

Кодовое слово: Лхамо

Гармония в музыке бурятских композиторов: опыт сравнительного анализа магтаалов Пурбо Дамиранова и Баира Дондокова, посвящённых открытию Цогчен-дугана Тамчинского дацана

Номинация: Теория музыки

Выполнила

Балданова Алтана Сергеевна

ГАПОУ РБ «Колледж искусств им. П.И. Чайковского»

Специальность Теория музыки, IV курс

Руководитель работы

Дугарова Татьяна Бальжинимаевна

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин

Заслуженный работник культуры Республики Бурятия

Бурятская профессиональная музыка выросла в результате живого, плодотворного диалога Востока и Запада. Творчество композиторов Бурятии глубоко связано с национальными и религиозными традициями бурятского народа, оно отличается неповторимым колоритом и национальной самобытностью. В современном музыкальном искусстве авторы с особым почитанием относятся к буддизму, считая одной из основных задач сохранение культурно-исторического наследия, в том числе и в отображении религиозных традиций бурятского народа.

Произведения Пурбо Найдановича Дамиранова «Тамчын дасанай соло магтаал» и Баира Бато-Дугаровича Дондокова «Тамчын дасанай магтаал» были написаны по заказу Солбон-ламы - Ширетуя (настоятеля) Тамчинского дацана, по случаю торжественной церемонии открытия главного храма Цогчен-дугана Тамчинского дацана «Даши Гандан Даржалинг», после реконструкции и реставрации (дацан был закрыт в 1938 году, в период советских антирелигиозных гонений).

Реконструкция святыни, состоявшаяся в 1990 году, имела поистине непреходящее значение. Тамчинский дацан является одним из первых буддийских монастырей на территории Бурятии. В июле 1991 года его посетил Далай-лама XIV. В 1783 году дацан стал резиденцией официального главы буддийского духовенства. Вплоть до 1930 года, был центром буддизма Восточной Сибири, где располагалась резиденция Хамбо ламы – официального главы буддистов России. В Тамчинском дацане начинали свою духовную деятельность четырнадцать бурятских Пандито Хамбо лам.

Богиня Балдан Лхамо является хранителем Тамчинского дацана. Кроме того, Тамчинский дацан был религиозным, образовательным, научным и культурным центром. При дацане работала типография, которая издавала книги на тибетском и монгольском языках.

Как отмечает Ширетуй Тамчинского дацана Солбон лама: «История Тамчинского дацана – это важнейшая часть гражданской, духовной истории.

Тамчинский дацан – это драгоценное наследие бурятского народа, которое мы обязаны сохранить и передать нашим детям» [20, 21].

Премьера сочинения Б. Дондокова состоялась в 1994 году на авторском концерте композитора, на сцене Бурятского государственного академического театра оперы и балета.

Премьера произведения П. Дамиранова состоялась позднее. В 2016 г. композитор был удостоен звания лауреата Республиканского конкурса-фестиваля «Подношение 10 драгоценностей Пандито Хамбо ламе Даши Доржо Этигелову» за создание магтаала.

Произведения «Тамчын дасанай магтаал» стали культурным прорывом в общественной жизни Бурятии. П. Дамиранов и Б. Дондоков утвердили вокально-инструментальный магтаал в качестве возобновлённого жанра бурятской музыки.

Магтаал (*в переводе с бур. «восхваление»*) – это особый фольклорно-литературный жанр, прославляющий победителя.

Происхождение магтаала связано с древними песнопениями, сопровождавшими обряды и празднества кочевников. Основной идеей магтаала является призыв ко всему живому о мирном сосуществовании. Тематика магтаалов может быть очень разнообразной – восхваление Родины, дацанов, сакральных мест, уважаемых людей, родителей, культурно-исторических событий. В буддийских магтаалах важным элементом является молитвенная формула, которая регулярно повторяется в тексте.

Развитие жанра магтаал связано с его распространением в традиционной народной культуре, затем переходом в профессиональное композиторское творчество. Традиционно магтаал мог исполняться сольно, или под аккомпанемент морин хуура, сууха хуура или хучира.

Магтаал является одним из способов сохранения и передачи бурятской культуры. Он играет важную роль в сохранении национальной идентичности бурятского народа и является одним из элементов национального культурного достояния. Магтаал мог быть обращен к Будде и буддизму, исполнялся он

верующими мирянами, которые, безусловно, верили в священную силу магтаала.

Текст для «Тамчын дасанай магтаал» Баира Дондокова сочинил выдающийся бурятский поэт Гунга Гомбоевич Чимитов. Пурбо Дамиранов выбрал для своего произведения стихотворение бурятской поэтессы Энгельсины Михайловны Гармаевой.

Поэтическая основа магтаала характеризуется сравнительно небольшими объёмами, неизменным использованием различных видов тропов: метафор, олицетворений, эпитетов, сравнений.

Поэтический текст Г. Г. Чимитова содержит в себе особое чувство поклонения великой святыне – Тамчинского дацана, Богу Будде и статуе божества Арьяа Баала; чудес окружающей природы – таинственной впадины соединяющей Байкал и Гусиное озеро, водных источников, родников, лечебных вод:

Текст Г. Чимитова	Перевод
4. Үлзы хутагта хүртөөхөө, Үргэл мүргэлөө бүтээжэ, Таана долоноо жаргуулһан <i>Тамчын дасанин магтамай.</i>	4. Созидая поклонение небесным богам Открываем широкую дорогу в жизнь. Низкий поклон монахам обращаем, <i>Молитву Тамчинского дацана восхваляем.</i>
5. Хамар Дабаанай доохонуур Ханаа багыгаар холбоотой, Алдар солотой Байгалай <i>Аша Хул-Нуураа магтамай.</i>	5. Вдоль высокого Хамар-Дабана Проходит таинственная впадина, Соединяющая священный Байкал <i>И Гусиное озеро, восхваляем.</i>
6. Эбгээл хүлээһэн үршөөдэг Элүүр энхые үршөөдэг, Элбэг уһата Булагаа <i>Эмтэ аршаанаа магтамай.</i>	6. Чтобы быть здоровым и бодрым Вечно бурлит чистый родник. Край родной источниками богат <i>И лечебной водой, восхваляем.</i>
7. Галдан Гаржаалинг дасандаа Газар бүхэнһөө сугларжа Буян хэшэгээ арьбадхан <i>Бурхан Багшадаа мүргэмэй.</i>	7. Люди собираются со всех улусов Чтоб молиться дацану «Галдан Даржалинг» У Бога просим благополучия и добродетели <i>И Богу Будде низко кланяемся.</i>

<p>8. Алтан дэлхэймнай нюргандээр Амар жаргалан мандаг гээд, Альга ахабсаран, барандаа <i>Арьяа Бааладаа Зальбармай!</i> <i>Арьяа Бааладаа Зальбармай!</i></p>	<p>8. Пусть счастье долго расцветает На этом мире большом. Две ладони вверх поднимая, <i>Арьяа Баале молимся!</i> <i>Арьяа Баале молимся!</i></p>
--	---

Также, в стихах Г. Чимитова мы чётко видим молитвы, прошения о благополучии, добродетели и счастье:

Текст Г. Чимитова	Перевод
<p>7. Галдан Гаржаалинг дасандаа Газар бүхэнһөө сугларжа <i>Буян хэиэгээ арьбадхан</i> Бурхан Багшадаа мургэмэй.</p>	<p>7. Люди собираются со всех улусов Чтоб молиться дацану «Галдан Даржалинг» <i>У Бога просим благополучия и добродетели</i> И Богу Будде низко кланяемся.</p>
<p>8. <i>Алтан дэлхэймнай нюргандээр</i> <i>Амар жаргалан мандаггээд,</i> Альгаа хабсаран, барандаа Арьяа Бааладаа Зальбармай! Арьяа Бааладаа Зальбармай!</p>	<p>8. <i>Пусть счастье долго расцветает</i> На этом мире большом. Две ладони вверх поднимая, Арьяа Баале молимся! Арьяа Баале молимся!</p>

Ещё в тексте поэта, мы можем наблюдать следующие литературно-поэтические приёмы:

	Литературно-поэтические приёмы	Тексты
1.	Метафоры	<p>1. На зеленом берегу в мираже... ...Ганжур - украшение Тамчинского дацана Освещает просторную долину. 2. Магическая сила дацана Святой обряд совершает... 4. Открываем широкую дорогу в жизнь.</p>
2.	Эпитеты	<p>Просторная долина, магическая сила, широкая дорога, таинственная впадина, чистый родник.</p>

3.	Олицетворения	1. «...Гусиное озеро волнами играет...»
----	---------------	---

Главный смысл текста Э. М. Гармаевой содержит в себе чувства почитания и возвеличивания Тамчинского дацана, Божества-хранительницы Балдан Лхамо и учителя Будды:

Текст Э. Гармаевой	Перевод
1. Сагаан сарын сахилгаан Сагай байдал зураглаад, <i>Нама Ехэ Сахюустай</i> <i>Тамчымнай хүсэтэй дасан</i>	1. <i>Могучий Тамчинский дацан</i> <i>С хранительницей Балдан Лхамо,</i> Молнией Белого месяца - Сагаалгана Промежуток времени осветил!
2. Юэн Хамба ламанар Юрын бэшэ хүмүүстэн Юэн тугай хүлдэтэй <i>Тамчымнай солотой дасан.</i>	2. Девятью великими Хамбо ламами, Не простыми, величественными людьми, Девятью духовными знамёнами <i>Прославлен Тамчинский дацан.</i>
4. <i>Бурхан Багшын шэдитэй</i> <i>Булта зондоо ашатай</i> Арюун харгы үршөөхэн <i>Тамчымнай буянтай дасан.</i>	4. <i>Чудесным как божество Будда</i> <i>Милостивым для всех является,</i> Дорогу светлую всем благоволив <i>Тамчинский дацан – добродетелем считается.</i>

В тексте подчёркнуто сакральное для традиционного мировоззрения бурят – число «девять»:

Текст Э. Гармаевой	Перевод
2. <i>Юэн Хамба ламанар</i> Юрын бэшэ хүмүүстэн <i>Юэн тугай хүлдэтэй</i> Тамчымнай солотой дасан.	2. <i>Девятью великими Хамбо ламами,</i> Не простыми, величественными людьми, <i>Девятью духовными знамёнами</i> Прославлен Тамчинский дацан.

Также как и в тексте Г. Чимитова, мы можем заметить использование следующих литературных приемов:

	Литературно-поэтические приемы	Тексты
1.	Метафоры	1. Могучий Тамчинский дацан... ...Промежуток времени освятил! 3. К золотой каменной коновязи... ...Печать дацана Тамчинского дацана охраняется. 4. Дорогу светлую всем благоволив....
2.	Эпитеты	Молния Белого месяца, непростые люди, светлая дорога.
3.	Сравнения	Тамчинский дацан чудесный как Божество Будда

Поэтесса в припеве применяет молитвенную формулу обращения к божеству Балдан-Лхамо, которая в буддийских магтаалах является главным элементом:

«Джо ракмо, Джо ракмо
Джо Джо ракмо
Тун Джо каларак ченмо
ракмоажаадажаа
Тун Джо рулу рулу
Хум Джо Хум»

Таким образом, основной идеей поэтических текстов Гунги Чимитова и Энгельсины Гармаевой является прославление буддийской святыни и природы, окружающей священное место. «Главными действующими лицами» поэтических текстов являются Будда и Божество Балдан Лхамо, Хамбо-ламы, природа и человек.

Обе поэтические основы близки – прежде всего, по содержанию, а также по духовно-нравственной направленности, передающие необычайно высокую атмосферу Тамчинского дацана, почитая и прославляя его.

По форме, текст Г. Чимитова несколько отличается от текста Э. Гармаевой: у Г. Чимитова – это восьмистрочная строфа или октет, а у Э. Гармаевой – песенная или куплетная форма.

Произведение «Тамчын дасанай соло магтаал» П. Дамиранова написано в четырёхдольном размере - $\frac{12}{8}$, в куплетно-строфической форме (4 куплета). Куплет по форме представляет собой период, состоящий из двух предложений повторного строения, где мы наблюдаем глубокие связи с народной песней – вариационно-вариантной природой, поскольку здесь преобладает повторность варьированного типа.

Основной тональностью произведения является тональность C dur, которая не меняется на протяжении всего музыкального построения и служит средством для передачи просветлённого, торжественного характера.

В таком образном толковании тональность C dur встречается у И. С. Баха, в прелюдии C dur из первого тома ХТК, звучание которой, передаёт «ангельский свет, чистоту, надежду», отражая образное восприятие: «земля, небо, эфир, колебания крыльев в эфире».¹

Тональность C dur является важным выразительным элементом в воплощении славлений и величаний у Н. А. Римского-Корсакова. Н. А. Римский-Корсаков был синестетом и в его восприятии тональность C dur ассоциировалась с белым цветом, характеризуя ясность и простоту.²

В целом для многих композиторов тональность C dur имела светлый, ясный характер. Вот и для написания Прелюдии №1 C dur, тональность сама наталкивала Шопена на определённый характер и склад музыки – светлый, ясный, простой.³

Несмотря на то, что магтаал выдержан в одной тональности, не возникает ощущения монотонности и однообразия в произведении.

Мелодия магтаала напевная, в ней преобладает волнообразный тип движения. Диапазон мелодики узкообъемный (в пределах кварты). Главная интонация первого предложения имеет трихордовую основу – ангемитонную попевку – e – g – a (см. пример 1).

¹Носина В.Б. «Символика музыки И.С. Баха» – с.30

²Бозина О.А. «Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н.А. Римского-Корсакова» - с.83

³Мазель Л.А., Цуккерман В.А. «Анализ музыкальных произведений» - с.689

T *mp*
 1. Сагаан сарын сахил-гаан Са-гай байдал зураг-лаад,
p

The musical score for Example 1 consists of two staves. The upper staff is for Tenor (T) and the lower staff is for Piano (p). The Tenor part begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 8/8. It features a melodic line with lyrics: "1. Сагаан сарын сахил-гаан Са-гай байдал зураг-лаад,". The piano accompaniment starts with a bass clef and a dynamic marking of *p*. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Второе предложение строится по типу секвентного повтора, в основе которого лежит та же трихордовая попевка, но которая варьируется, благодаря появлению второго голоса (см. пример 2).

Тенор 1
 Тенор 2
 T *mp*
 8 На-ма Е-хэ Сакюус-тай Тамымнай хү-сэтэй да-сан
p

The musical score for Example 2 consists of two staves. The upper staff is for Tenor 1 and Tenor 2, and the lower staff is for Piano (p). The Tenor part begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 8/8. It features two vocal lines with lyrics: "На-ма Е-хэ Сакюус-тай Тамымнай хү-сэтэй да-сан". The piano accompaniment starts with a bass clef and a dynamic marking of *p*. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Припев также представляет собой вариант попевки, из неё вычлняются секундовые и терцовые интонации, которые становятся мелодической основой припева (см. пример 3).

Т
8
Хор, солисты
Джо рак - мо Джо рак - мо Джо Джо рак - мо Тун Джо ка - ла-рак чен - мо

С
А
Джо рак - мо Джо рак - мо Джо Джо рак - мо Тун Джо ка - ла-рак чен - мо

Т
Б
Джо рак - мо Джо рак - мо Джо Джо рак - мо Тун Джо ка - ла-рак чен - мо

Особенностями гармонизации мелодии, строящейся по звукам ангемитонной пентатоники (с – d – e – g – a), являются следующие моменты:

- 1) гармонизация аккордами побочных ступеней – III, VI, II;
- 2) из этих аккордов только трезвучия III₃⁵ и VI₃⁵ изложены в «чистом» минорно-консонантном виде, все остальные аккорды, включая тонику, усложнены заменными, добавленными, неаккордовыми тонами;
- 3) все аккорды связаны между собой на основе терцовых и кварто-квинтовых отношений, и самое главное, аккордовая вертикаль представляет собой «свёрнутую» мелодию. Тем самым достигается мелодико-гармоническое единство (см. пример 4).

Торжественно, возвышенно

mf

Тоническая функция выражена гармонически фигурированным тоническим трезвучием, с его опеванием неаккордовыми тонами II и VI ступеней.

Вторая попевка – e – g – a – c – d, гармонизуется аккордами I, VI, II и V ступеней (см. пример 5).



В целом образуется плагальный оборот, в котором субдоминантовая функция выражена VI_7 и II_5^6 , объединяющая первые фразы. Необходимо отметить тот факт, что всю фактуру пронизывает единство горизонтали и вертикали.

В магтаале главные функции лада представлены созвучиями главных и побочных ступеней: T – I и III ступенями, S – IV, II и VI ступенями, D – V ступенью. В результате, классическая функциональная система обретает ангемитонную окраску, благодаря бесполутоновым гармоническим фигурациям аккордов, последовательности созвучий побочных ступеней – III – VI – II ступеней, образующим ангемитонный оборот (пентатонику минорного наклонения).

Вступление у П. Дамиранова достаточно объёмно, представляя по форме восьмитактный квадратный немодулирующий период, повторно-вариантного строения. Серединная и заключительная каденции вступления сходны по содержанию: первая серединная каденция строится на II_3^5 и D_7 ; вторая каденция носит характер заключения, устойчивая – аккорды $II_5^6 - D_9 - T_3^5$. Обращает на себя внимание и то, что на фоне T_3^5 звучат побочные неаккордовые тоны – II, VI ступени, придавая мягкую диссонантность и красочность главному устою.

К особенностям гармонического языка вступления можно отнести:

✓ Перегармонизацию V ступени лада (в мелодии) – причем в первом случае это неаккордовый тон, а во втором – тон «g» – аккордовый, прима D. Звук «g» звучащий с II_3^5 становится побочным (неаккордово-аккордовым) тоном. В правой руке созвучие a – d – g как бы образует квартаккорд, но

аккордовая фигурация в левой руке имеет четко выраженную функционально гармоническую основу;

✓ использование усложнённых созвучий, таких как VI_7 , D_7 , D_9 благодаря которым произведение звучит просветлённо, торжественно.

✓ В обоих предложениях вступления гармоническое изложение связано с аккордами тонической, субдоминантовой и доминантовой функций, образуются полные функциональные обороты: 1) $T-III-VI-II_3^5-D_7$; 2) $T-VI_7-II_5^6-D_9-T$.

✓ Характеризующим моментом стиля данного произведения является то, что в аккорде D_9 наблюдается отсутствие терцового тона – VII ступени – вводного тона, обладающего активной силой ладового тяготения, стремлением к T. В результате, его отсутствие смягчает функциональное напряжение доминанты.

В припеве заключительная каденция представлена гармонией D_9 . Здесь композитор использует необычный приём – аккорд D_9 он «разрешает» в субдоминанту (эллиптически прерванный оборот), а не в тонику, что является нетипичным и малоупотребительным в классической гармонии, придавая такому переходу особую красочность и остроту.

Фактура магтаала П. Дамиранова гомофонно-гармоническая. Такая многоголосная фактура выдержана от начала и до конца произведения, придавая возвышенность, грандиозность, величие и цельность образу буддийской святыни.

Таким образом, мы выяснили, что:

1. Гармония ясная, функциональная, гармоническое ядро произведения составляют $T-S-D-T$ (полный функциональный оборот);

2. Тоника в сочинении П. Дамиранова выражена в виде T_3^5 и во вступлении ещё III_3^5 . Субдоминантовая гармония в частности выражена в виде VI_3^5 , VI_4^6 , VI_7 , II_3^5 , II_7 , II_5^6 , II_3^4 . Доминанта представлена аккордами D_7 и D_9 .

3. Побочные ступени активно используются в гармоническом изложении и развитии: аккорды III, VI и II ступеней, находящиеся между

собой в кварто-квинтовых отношениях, придают вступлению минорную окраску. Второе предложение начинается не с тонической функции, а с субдоминантовой – VI ступени.

Произведение «Тамчын дасанай магтаал» Б. Дондокова написано в трёхдольном размере $-\frac{3}{4}$. По форме представляет собой куплетно-вариантную (всего 8 куплетов в форме периода) с чертами сложной трёхчастной формы. Черты трёхчастности проявляются следующим образом:

- I часть состоит из двух периодов;
- II часть содержит в себе три периода, причём, в третьем периоде наблюдается ярко выраженное развитие;
- III часть состоит из двух периодов и завершающей магтаал кодой, на словах «Арьяа Бааладаа Зальбармай». Примечательно, что каждая часть варьируется, начинаясь в новой тональности:

Вступление	I	II	III	Кода
e moll	e moll	g moll	a moll	a moll
	aa ₁ b	aa ₁ b	aa ₁ b	
	aa ₁ b	aa ₁ b	aa ₁ b	
aa ₁ b-развитие				
тт. 1-3	тт. 4-33	тт. 35-79	тт. 82-108	тт. 109-115

Тональный план музыкального произведения активно влияет на процесс развития композиции со всеми её свойствами, соотношением разделов и фона, ролью кульминационных моментов. Тональный план магтаала включает в себя тональности – e moll – g moll – a moll:

- первые два куплета проходят в тональности e moll;
- затем следующие два куплета отклоняются в параллельный мажор – G dur. Но вместо ожидаемого G dur, происходит отклонение в одноименный g moll;
- далее два куплета (у хора а capella с репликами тромбонов) звучат также в g moll;

- затем происходит резкий сдвиг на большую секунду вверх – отклонение в тональность a moll.

При сопоставлении тональностей меняется фактура аккомпанемента, длительности из крупных половинных нот, дробятся на мелкие – восьмые, придавая живость, подвижность сопровождению. Басовый же голос остается неизменным.

Таким образом, тональный план всего магтаала образует «трихордовую попевку» - e – g – a, которая проходит на протяжении всего произведения, как по вертикали, так и по горизонтали.

Тематизм магтаала однотемный, не меняющий объём диапазона в связи с переходом в новую часть. По словам композитора: «Структура мелодии истекает из текста, из его ритма, интонаций, акцентов, соотношений слов».

Движение мелодии проходит мелкими длительностями – восьмыми, шестнадцатыми, а в сопровождении – крупными – половинные, четверти, половинные с точкой. Простота мелодии и относительно речитативно-декламационный характер обогащаются логикой развития тонального плана, его постепенным восхождением.

О. И. Куницын писал о Дондокове: «Он очень чутко и бережно подходит к «прочтению» поэтического слова, пытается услышать в сочетаниях букв интонацию, которая рождает мелодию, а аккомпанемент поддерживает солирующий голос, не нарушая свободы развертывания»[6].

Фактура магтаала гомофонно-гармоническая. Во второй части, в верхнем голосе фактура из крупных длительностей, дробится в более мелкие, образуя аккордовую фигурацию.

В первой части магтаала, начиная с поэтических строчек, в первых трёх тактах, в мелодии мы видим звуки трихордовой попевки – e – g – a. Звуки не входящие в состав попевки – d и h – украшают мелодию, придают национальный характер. Главным формообразующим средством первой части является органнй пункт, который проходит через всё произведение. Он

представлен в октавном изложении, в низкой тесситуре, а тремоло имитирует удары. Интервалика представлена - ч.4 и ч.5 (см. пример 6).

Пример 6

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line in treble clef with lyrics "Хул - Нуур - Га - луу - таа - нуу - райн-" and a piano accompaniment in grand staff. The piano part has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with dynamic markings *f* and *p*. The second system shows a vocal line with lyrics "гаа. Ху - жэ но - гоо - хон эр - е - дээр." and a piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note bass line and chords, ending with a final chord.

Основной устой звук «е», побочной опоры нет. Амбитус включает в себя пять звуков: e – g – a – h – d. Субинтервалами являются кварта и квинта. На фоне органного пункта звучит полный функциональный оборот: t– t–s₄⁶–D₇ – t.

Первая часть гармонизована следующими аккордами – IV₄⁶ и VI₃⁵ (оба аккорда субдоминантовой функции), доминантовая функция выражена аккордом – D₇.

Во второй части мелодия строится по звукам – g – h – c – d. От начальной трихордовой попевки здесь слышен лишь тон «g». Органный пункт второй части в тональности g moll, звучит в октавном изложении, где-то встречаются такие субинтервалы, как терции, квинты, сексты.

Мелодия аккомпанемента значительно изменяется – вместо четвертных длительностей появляются четверти с точкой и восьмые, которые придают остроту, делают характер более оживлённым, стремительным (см. пример 7).

Пример 7

The image shows a musical score for Example 7. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and has the lyrics: "Ша-жан - мур-гэ-лөө - хэр - гээ - жэ,". The piano accompaniment is also in 3/4 time and includes a dynamic marking 'f' and a '8va' instruction. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Основным устоем второй части является звук «g». Амбитус включает в себя шесть звуков – g – h – c – d – f. Субинтервалы – кварта, квинта.

Вторая часть состоит из трёх периодов. Третий период является развивающим, звучит у хора a-capella.

На фоне органного пункта звучит плагальный оборот (представленный в двух вариантах):

$$1) t - s_4^6 - t;$$

$$2) t - VI_4^6 - S - III - t.$$

Гармонизация второй части несколько отлична от первой. Аккорды доминантовой функции представлены не только в виде D_7 , но и в виде VII_3^5 и VII_7 , с пропущенным терцовым тоном. Также, во второй части впервые появляется третья ступень - медианта, которая придаёт мажорную окраску характеру второй части.

В третьей части магтаала вновь звучит трихордовая попевка e – g – a и в полном своём составе проходит в тональности a moll. Применение приёма tutti в третьей части, придаёт музыке торжественный характер (см. пример 8).

В начале третьей части, в аккомпанементе, органного пункта не наблюдается, а басовый голос точно следует функциям.

В III части также: звучит III_3^5 ; аккорды субдоминантовой группы показаны в виде IV_3^5 и VI_3^5 ; аккорды доминантовой функции представлены здесь в виде VII_3^5 , VII_4^6 , с тем же пропущенным терцовым тоном.

В кульминации, последняя фраза неожиданно завершается аккордом VI ступени – прерванным кадансовым оборотом, освежая ожидаемый слухом повтор мелодии. Затем фраза повторяется – как смысловый итог сочинения.

Кадансовые обороты в произведении Б. Дондокова неклассические и найти их в музыкальном тексте достаточно непросто. Поскольку басовый голос звучит на тоническом органном пункте, определить кадансовый оборот мы можем, только ориентируясь по её местонахождению в мелодии.

В I части - срединная каденция первого предложения представлена аккордами s_4^6 и d_7 . Затем звучит повтор фразы первого предложения, и каденция выражена теми же аккордами – s_4^6 – d_7 . В заключительной каденции первого предложения как бы звучат аккорды K_4^6 и d_7 . В аккомпанементе, в правой руке звучит терция, а звук «g» предстаёт как задержание к d_7 .

Во втором предложении I части, каденции выражены аккордами s_4^6 и d_7 . Заключительная каденция представлена аккордами K_4^6 и d_7 .

Во II части, в первом предложении каденции представлены аккордами – s_3^5 , s_4^6 , d_7 и d_5^6 . Во втором предложении, в заключительной каденции звучат аккорды – K_4^6 и d_2 . В третьем предложении каденции изложены в виде аккордов s_4^6 , d_3^5 , d_5^6 , d_2 .

В III части магтаала каденции представлены в виде d_3^5 , d_5^6 , d_2 . Заключительную каденцию первого предложения составляют аккорды t_3^5 и d_2 , во втором предложении звучат t_3^5 и d_5^6 , который разрешается в VI ступень, образуя прерванный кадансовый оборот.

Проанализировав произведение «Тамчын дасанай магтаал» Б. Дондокова, мы можем отметить, что:

1. Элементы музыкального языка – звуковысотность, ритм, тембр, динамика всё время меняются. Они постепенно накапливают небольшие, казалось бы, изменения, которые создают диалектическое ощущение изменчивости и непостоянства;

2. Использование тонического органного пункта, которое утверждает свойства тоники – спокойствие, гармоническую устойчивость в каждой части музыкального построения;

3. Применение неаккордовых звуков: задержания, проходящих и вспомогательных неаккордовых тонов, которые мелодизируют многоголосную музыкальную ткань, варьируют и бесконечно разнообразят звучания аккордов;

4. Гармоническое ядро музыкального произведения составляют аккорды: $t-t-s_4^6-D_7-t$;

5. Тоника в произведении Б. Дондокова выражена в виде t_3^5 , t_7 ; субдоминанта представлена аккордами – IV_3^5 , IV_4^6 , VI_3^5 , VI_4^6 ; доминанта – D_4^6 , VII_3^5 , VII_4^6 , VII_7 .

П. Дамиранов	Б. Дондоков
1. Куплетная форма	1. Куплетно-вариационная форма с
2. Основной тональностью всего произведения является C dur, которая не меняется на его протяжении.	чертами сложной трёхчастной формы.
3. Размер $\frac{12}{8}$	2. Основной тональностью произведения является e moll, где затем
4. Гармоническое ядро представлено функциями – T –S–D–T.	происходит отклонение в тональность параллельного мажора, но вместо него мы отклоняемся в тональность - g moll. После, наблюдается модуляция в тональность субдоминанты – a moll, в которой заканчивается произведение.
5. Тоника в сочинении П. Дамиранова выражена в виде T ₃ ⁵ и во вступлении ещё Ш ₃ ⁵ . Субдоминантовая гармония в частности выражена в виде VI ₃ ⁵ , VI ₄ ⁶ , VI ₇ , II ₃ ⁵ , II ₇ , II ₅ ⁶ , II ₃ ⁴ . Доминанта представлена аккордами D ₇ и D ₉ .	3. Размер $\frac{3}{4}$
6. Развитие мелодии происходит за счёт варьированного секвентного повтора. Основу мелодии составляет трихордовая попевка – e –g – a – интонации бурятской песни.	4. Гармоническое ядро произведения представлено функциями – t – s ₄ ⁶ – t (плагальный оборот).
7. Фактура – гомофонно-гармоническая, изложенная в виде аккордовой фигурации.	5. Тоника в произведении Б. Дондокова выражена в виде t ₃ ⁵ , t ₇ , Ш ₃ ⁵ ; субдоминанта представлена аккордами – IV ₃ ⁵ , IV ₄ ⁶ , VI ₃ ⁵ , VI ₄ ⁶ ; доминанта– D ₄ ⁶ , VII ₃ ⁵ , VII ₇ .
8. Способы развития гармонии строятся на контрасте и варьировании(в том числе и оркестровые)	6. Мелодия однотемная, движение мелкими длительностями. Развитие мелодии происходит за счёт варьированного повтора. Основу мелодии составляет трихордовая попевка - e – g – a.
9. Колористические моменты в произведении возникают из-за использования побочных тонов, необычных приёмов – разрешения неустойчивой доминантовой функции в субдоминантовую.	7. Фактура – гомофонно-гармоническая.
	8. Главным методом развития является варьирование.
	9. Колористическими моментами в произведении являются применение III ступени, которая на короткое мгновение придаёт мажорную окраску мелодии и сопровождению, а так же использование неаккордовых звуков, таких как:

	задержание, неаккордовые мелодизируют музыкальную бесконечно аккордов.	вспомогательные звуки, которые многоголосную ткань, варьируют и разнообразят звучания
--	---	---

Рассмотрев и проанализировав произведения «Тамчын дасанай соло магтаал» Пурбо Дамиранова и «Тамчын дасанай магтаал» Баира Дондокова, мы можем обозначить черты сходства и отличия в гармонии, и особенностях её применения:

1. В текстах произведений П. Дамиранова и Б. Дондокова, написанных Э. Гармаевой и Г. Чимитовым, основной идеей поэтических текстов является прославление буддийской святыни и природы, окружающей священное место. «Главные действующие лица» – Будда и Божество Балдан Лхамо, Хамбо-ламы, природа и человек. Обе поэтические основы близки, по содержанию, по духовно-нравственной направленности. Но различны по стихотворной форме: у Г. Чимитова – восьмистрочная строфа или октет, а у Э. Гармаевой – песенная или куплетная форма;

2. По музыкальной форме магтаалы представляют собой куплетную, за исключением того, что у Б. Дондокова в музыкальной форме наблюдаются черты сложной трёхчастной формы. Фактура и в том, и в другом произведении гомофонно-гармоническая;

3. Тональный план: в магтаале П. Дамиранова всё произведение выдержано в пределах одной тональности – C dur, без единого отклонения или модуляции; в магтаале Баира Дондокова мы наблюдаем активное тональное движение: исходная тональность – e moll, следующая – g moll и a moll. По отношению к исходной тональности, e moll – тональность I степени родства, g moll является тональностью III ступени (II степень родства), а тональность a moll – субдоминантой к e moll (I степень родства);

4. Развитие в обоих произведениях происходит за счёт метода варьирования, а главным элементом, объединяющим произведения композиторов, является ангемитонная трихордовая попевка – е – g – а, которая составляет всю основу мелодики музыкальных произведений композиторов;

5. В соотношении мелодии и гармонии происходит процесс превращения звукоряда мелодии в гармоническую вертикаль. В результате образуются созвучия иного, в том числе и не терцового строения, обладающие колористическими свойствами. С другой стороны – мелодия, имеющая национальные корни «переинтонируется». Соединение мелодии, ориентированной на народную стилистику, с натурально-ладовой гармонией создаёт узнаваемый «народно-национальный» стиль, характерный для гармонизации народных мелодий. Типичный набор средств натурально-ладовой гармонии включает переменность функций, применение побочных трезвучий, преобладание консонирующих аккордов и мелодизацию голосоведения.

Таким образом, гармонический стиль композиторов представляет собой органичный синтез бурятской народной музыкальной культуры и классической гармонической системы. Причём, если у П. Дамиранова мы наблюдаем ярко выраженную классическую гармоническую основу, то Б. Дондоков, в своём произведении, органично сочетает ангемитонную пентатонику с европейской гармонической системой.

Гармонический язык в произведениях композиторов Бурятии отличается яркостью, выразительностью и тембровой красочностью, мы их непосредственно связываем с интонационным многообразием бурятской народной музыки. Особый колорит, составляющих музыкального языка, придаёт ладовая специфика национальной мелодики, поскольку именно ангемитоника, оказывает непосредственное воздействие на формирование структуры созвучий и их функциональные взаимоотношения. Необходимо отметить крайне бережное отношение композиторов к бурятской народной песне, фольклору – основе их произведений.

Новое прочтение традиционных жанров бурятского фольклора свидетельствуют об интересе художников к своим истокам, сохранении исторической памяти, утверждении вечных и незыблемых ценностей, заложенных в них.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абызова Е. Н.* Гармония: учебник. М.: Музыка, 2008.
2. *Беринский С.С.* Найти свой путь // Музыкальная академия. 1993. №3.
3. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978.
4. *Дашиева Л. Д.* Традиционная культура бурят: учебно-методич. пособие. У-У.: ОАО "Республиканская типография", 2005.
5. *Жимбуева И.* Соло для вдохновения // Правда Бурятии. 1997.
6. *Кон Ю. Г.* Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1944.
7. *Куницын О. И.* Бурятская музыкальная литература. Вып. III. У-У.: Бурятское книжное изд-во, 2007.
8. *Куницын О.И.* Первая песня молодого композитора // Буряад Үнэн. 1988.
9. *Куницын О. И.* Пронизана национальным духом... // Бурятия. 2000.
10. *Новикова О.В.* Пентатоника в песенной традиции бурят: монография. Новосибирск, 2010.
11. Очерки истории культуры Бурятии. У-У, 1972.
12. *Санжиева Л.Н.* Для солиста, хора и оркестра // Правда Бурятии. 1997.

13. *Санжиева Л.Н.* Музыкальный мост // Правда Бурятии. 1997.
14. *Способин И.В.* Музыкальная форма: учебник. М.: Музыка, 1984.
15. *Танганова Т.С.* Певческое искусство бурят Предбайкалья: монография. У-У.: Бэлиг, 2011.
16. *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды: Вып. 2. М.: Советский композитор, 1975.