



УДК 78.06

ГАРМОНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВЫХ КОМПОЗИТОРОВ БАШКИРИИ (на примере сочинений М. М. Валеева)

Ручная гармоника с горизонтальным движением меха¹ в XIX веке получила стремительное распространение в Европе и России. Её необычайная популярность объясняется рядом преимуществ перед другими инструментами. Основное из них – возможность одновременного исполнения мелодии и басо-аккордового аккомпанемента², что как нельзя лучше отвечало музыкальным требованиям времени – популяризации мелодико-гармонического стиля: «...инструмент полнее всего соответствовал новому утвердившемуся строю музыкального мышления народа, а именно: мышлению гомофонно-гармоническому» [10, с. 71]. Даже термин «гармоника» происходит от греческого «harmonikos» – «слаженный», «соразмерный», как и наука о согласии, стройности аккордов именуется «гармония».

В Башкирии диатоническая гармоника появилась в конце XIX века, со значительным опозданием по сравнению с другими регионами России, а с 1920-х годов началось освоение баяна – самой совершенной

гармоники с хроматическим звукорядом правой клавиатуры и полным набором хроматического басо-аккордового сопровождения в левой клавиатуре.



Башкирские разновидности гармоник:
тальянки, хромка, баян

На роль гармоники в становлении национального многоголосия впервые обратил внимание Л. Лебединский: «...гармонь ... несла с собой зачатки многоголосья и новую динамику звучаний тоники-

доминантовых отношений» [11, с. 64]. Эти вопросы были затронуты и в других исследованиях, например, Р. Рахимова, отметившего, что на примере гармоник прослеживается логика формирования многоголосия, «... инспирированная исполнительскими традициями» [16, с. 92], и что «... здесь монодийная культура осваивала структурное многоголосие посредством самой конструкции гармонии» [там же, с. 36]³.

Обратимся к произведениям Масалима Мушароповича Валеева – первого председателя Башкирского отделения Союза композиторов РСФСР, «... первооткрывателя во многих областях башкирской профессиональной музыки» [2, с. 3], с позиции выявления роли гармонии в его творчестве.

Гармоника в башкирских театральных спектаклях

В 20–30-е годы XX века начальные шаги в поисках средств и приёмов адаптации национальной монодии к академическому многоголосию были сделаны руководителями хоровых, инструментальных, театральных коллективов Башкирии. Среди них – М. М. Валеев (1888–1956), С. Х. Габяши (1891–1942), Х. К. Ибрагимов (1894–1959), К. Ю. Рахимов (1900–1978), составившие старшее поколение башкирских композиторов.

Обратим внимание на факты владения игрой на гармонике многими из них, так как начало их творческого пути относится к периоду активного участия гармоник в культурном переустройстве.

Из биографических сведений известно, что композитор Масалим Валеев «...шестилетним ребенком играл на гармонии» [1, с. 54], Султан Габяши в детские годы «...научился играть народные песни на кубызе и гармошке» [17]⁴, с юного возраста «...научился играть на тальянке» Хабибулла Ибрагимов [7, с. 100].

О значимости баяна в творческой биографии М. Валеева говорит один из её ранних эпизодов, связанный с именем известного педагога Азария Иванова⁵, работавшего в Оренбургском музыкальном техникуме в конце 1920-х годов. Его теоретические занятия М. Валеев посещал как вольнослушатель и много лет спустя с большой теплотой вспоминал о них. В то время он работал руководителем школьного хора, для которого написал песни «Белая берёза» и «Красивая долина», положившие начало его известности как композитора не только в Оренбурге, но и в Казани, Уфе. Как писал Л. Лебединский, «молодой хоровик оценил огромное значение русской городской песни, под благотворным влиянием которой изменялась башкирская и татарская музыка. Его привлекла выразительность и динамика новых ладов – мажора и минора, пришедших в народный быт Башкирии вместе с русской и, частично, украинской песней, а также с часто звучащими в народном быту гармошкой, баяном и гитарой» [12, с. 8–9].

В 1932 году дирекция Башкирского драматического театра поручила композитору музыкальное оформление драмы С. Мифтахова «Хакмар». Удивительно, но никто из исследователей «молодой национальной композиторской школы»⁶ не обратил внимания на то, что музыкальная пьеса (как называл своё сочинение М. Валеев), ставшая основой первой башкирской оперы, написана для баяна (!) (см. пример № 1).

Пример № 1 М. Валеев. Песня Айхылу из музыки к драме «Хакмар» (т. 13–20)

Уже при начальном, визуальном прочтении нотного текста привлекают внимание характерные для баянной фактуры особенности изложения музыкального материала, связанные с «исполнительским комфортом» (термин Р. Рахимова) – удобством исполнения.

Нотный материал спектакля «Хакмар» свидетельствует не просто о знакомстве с баяном и особенностями нотной записи для него, но и о наличии у М. Валеева определённых навыков игры на баяне⁷.

Приведём основные результаты фактурного анализа музыкальной пьесы «Хакмар» с позиций «исполнительского комфорта» и конструктивных особенностей правой и левой клавиатур баяна.

Среди особенностей композиторского письма Валеева, связанных с фактурной организацией музыкальных номеров в спектакле «Хакмар», наиболее характерны следующие:

1. Мелодическая линия дублируется в партии правой руки. Такая форма гетерофонного аккомпанемента, когда кураист или гармонист вариационно вторят певцу, присуща устной исполнительской традиции.
2. Партия правой руки чаще всего изложена в первой исполнительской позиции, реже – во второй, с использованием удобной аппликатуры.

Если первая особенность фактурной организации не требует комментариев благодаря ярко выраженной наглядности, то второй тезис требует пояснений. Рассмотрим подробнее.

Направление движения пальцев и кисти правой руки вниз или вверх по грифу в первой игровой позиции соответствует восходящему или нисходящему поступенному движению мелодической линии. При этом задействованы наиболее употребимые пальцы, что отвечает основному приёму игры «на каждый ряд

– свой палец» (термин Аз. Иванова [см. примеч. 5]) или «по косым рядам» (термин А. Онегина [13]) – расположение второго, третьего и четвёртого пальцев правой руки соответственно на первом (от корпуса инструмента), втором и третьем рядах правой клавиатуры инструмента. Применение этой игровой позиции характерно для большинства фольклорных исполнителей на гармонии и баяне.

Подтверждением данного тезиса служат все плясовые номера спектакля, основанные на башкирских народных мелодиях «кыска-кюй». Партия правой руки в них изложена позиционно и исполняется практически тремя пальцами.

Исполнительский анализ музыки к спектаклю «Хакмар» свидетельствует о наличии у М. Валеева значительной практики игры на баяне.

При анализе партии левой руки – басо-аккордового аккомпанемента, основного атрибута исполнительства на гармонике (баяне) – можно отметить, что М. Валеев использует следующие приёмы:

1. Гармонизация основана на принципе одноимённости мелодического и басового звука, и это означает, что «... при всех внешних признаках общераспространённой басо-аккордовой фактуры, башкирские композиторы интуитивно следуют логике народной гармонизации и также мелодизируют партию сопровождения...» [16, с. 95].

2. Партия левой руки исполняется, в основном, на клавишах смежных рядов, отображающих основные гармонические функции: T – D или T – S – D. К примеру, все танцевальные номера рассматриваемой постановки основаны на тонико-доминантовой гармонии, имитирующей игру на левой клавиатуре простейшей диатонической гармони-тальянки.

3. Для партии левой руки характерно нисходящее, поступательное движение басо-аккордового аккомпанемента по смежным рядам, образующим нисходящую гармоническую последовательность: I – IV – VII – III. В этом движении часто пропускается второй бас (см. пример № 1, т. 17–19: *c – (-f) – B₇ – E₅*; пример № 2, т. 19–22: *e – (-a) – D₇ – G – C*), что свидетельствует о своеобразии внедрения инструмента, имеющего в основе своей конструкции гомофонно-гармонический фактурный признак, в башкирскую монодийную культуру.

4. В партии левой руки отсутствуют скачки на более чем через четыре клавиши (кнопки). Максимальным является скачок по основному басовому ряду вверх через четыре кнопки, который связан с кадансированием: VI – D – T.

Рамки статьи не позволяют полностью показать последовательность проведённого анализа, поэтому далее приведём только выводы:

1. М. Валеев имел значительную практику игры на баяне и диатонической гармони-тальянке.

2. Конструкция гармоники (баяна) и особенности национального исполнительства нашли отражение в

фактурной организации музыкальной пьесы «Хакмар».

Элементы гетерофонного сопровождения

Всё вышеизложенное находит подтверждение и в двух других обнаруженных нами сочинениях для баяна М. Валеева: музыке к драме М. Гафури «Черноликые» (1940) и музыке к пьесе И. Абдуллина «Прекрасные берега реки Белой» (1950)⁹.

У Л. Атановой читаем: «Одной из творческих удач этого периода явилась музыка к драме “Черноликые” М. Гафури... Трагическая повесть о девушке... глубоко взволновала композитора и вызвала целый ряд выразительных, драматических эпизодов, в том числе и песня Галимы» [2, с. 10] (см. пример № 2).

Пример № 2 М. Валеев. Песня Галимы из музыки к драме «Черноликые» (т. 8–22)

Фактура музыкального сопровождения к спектаклю «Черноликые» имеет те же характерные особенности, что и в рассмотренной выше пьесе «Хакмар»:

1. Гетерофонный аккомпанемент связан с принципом одноимённости мелодического и басового звука (см. пример № 2, т. 8–14);

2. Имеется нисходящее поступательное движение басо-аккордового аккомпанемента: *e – (-a) – D₇ – G – C* (там же, т. 19–22);

3. Очевидно удобство исполнения на баяне («исполнительский комфорт»).

Отметим яркий фактурный приём, отражающий драматургию спектакля: все музыкальные номера основаны на традиционном типе изложения, кроме ставшей лейтмотивом песни Галимы.

На наш взгляд, повторяющийся восходящий мотив песни интонационно и ритмически близок мотиву башкирской народной мелодии «Сынграу торна» («Звнящий журавль»). Однако лишь начало песни

изложено в традиционной манере, далее, в кульминации Валеев использует классическую гармонию (аккордовую фактуру), отразив тем самым внутреннее преобразование образа главной героини. Как пишет Л. Атанова, «...инструментальное вступление и сопровождение вокальной партии звучит очень просто, но содержит весьма характерные для стиля М. Валеева детали. Например, в кульминации применены аккорды гармонического минора» [2, с. 11–12].

Так с помощью фактурного сопоставления, обусловленного отличием западноевропейской гомофонно-гармонической культуры от восточной монодийной, композитор выразил основную идею драмы – противостояние личности и общества.

Отметим, что в гармонической последовательности, получившей широкое распространение в европейской музыке («золотая секвенция»), Валеев вновь пропускает второй аккорд (см. пример № 2, т. 19–22; пример № 1, т. 17–19), что свидетельствует о сформированности его композиторского письма.

«Песня Галимы» и «Песня косарей» из музыки к спектаклю «Черноликие» опубликованы в авторском сборнике М. Валеева с некоторыми изменениями, связанными с фортепианным изложением партии аккомпанемента [3, с. 65–67; с. 32–33]. Так, в «Песне Галимы» тональность изменена на *f moll*, хотя для исполнения на баяне более удобна тональность *e moll*. Однако фактура фортепианного аккомпанемента, за исключением октавных удвоений в партии левой руки в кульминации сочинения, сохранена почти без изменений.

На примере анализа музыки М. Валеева к спектаклям можно проследить роль баяна и его конструктивных особенностей в становлении и формировании творческого почерка композитора.

Фортепианные сочинения

При первом же визуальном знакомстве с нотным материалом фортепианных сочинений М. Валеева [4] обнаруживается не только присутствие, но даже преобладание баянной фактуры.

Перечислим её характерные признаки:

1. Гомофонно-гармоническая фактура с ярко выраженным басо-аккордовым аккомпанементом партии левой руки: мажорные и минорные трезвучия и их перемещения, малые мажорные септаккорды в диапазоне от *g* малой октавы до *fis* первой.

2. Удобство исполнения, обусловленное конструкцией инструмента:

- а) изложение партии правой руки – позиционная игра, как правило, интервал или аккорд – в пределах октавы и в диапазоне от *f* малой октавы до *e* третьей.
- б) изложение партии левой руки – использование басов и аккордов основных гармонических функций T – S – D, располагающихся на смеж-

ных рядах, отсутствие скачков более чем через три–четыре клавиши.

3. Движение басового голоса (с прилегающим к нему аккордом и иногда с использованием вспомогательного ряда) вниз по смежным рядам левой клавиатуры на три и более баса, завершающееся, как правило, характерным скачком вверх, связанным с гармонизацией каданса, или подобное движение басового голоса вверх по смежным рядам (что встречается реже).

Фактурный анализ фортепианной пьесы М. Валеева «Пиццикато» в контексте баянного исполнения подтверждает следующее:

1. Партия правой руки соответствует баянному позиционному изложению.

2. Партия левой руки – типичный пример баянного аккомпанемента; басо-аккордовая фактура более характерна для баянного, нежели фортепианного типа изложения (см. примеры № 3, 4).

3. Бас и аккорд прямо соответствуют одной гармонической функции (пример № 3: *G dur* – A_7 – *D dur*; пример № 4: *g moll* – *c moll* – F_7 – *B dur* – D_7 – *g moll*).

4. Кварто-квинтовое строение аккомпанемента ряда эпизодов пьесы представляет собой нисходящее движение по смежным рядам левой клавиатуры баяна с басо-аккордовым чередованием (пример № 3: A_7 – *D* – *G* – *C*; пример № 4: *g* – *c* – F_7 – *B*).

5. Гармонизация каданса (пример № 4, т. 20–21) отражает типичный исполнительский приём, связанный со скачком пальцев левой руки вверх через четыре ряда клавиатуры: *B* – D_7 – *g* (с захватом смежного с D_7 баса *A*).

Пример № 3 М. Валеев. Пиццикато (т. 7–10)



Пример № 4 М. Валеев. Пиццикато (т. 17–21)



Из сказанного можно сделать вывод, что фортепианная пьеса «Пиццикато» имеет все признаки баянной фактуры.

Данный тезис подтверждают другие фортепианные пьесы. К примеру, в организации музыкаль-



ного материала пьесы М. Валеева «Полька» для фортепиано [4, с. 12–13] присутствуют все элементы, свидетельствующие о знакомстве композитора с возможностями баяна. Более того, можно смело утверждать, что баян – первоисточник «Польки». Сочинение опубликовано в одном из первых нотных сборников для баяна башкирских композиторов в переложении Ф. Сиразетдинова, часто используется в концертно-педагогическом репертуаре баянистов [15, с. 22–24].

Результаты проведённого анализа показали, что в фактурной организации большей части инструментальных сочинений М. Валеева отражаются основные конструктивные особенности правой и левой клавиатур гармоника (баяна). Это говорит не только о знакомстве с данным инструментом, но и о профессиональном владении композитора игрой на нём. Таким образом, гармонику (баян) можно считать основным фактором освоения башкирскими композиторами академической культуры многоголосия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно классификации Э. Хорнбостеля и К. Закса гармоника относится к классу аэрофонов с набором проскакивающих язычков. Индекс 412.132.

² Наряду с основной существуют и ряд других причин широкой популярности гармоника, см.: [9, с. 123–146].

³ Аналогичным образом гармоника внедрялась и в другие монодийные культуры. К примеру, в Казахстане «гармоника была первым в казахской степи инструментом, обладающим стабильным темперированным строем. Пригодность для исполнения многоголосной фактуры, для одновременного воспроизведения мелодии и сопровождения таила определённые перспективы в развитии функционального гармонического мышления» [5, с. 38].

⁴ Отец Султана Габяши «...хорошо играл на курае и немецкой гармонике» [6, с. 63].

⁵ Иванов Азарий Иванович (1895–1956) – педагог, композитор. Автор популярного методического пособия «Начальный курс игры на баяне» (Л., 1941). См.: Басурманов А. П. Баянное и аккордеонное искусство: справочник / под общей ред. Н. Я. Чайкина. М.: Кифара, 2003.

⁶ Термин, введённый М. Н. Дрожжиной для обозначения «... феномена, сложившегося к середине XX столетия в результате становления профессионализма композиторского типа в новых для него условиях» [8, с. 3].

⁷ Рукописный нотный материал хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки имени Ахмет-Заки Валиди Республики Башкортостан. Отметим, что М. Валеев полностью прописывает партию левой руки, не сокращая нотную запись, что позволяет предположить использование автором инструмента с нестандартным малым мажорным септаккордом со звучащей квинтой. Он также полностью обозначает функцию аккорда, подписывая над ним «D7». В современной баянной практике применяются малые мажорные септаккорды с пропущенной квинтой, традиционное обозначение – «7».

⁸ Нумерация пальцев даётся по А. Полетаеву [14].

⁹ Рукописный нотный материал хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки имени Ахмет-Заки Валиди Республики Башкортостан.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Валеев М. // Композиторы и музыковеды Башкортостана: очерки жизни и творчества / ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа, 2002. С. 54–56.

2. Атанова Л. П. Масалим Валеев. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1970. 28 с.

3. Валеев М. М. Песни. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1958. 72 с.

4. Валеев М. М. Фортепианные произведения. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1988. 65 с.

5. Гайсин Г. А. Гармоника и её разновидности в музыкальной культуре Казахстана (к проблеме взаимодействия национальных культур): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 157 с.

6. Давыдова Э. М. Габяши С. // Композиторы и музыковеды Башкортостана: очерки жизни и творчества / ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа, 2002. С. 63–66.

7. Давыдова Э. М. Ибрагимов Х. // Там же. С. 100–102.

8. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.

9. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

10. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.

11. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1965. 246 с.

12. Лебединский Л. Н. Композиторы Башкирии. М.: Музфонд, 1955. 37 с.

13. Онегин А. Е. Азбука баяниста. М.: Музгиз, 1963. 80 с.

14. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне (правая клавиатура). М.: Союз композиторов, 1962. 28 с.

15. Пьесы для баяна башкирских композиторов / ред. К. Ю. Рахимов, сост. Р. В. Сальманов. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1965. 96 с.

16. Рахимов Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии. Уфа: Узорица, 2001. 130 с.

17. Султан Габяши. URL: <http://www.kazan.ws/cgi-bin/people/print.pl> (дата обращения: 25.02.2013).

REFERENCES

1. Atanova L. P. Valeev M. [Valeev M.]. *Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana: Oчерki zhizni i tvorchestva*

[Composers and Musicologists of Bashkortostan: Essays on their Lives and Works]. Ed. E. R. Skurko. Ufa, 2002, pp. 54–56.

2. Atanova L. P. *Masalim Valeev* [Masalim Valeev]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1970. 28 p.
3. Valeev M. M. *Pesni* [Songs]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1958. 72 p.
4. Valeev M. M. *Fortepiannye proizvedeniya* [Piano Compositions]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1988. 65 p.
5. Gaysin G. A. *Garmonika i ee raznovidnosti v muzykal'noy kul'ture Kazakhstana (k probleme vzaimodeystviya natsional'nykh kul'tur): avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Accordion and its Varieties in the Musical Culture of Kazakhstan (Concerning the Issue of Interaction of National Cultures): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1986. 157 p.
6. Davydova E. M. Gabyashy S. [Gabyashy S.]. *Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana: ocherki zhizni i tvorchestva* [Composers and Musicologists of Bashkortostan: Essays on their Lives and Works]. Ed. E. R. Skurko. Ufa, 2002, pp. 63–66.
7. Davydova E. M. Ibragimov Kh. [Ibragimov Kh.]. *Ibid.*, pp. 100–102.
8. Drozhzhina M. N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [Young National Schools of Composition of the East as a Phenomenon of 20th Century Musical Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 346 p.
9. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of the Art of Playing the Bayan and Accordion]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2006. 520 p.
10. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of Performance on Russian National Instruments]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2002. 352 p.
11. Lebedinskiy L. N. *Bashkirskie narodnye pesni i naigryshi* [Bashkir National Songs and Folk Tunes]. 2nd edition. Moscow: Muzyka Press, 1965. 246 p.
12. Lebedinskiy L. N. *Kompozitory Bashkirii* [The Composers of Bashkiria]. Moscow: Muzfond, 1955. 37 p.
13. Onegin A.E. *Azbuka bayanista* [The Alphabet of the Bayan Performer]. Moscow: Muzgiz, 1963. 80 p.
14. Poletaev A.I. *Pyatipal'tsevaya applikatura na bayane (pravaya klaviatura)* [Five-Manual Fingering on the Bayan (Right Keyboard)]. Moscow: Soyuz Kompozitorov, 1962. 28 p.
15. *Pieces for Bayan by Bashkir Composers*. (In Russian). Ed. K. Yu. Rakhimov, comp. R.V. Sal'manov. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publications], 1965. 96 p.
16. Rakhimov R. G. *Faktura bashkirskoy instrumental'noy monodii* [The Texture of the Bashkir Instrumental Monody]. Ufa: Uzoritisa, 2001. 130 p.
17. *Sultan Gabyashy* [In Russian]. URL: <http://www.kazan.ws/cgi-bin/people/print.pl> (25.02.2013).

Гармоника в творчестве первых композиторов Башкирии (на примере сочинений М. М. Валеева)

Автор обращается к проблеме внедрения в башкирскую национальную культуру ручной гармоники, характерной особенностью которой является басо-аккордовый аккомпанемент. Произведения Масалима Валеева – первого председателя Башкирского отделения Союза композиторов России – впервые рассматриваются с позиций выявления роли гармоники в его творчестве. Исполнительский анализ ряда сочинений (музыки к драматическим спектаклям «Хакмар», «Черноликие», фортепианных пьес «Пищикато», «Полька»)

свидетельствует о владении композитора игрой на гармонике (баян, гармонь-тальянка), а также влиянии конструктивных особенностей гармоники на фактурную организацию инструментальных сочинений. Гармонику (баян) можно считать основным фактором освоения башкирскими композиторами академической культуры многоголосия.

Ключевые слова: гармоника, баян, инструментальные сочинения Масалима Валеева

The Accordion in the Music of the First Bashkirian Composers (on the Example of the Works of Masalim Valeev)

The author turns to the issue of implementation of the hand accordion with horizontal movement of the fur (making it possible to perform simultaneously the melody and the bass and chord accompaniment) into the musical culture based on monody. The compositions of Masalim Valeev – the first Chairman of the Bashkir Section of the Composers' Union of Russia – are examined for the first time from the positions of disclosing the role of the bayan instrumental texture in his compositions. The analysis of the textures and performances of a number of compositions (such as the incidental music to the theatrical performances of the plays

“Khakmar” and “The Black Visaged,” as well as the piano pieces “Pizzicato” and “Polka”) testify of the composer's ability to play the accordion (the bayan or the single-row accordion), as well as the influence of the accordion's constructive peculiarities on the textural organization of the instrumental compositions. The diatonic accordion may be considered as the source for mastery by the Bashkir composers of the traditions of the culture of music with many-voices.

Keywords: accordion, bayan, instrumental compositions by Masalim Valeev

Сагадеева Рашида Гильмановна

старший преподаватель
кафедры оркестрового дирижирования
E-mail: sagdi@mail.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450008 Уфа

Rashida G. Sagadeyeva

Senior Faculty Member
at the Orchestral Conducting Department
E-mail: sagdi@mail.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa

