitov's unique synthesis method, which combines the intonational and modal characteristics of Bashkir folklore (озон-кюй — ozon-kyuy, кыска-кюй — kyska-kyuy) with the principles of European compositional techniques concerning harmony, texture, and dramaturgy. The research methodology includes historical-stylistic, structural-analytical, and intonational-thematic approaches. It is argued that Sabitov's innovative solutions in the fields of modal harmony, sonata form, and through variation development established system-forming traditions for all subsequent Bashkir piano music. The composer's legacy is interpreted as a living aesthetic and technical foundation that remains relevant in the contemporary artistic processes.

*Keywords:* composer N. Sabitov, piano music of Bashkortostan, preludes, sonatina, variations, concerto

**For citation:** Garipova N. F. Piano Works of Nariman Sabitov (to celebrate the 100th anniversary of the founder of the Bashkir school of composition). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 214–224. <https://doi.org/10.36871/hon.202601214> (In Russian)

Выдающийся представитель композиторской школы Башкирии Нариман Гилязевич Сабитов, написав в 1967 году балет «Люблю тебя, жизнь», по существу, эмоционально и откровенно провозгласил свое кредо. Он был творцом, которого отличала способность живо воспринимать тенденции современной жизни. Открытый миру, он с упоением работал и многое успел создать. Однако судьба определила ему всего 46 лет жизни.

Фортепианное творчество композитора, пронизанное особой авторской интонацией, — отдельная самостоятельная страница музыкального наследия художника. Он был первопроходцем. С именем Н. Сабитова в национальном музыкальном искусстве Башкирии связано появление основных классических инструментальных жанров: прелюдии, баллады вариаций, сонатины, концерта. Базой для творческих экспериментов стал первый фортепианный цикл «Двенадцать

прелюдий» *op.* 1, написанный в 1944 году 19-летним композитором<sup>1</sup>.

В начале пути Н. Сабитов нуждался в постижении новых музыкальных интонаций, форм, содержания и, что вполне объяснимо, прибегал к помощи классиков русской и советской музыки, изучая сочинения С. Рахманинова, Д. Шостаковича, Д. Кабалевского, К. Караева и других композиторов. В последующем Нариман Гилязевич скажет: «Я не хотел бы раствориться в опыте того или иного прославленного композитора; башкирская национальная музыка, которой я отдаю всего себя, имеет свои неповторимые специфические особенности. Изучение и выявление их внутренних богатств — вот в чем смысл жизни современного башкирского композитора» [2, 3–4]. И этому принципу он следовал до конца жизни.

<sup>1</sup> Н. Сабитов. Двенадцать прелюдий: (Для ф.-п.). 1944. Рукопись. Башк. респ. б-ка им. Ахмет-Заки Валиди.

Первые миниатюры представляют несомненный интерес с точки зрения композиторских решений, в их тематизме формируются черты авторского интонационного стиля. Н. Сабитов, воспитанный на таких шедеврах народного фольклора, как «Салават», «Урал», «Кахым-туря», «Буранбай» и др., с особой тщательностью «примерял» для своих тем наиболее типичные фольклорные интонационные обороты. Так, особенностью в построении тематизма становится интонирование с «вершины-источника», опевание тонического устоя, придающие темам протяжность, распевность и широту. Сохраняя этот фольклорный прием, композитор, как правило, завоевывает «вершину» восходящим октавным скачком, являющимся самой напряженной точкой (Прелюдия соль минор); иногда с «разбегом» в две октавы, заполняя его трихордовой мелодической фигурацией (Прелюдия Ля мажор). Кроме того, для усиления эффекта распевности композитор использует в теме начало из-за такта, характерное для интонационной лексики озон-кюй (Прелюдии соль минор, си минор, Ля мажор, Ре мажор и др.).

Уже на примере первого опуса прелюдий заметно повышенное внимание Н. Сабитова к жанру кыска-кюй со свойственной ему задорностью и скерцозностью. Для тематического материала он использует структуру, свойственную многим танцевальным народным наигрышам, в которых темы состоят из трех фраз: двух коротких (по одному такту каждая) и третьей — суммирующей (из двух тактов). Сабитов сохраняет и названную структуру, и принцип завершения фразы повторением устоя, при этом окончания фраз даются им в различных вариантах, точно воспроизводя ритмическую «фигуру притопа»<sup>2</sup>, характерную для народных плясовых мелодий.

Успешными оказались поиски гармонического оформления. Композитор отказывается от механического приспособления полных терцовых структур к национальной мелодии (Прелюдии Фа мажор, соль минор, Ре мажор и др.). Пентатоническая основа тем фортепианных произведений подсказывает мысль о возможности обращения к аккордам кварто-квинтовой структуры. Напомним,

что эту особенность как черту фольклорного мелодизма подметил еще в конце XIX века С. Рыбаков. Он писал: «Применение пустых и параллельных квинт, унисонов, кварт, выдерживаемых тонов, на фоне которых разыгрываются темы, родственные песенным напевам, ведет во многих случаях к хорошим результатам, придавая сопровождениям колорит народности» [10, 3]<sup>3</sup>. В музыкальном тексте прелюдий названные гармонические комплексы образуются в результате замены терцового звука аккорда побочным тоном (Прелюдия Фа мажор):  $D_7$  с пропущенной терцией и пониженной квинтой сочетается с  $D_{53}$ , в котором третья ступень заменена на четвертую. Кроме того, Сабитов органично использует плагальность, характерную для фольклора, широко применяя аккорды субдоминантовой группы.

В 1956 году появляется второй цикл композитора «Четыре прелюдии для фортепиано», где в трех пьесах разрабатывается жанр кыска-кюй. В четвертой прелюдии композитор не без успеха обращается к интонационной лексике протяжных озон-кюй, продолжая эту линию в Балладах и в теме «Семи вариаций».

К числу ранних сочинений принадлежит и фортепианный цикл «Три баллады для фортепиано» [12]. Тема героической борьбы, образ воина раскрываются здесь наиболее ярко в контексте повествовательно-драматической трактовки жанра. На примере пьес цикла заметно стремление композитора обогатить фактуру музыкальной ткани западноевропейской техникой письма — полифоническими приемами, элементами «крупной» техники (аккордами и октавами), использованием различных регистров фортепиано, введением далеких басов в аккомпанементе. Одновременно композитор претворяет и национально-характерные приемы в виде «унисонного» проведения тем, вертикальных структур, создаваемых на основе пентатонного лада.

Особенно значительными являются достижения композитора в области крупных форм. В послевоенные годы Н. Сабитов написал первые вариационные циклы: «Семь вариаций для фортепиано» *op.* 2 (1945) и «Десять вариаций для фортепиано» *op.* 7 (1949).

<sup>2</sup> «Фигура притопа» — одна из наиболее распространенных в башкирском национальном словаре мигрирующих интонационных формул, создающих в музыкальном тексте сюжетно-образные представления.

<sup>3</sup> Сергей Гаврилович Рыбаков (1867, Самара — 1922, Рига) — этнограф, фольклорист. Внес большой вклад в развитие историографии, краеведения, фольклористики и музыкальной этнографии.

В этих жанрах заявил о себе обновленный стиль композитора. Преодолев конструктивную направленность робких прелюдий *op. 1*, он предстал смелым новатором в области гармонии, фактуры и драматургии. *Op. 2* создан в стиле романтических вариаций. Неторопливая, напевная тема написана под влиянием неорнаментированных протяжных башкирских мелодий. Однако впервые в фортепианном искусстве Башкирии размах темы, ее эпическая широта, свобода изложения несут в себе монументальность и глубокое содержание. Использование большого диапазона фортепиано усиливает ее значимость. Эпичность и балладность подчеркиваются неторопливыми *arpeggiato*. Композитор, как сказано выше, смело использует западноевропейскую технику письма. Сочинение значительно продвинуло его разработки в области гармонического языка и ладовых преобразований под влиянием модальной техники письма. Найденные в предыдущих сочинениях сочетания кварто-

квинтовых аккордовых созвучий в вариациях активно усложняются путем смещения квинтового тона в септаккордах на секунду вверх или вниз. В результате в составе аккордов появляются трихордовые созвучия и квинта. Образующиеся секундовые связи сообщают звучанию напряженный характер. Особенностью фактурных фигураций становятся использование двойных нот, обильная альтерация, октавные перемещения. Кроме того, полифонические приемы, «драматические» диссонирующие вертикали создают сложную психологическую подоплеку и предпосылки к интенсивным преобразованиям.

Национальные особенности выступают достаточно ярко благодаря внедрению типичной для народного искусства лексики: пентатоничной темы, натурального минора, выдержанных тонов, курайных разбегов, акцентного тона и орнаментики, переинтонированной в современном стиле (см. Нотный пример 1).

Нотный пример 1

Н. Сабитов. Семь вариаций для фортепиано. Тема

Andante cantabile (♩ = 50)

Все вариации изложены в трехчастной форме и имеют яркие кульминационные зоны. Сабитов привлекает различные жанры, которые по выражению В. К. Ланге, «являются одним из самых точных определителей содержания музыкального произведения» [9, 100]. Жанровыми истоками тематизма второй вариации служит скерцо, третьей вариации — народная песня, а четвертой — тревожная тарантелла. Завершает цикл утверждение темы, звучащей в увеличении гимнически (*maestoso*).

«Сонатина», написанная в 1947 году, представляет собой произведение романтического плана, созданное под впечатлением недавно прошедшего военного времени. Танцевальные фольклорные интонации не только придают главной теме светлое настроение, но и, по мнению Г. Головинского,

сохраняют «высокий уровень фольклорной достоверности». Для реализации своих намерений композитор заимствует принципы фактурных построений, характерные для инструментального западноевропейского письма, к примеру, он выстраивает «зубчатые пассажи» в пределах широких интервалов путем перемещений, основанных на вертикальных и горизонтальных октавных «ходах». [5, 103] (см. Нотный пример 2).

Уже в теме главной партии закладываются интонации, позволяющие раскрыть ее большой потенциал. Для утверждения темы в повторном проведении композитор переходит на трехстрочное письмо, в котором далекие басы в сочетании с тремя регистрами фортепиано, альтерацией и удвоенными пассажами усиливают содержательную составляющую темы.

Тема побочной партии, изложенная в стиле неорнаментированных озон-куй, приносит контраст своей распеванностью, сменой

темпа и тональности на одноименный минор, что сообщает ей несколько печальную интонацию (см. Нотный пример 3).

*Нотный пример 2*

Н. Сабитов. Сонатина. Тема главной партии

*Allegretto* (♩ = 108)

*Нотный пример 3*

Н. Сабитов. Сонатина.  
Тема побочной партии

*Cantabile* (♩ = 72)

В процессе мотивных преобразований материала побочная тема приобретает в разработке драматически-зловещий характер. Кульминация выстроена логически точно. Автор задействует весь возможный диапазон фортепиано, контрастную динамику, ритмическое разнообразие, переменный размер, накаляя атмосферу до предела, и на гребне напряжения создает новую тему (*Scherzando*), звучащую *marcato* на фортиссимо, что воспринимается как зловещее напоминание

о прошедшей войне. Таким образом, в концепции сонатины, разработанной автором, заложено конфликтное соотношение двух антагонистических полюсов мироощущения: радости и свободы, противопоставленных жестокости и насилию.

В сонатине композитор продолжает обогащать фактуру, выстраивая аккорды из секундовых и септовых комбинаций, используя разные сочетания трихордовых интонаций, а также терцовые, квартовые, квинтовые, сек-

стовые параллели. Кроме того, в сочинении разрабатываются так называемые общие формы движения, которые базируются на национальной музыкальной лексике. К примеру, в сонатине происходит объединение в различных вариантах тетракордовых построений в ленточные мелодические цепочки.

Сонатина явилась первым образцом формы классического сонатного аллегро, созданной на основе оригинальных тем, что в дальнейшем обретет в башкирском фортепианном искусстве типологические черты одночастной композиции. Среди примеров назовем «Сонату-фантазию» Х. Ахметова, фортепианные сонаты А. Хасаншина и Н. Даутова.

В 1958 году Н. Сабитов создает фортепианный концерт<sup>4</sup>. Это событие было предопределено закономерностями развития советского музыкального искусства, характеризующегося вниманием к жанру инструментального концерта. Для нашего исследования наиболее важными являются примеры создания этого жанра в национальных музыкальных культурах, развивающихся на монодийной основе. Известно, что с 50-х годов XX столетия начинается активное становление национальных композиторских школ страны (в том числе в республиках Средней Азии), которые получили мощный импульс благодаря русским композиторам, направленным для оказания профессиональной поддержки местным музыкантам. Именно в эти годы появляются первые фортепианные концерты композиторов Ю. Николаева в Узбекистане, А. Шапошникова в Туркмении (1947), Е. Брусиловского в Казахстане (1947), С. Германа в Киргизии (1950). Аналогичная ситуация наблюдалась и в других национальных школах. К примеру, в соседней с Башкирией Татарии в 1950-е годы фортепианные концерты были созданы Р. Яхиным и А. Леманом.

Обратим внимание на одну существенную деталь в развитии молодого музыкального искусства названных республик отмеченного периода. Исследователи выявили некую закономерность в ее трехэтапности, охарактеризовав первоначальный этап как освоение формы на базе принципов «музыкального этнографизма» [6, 165], второй этап как расширение жанровой сферы через освоение «европейских жанровых моделей» [там же, 171], третий этап обозначался «как прорыв

на уровень реконструкции аналитической формы» [там же, 187].

Башкирское фортепианное искусство прошло все указанные этапы. Однако специфика его становления отличалась стремительностью их одновременного освоения. «Башкирский инструментальный концерт, — справедливо отмечает Н. Еловская, — явился жанром, в котором ярко претворился процесс интеграции фольклорного и профессионального, традиционного и современного, что представляется одной из главных проблем в период формирования и развития национальной профессиональной музыки» [7, 23].

Исторический контекст обусловил появление новых тенденций, связанных с «интенсивными поисками в сфере формообразования в рамках стабильных европейских моделей» [6, 171]. В башкирском фортепианном искусстве эти тенденции привели к появлению специфических форм концертного жанра, таких как концерт-рапсодия, концерт в форме темы с вариациями. В этой связи правомерно наблюдение Н. Янов-Яновской, утверждающей, что «в качестве основы произведения все чаще выступает уже не европейская форма, которая так или иначе “приспосабливается” к местным условиям», а форма самобытная, сложная по своим истокам, не имеющая прямых аналогов в европейской музыкальной практике и вырастающая на принципе взаимооплодотворения так называемых европейского и восточного элементов» [14, 211, 334].

Для становления концертно-симфонического жанра важное значение имели, по крайней мере, два момента: развитие симфонической музыки и состояние исполнительского искусства. Последняя проблема оказалась весьма актуальной для многих молодых национальных композиторских школ в 1950-е – 1960-е годы и оживленно обсуждалась на страницах печати с участием самих композиторов. Документальным свидетельством тому может служить высказывание киргизского композитора М. Абдраева из статьи, опубликованной в 1961 году во втором номере журнала «Советская музыка», где автор отмечал: «Большинство киргизских композиторов очень слабо владеет фортепиано. Это обстоятельство не дает возможности самостоятельно учиться на лучших образцах классического и советского музыкального творчества» [1]. На значимость проблемы обратила внимание Н. Янов-Яновская: «Одна из причин, объясняющих данное

<sup>4</sup> Н. Сабитов. Концерт для фортепиано с оркестром. 1958. Рукоп. Архив автора.

явление, — писала музыковед, — недостаточно высокий уровень исполнительского искусства». И далее: «...ведь известно, что воздействие исполнительской культуры на развитие композиторского творчества — процесс взаимобратимый» [15, 64].

С одной стороны, в Башкирии сложилась аналогичная ситуация. Уфимское музыкальное училище в те годы еще не обеспечивало достаточный уровень профессионального фортепианного исполнительства, что не могло стимулировать запрос на создание жанра фортепианного концерта. С другой — начинающие профессиональные композиторы Башкирии вышли из среды сельских самодеятельных певцов и кураистов и не владели техникой фортепианной игры, что не способствовало развитию крупных циклических инструментальных форм. Очевидно, не было случайностью, что автором первого концерта для фортепиано с оркестром стал композитор Н. Сабитов с иным, «городским» менталитетом, окончивший детскую музыкальную школу по классу фортепиано.

Немаловажное значение имело развитие симфонической музыки, подготовившее благоприятную почву для создания жанра фортепианного концерта в Башкирии. Вместе с тем в эти годы композиторы прониклись эстетикой романтизма — поэтизацией образов природы и тонких психологических состояний души, которые были созвучны национальному музыкальному мышлению. Названные черты, способствующие развитию лирико-романтического начала, заметны в фортепианном концерте Сабитова. В этом произведении формируется линия камерного

одночастного концертного жанра и впервые прослеживается активная работа по адаптации национальных элементов применительно к форме классического концерта.

Наибольшую сложность представляло создание в произведении логически выстроенной сквозной драматургии, где органично совмещались бы все участники действия. Непростая для композитора задача, касающаяся достижения сквозного развития, была реализована только в контексте вариационного преобразования тематизма. Автору еще не удалось выстроить убедительную драматургию. Кульминация приходится на заключительную партию экспозиции, в связи с чем композитор уже не смог утвердить ее в репризе в новом качестве. В результате реприза была точно повторена, что ослабило ее значение как апофеоза.

Вместе с тем в концерте Сабитова уже складываются драматургические принципы национальной школы с несвойственными для них полярными образными сферами. В главной партии без труда расшифровывается национационная лексика широко известной народной танцевальной мелодии «Гюльназира», наделенной юмористическими, скерцозными красками и приобретающей характер необыкновенной жизнеутверждающей силы и оптимизма (см. Нотный пример 4).

Несомненным достоинством сочинения является выход за пределы жанрово-бытовой направленности, Сабитов обогащает содержание концерта оригинальной темой побочной партии, в которой впервые в башкирском фортепианном искусстве проявилась эмоциональная открытость (см. Нотный пример 5).

*Нотный пример 4*

Н. Сабитов. Концерт для фортепиано с оркестром.  
Тема главной партии

*Allegro*

*Нотный пример 5*  
Н. Сабитов. Концерт для фортепиано с оркестром.  
Тема побочной партии

The image displays a musical score for two pianos, labeled 'Ф-но 1' and 'Ф-но 2'. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked 'Meno mosso'. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand of Piano 1 (Ф-но 1) playing a simple melody and the left hand of Piano 2 (Ф-но 2) playing a more complex accompaniment. The second system shows a more complex passage, with the right hand of Piano 1 (Ф-но 1) playing a melody with triplets and the left hand of Piano 2 (Ф-но 2) playing a more complex accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'Meno mosso'.

Появление в 60-х годах циклов «Пять прелюдий для фортепиано» *op.* 42 (1963) и «Семь наигрышей для фортепиано» *op.* 47 (1965 год) символизировало начало нового этапа как в творчестве Н. Сабитова, так и в развитии башкирской миниатюры. Новизна коснулась, прежде всего, тематизма сочинений. Поиски нового смысла затронули образный строй произведений, отразивший социальные проблемы. В фортепианном творчестве Сабитова они получают глубокое осмысление. Композитор не только воссоздал образы, связанные с воплощением противоречий окружающего мира (Прелюдия си минор, Прелюдия ля минор из цикла «Прелюдии для фортепиано» *op.* 42), но и воплотил в цикле «Семь наигрышей» трагические образы, доведя их до масштабов подлинной инструментальной драмы<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Об этом подробнее см.: Гарипова Н. Ф. Фортепианный цикл Н. Сабитова «Семь наигрышей». Уфа: РИЦ УГАИ, 2004, а также в статье: Гарипова Н. Ф. «К вопросу о сакральных смыслах в фортепианном

В поздних сочинениях автор обращается к танцевальным образам, которые выступают не только как художественный метод раскрытия содержания, но и как особый способ музыкального мышления. Танцевальные темы этих лет отличаются изяществом, легкостью и броскостью, а медленные темы становятся носителями углубленного содержания. Драматургические решения отличаются логичностью построения и выявляют потенции тематического материала. В подаче материала по-прежнему широко используются вариационные приемы. В результате интенсивного развития жанра миниатюра приобретает новые черты: масштабность и концертность. Композитор свободно апеллирует к технике *martellato*, ярким аккордовым структурам, эффектно используя возможности большого диапазона фортепиано, позволяющего показать многочисленные регистровые крас-

цикле Н. Сабитова «Семь наигрышей» // Башкирское фортепианное искусство : сборник научных статей. Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, 2025. С. 113–126.

ки, а также прибегает к неожиданной смене динамики и темпов, используя приемы симфонического письма. В этот период наблюдается тенденция экономии выразительных ресурсов. Вместе с тем композитор широко использует оstinатность в сочетании со сквоз-

ным развитием тематизма. С точки зрения совершенствования композиторской техники большой интерес представляет «Прелюдия» соль минор из того же цикла, написанная в форме вариаций на оstinатную мелодию (см. Нотный пример 6).

*Нотный пример 6*

Н. Сабитов. Цикл «Пять прелюдий», соч. 42.  
Прелюдия № 1 соль минор.

В результате незначительного ритмического и мелодического варьирования трех оstinатных пластов, сопровождающих тему, образуются соединения различного вида оstinатных гармонико-мелодических групп в сочетании с «двойной и тройной педалью». Эта индивидуальная композиторская техника, свойственная оркестровой музыке, часто встречается и легко узнается в пьесе «Капризуля» из «Детского альбома», в «Наигрыше № 2» из цикла «Семь наигрышей». В фортепианных миниатюрах Сабитова можно проследить трансформацию этого приема в образной сфере сочинений: от воплощения пластичных танцевальных женских образов, портретной зарисовки капризного, плаксивого, упрямого героя до создания психологически сложных состояний.

Проведенный анализ фортепианного творчества Наримана Гилязевича Сабитова позволяет утверждать, что его роль в становлении и развитии башкирской профессиональной композиторской школы является основополагающей. Будучи первопроходцем, он не только создал первые в национальной культуре образцы ключевых фортепианных

жанров — от миниатюры (прелюдия, баллада) до крупных циклических форм (сонатина, вариационный цикл, концерт), но и заложил устойчивые традиции, определившие вектор развития башкирского инструментального искусства.

Ценность наследия Сабитова заключается в глубоком и органичном синтезе двух начал: богатейшего башкирского музыкального фольклора и европейской профессиональной композиторской техники. С самого начала своего пути, опираясь на интонационный строй и жанровые прообразы народной музыки (озон-кюй, кыска-кюй), он сумел создать самобытный музыкальный язык. Его новаторские поиски в области гармонии (использование кварто-квинтовых созвучий, плагальность, модальность), фактуры (сочетание «крупной» техники с тонкой орнаментикой) и формы (развитие сонатного принципа, сквозное вариационное развитие) стали фундаментом для последующих поколений башкирских композиторов.

Эволюция его творчества — от ранних, несколько робких опусов до зрелых, драматургически сложных и психологически на-

сыщенных сочинений 1960-х годов — отражает общий путь национальной школы от освоения классических моделей к созданию самостоятельных, синтетических форм. Даже в тех случаях, когда масштабная форма (как в Концерте) предполагала сложности в выстраивании сквозной драматургии, сам факт ее создания и найденные композитором решения становились бесценным опытом.

Таким образом, Нариман Сабитов выступил не просто талантливым композитором, но и архитектором башкирской фортепианной культуры. Его творчество, пронизанное жизне-

утверждающим пафосом, лирической открытостью и глубоким уважением к национальным истокам, создало прочный мост между традицией и профессиональным искусством. Непредогаемая ценность его сочинений, их включение в репертуар современных исполнителей и конкурсные программы (как, например, на конкурсе пианистов в Уфе в 2025 году) служат лучшим подтверждением того, что фортепианное наследие Н. Г. Сабитова остается живым, востребованным, сохраняет значение прочной основы для дальнейшего развития музыкального искусства Башкортостана.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Абдраев М. Большие задачи // Советская музыка. 1961. № 2. С. 27–29.
2. Бикчентаев А. Г. Нариман Сабитов. Уфа : Башкирское книжное изд-во, 1975. 30 с.
3. Башкирская профессиональная музыка. Справочное издание / сост. А. С. Рашитова, Г. Я. Байбураин, отв. за выпуск М. Х. Закиров. М. : Наука, 1994. 166 с.
4. Гарипова Н. Ф. Башкирская фортепианная музыка. Уфа : Гилем, 2008. 384 с.
5. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков. М. : Музыка, 1981. 279 с.
6. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : автореф. дис. .... докт. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 49 с.
7. Еловская Н. А. Башкирский инструментальный концерт 50-х годов // Вопросы истории музыкального искусства Башкирии : сборник статей. М. : Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1984. С. 23–30.
8. Композиторы и музыковеды Башкортостана. Очерки жизни и творчества / науч. ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа : Китап, 2002. 240 с.
9. Ланге В. К. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе : сборник трудов. Вып. 125. М. : РАМ им. Гнесиных, 1993. С. 97–110.
10. 50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизациями. Записал и гармонизовал С. Г. Рыбаков. М. : Государственное музыкальное изд-во. Этнографический отдел, 1922. 37 с.
11. Сабитов Н. Г. Избранные произведения для фортепиано / сост. и пед. ред. Р. Губайдуллина. М. : Советский композитор, 1985. 64 с.
12. Сабитов Н. Три баллады для фортепиано. 1946. Рукопись. Архив автора.
13. Фортепианные пьесы башкирских композиторов / муз. ред. Р. В. Сальманов. Уфа : Башкирское книжное изд-во. 1961. 103 с.
14. Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М. : Музыка, 1972. С. 64–96.
15. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент : Изд-во литературы и искусства, 1979. 218 с.

## REFERENCES

1. Abdraev M. Big Tasks. *Sovetskaya muzyka* [*Soviet Music*]. 1961, no. 2. P. 27–29. (In Russian)
2. Bikchentaev A. G. Nariman Sabitov. Ufa, 1975. 30 p. (In Russian)
3. Bashkirskaya professional'naya muzyka. Spravochnoe izdanie [Bashkir Professional Music. Reference Edition]. Moscow, 1994. 166 p. (In Russian)
4. Garipova N. F. Bashkirskaya fortepiannaya muzyka [Bashkir Piano Music]. Ufa, 2008. 384 p. (In Russian)
5. Golovinsky G. L. Kompozitor i fol'klor: iz opyta masterov XIX – XX vekov. Ocherki [Composer and Folklore: From the Experience of XIXth- and XXth-century Masters. Essays]. Moscow, 1981. 279 p. (In Russian)

6. Drozhina M. N. Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva 20 veka [Young National Composer Schools of the East as a Phenomenon of XXth-century Musical Art]. Doctoral dissertation abstract. Novosibirsk, 2005. 49 p. (In Russian)
7. Elovskaya N. A. Bashkirskii instrumental'nyi kontsert 50kh godov [Bashkir Instrumental Concert of the 1950s]. Moscow, 1984. P. 23–30. (In Russian)
8. Skurko E. R. (ed.) Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana: ocherki zhizni i tvorchestva [Composers and Musicologists of Bashkortostan: Essays on Life and Creative Work]. Ufa, 2002. 240 p. (In Russian)
9. Lange V. K. On the Role of Semantic Analysis in the Interpretation of Musical Works. *Voprosy optimizatsii uchebnogo protsessa v muzykal'nom vuze [Issues of Optimising the Educational Process in Music Universities. Collection of Works]*. Issue 125. Moscow, 1993. P. 97–110. (In Russian)
10. Rybakov S. G. (ed.) 50 pesen tatar i bashkir s tekstami perevodami i garmonizatsiyami [50 Songs of Tatars and Bashkirs with Texts, Translations and Harmonizations]. Moscow, 1922. 37 p. (In Russian)
11. Sabitov N. G. Izbrannye proizvedeniya dlya fortepiano [Selected Works for Piano]. Moscow, 1985. 64 p. (In Russian)
12. Sabitov N. G. Tri ballady dlya fortepiano [Three Ballads for Piano]. Manuscript. *Author's archive*. 1946. (In Russian)
13. Salmanov R. V. (ed.) Fortepiannye p'esy bashkirskikh kompozitorov [Piano Pieces by Bashkir Composers]. Ufa. 103 p. (In Russian)
14. Yanov-Yanovskaya N. S. Instrumental Concert in Uzbekistan. *Istoriya i sovremennost'. Problemy muzykal'noi kul'turi narodov Uzbekistana Turkmenii i Tajikistana [History and Modernity. Problems of Musical Culture of Peoples Uzbekistan, Turkmenistan and Tajikistan. Collection of articles]*. Moscow, 1972. P. 64–96. (In Russian)
15. Yanov-Yanovskaya N. S. Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka [Uzbek Symphonic Music]. Tashkent, 1979. 218 p. (In Russian)

*Информация об авторе:*

**Гарипова Н. Ф.** — доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса фортепиано.

*Information about the author:*

**Garipova N. F.** — Doctor of Art Criticism, Professor at the General Piano Course Department.

Статья поступила в редакцию 11 декабря 2025 года; одобрена после рецензирования 12 января 2026 года; принята к публикации 15 января 2026 года.

The article was submitted December 11, 2025; approved after reviewing January 12, 2026; accepted for publication January 15, 2026.