

М. П. ФАЙЗУЛАЕВА  
(Казань)

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ ТАТАРСТАНА

Проблема взаимосвязей фольклора и профессионального музыкального творчества входит в число ведущих проблем музыковедения. Народная музыка всегда питала художественные образы и темы оперных, симфонических, вокальных и камерно-инструментальных сочинений, глубоко влияя на стиль, давая жизнь новым самобытным приемам мелодико-ритмического и ладо-гармонического развития.

Начальный этап становления музыкальной культуры Татарстана характеризовался неравномерным развитием музыкальных жанров и форм. В 1920-е годы, когда она делала первые шаги, ведущей сферой музыкального искусства стали театральные-сценические жанры. В творчестве первого татарского композитора-профессионала С. Сайдашева в этот период зарождается музыкальная драма. Параллельно возникают первые национальные оперы.

Музыкальные драмы насквозь пронизаны татарскими и башкирскими народными мелодиями. Их использование отмечено простотой средств музыкально-художественной выразительности. Пытаясь воплотить национальный стиль в музыке, авторы ориентировались на популярные и узнаваемые традиционные жанровые формы, в результате чего возникали тесные связи с фольклором, яркая образность и мелодическое богатство музыкальных номеров. Музыкальная драма в 1920—1930-е годы стала наиболее насущным и доступным для народа музыкально-сценическим жанром, где ярко и выразительно зазвучала народная музыка в новой для массового слушателя форме.

Параллельно с музыкальными драмами развивалось и татарское оперное искусство. К этому жанру обращались Н. Жиганов, М. Музафаров, Д. Файзи,

Х. Валиуллин, Б. Мулюков. Все они по-разному подходили к освоению фольклора, и каждый из них внес свой индивидуальный вклад в данную проблему.

Претворение фольклорного начала в татарской опере шло путем цитирования народных напевов и художественных элементов народного языка. При цитатном использовании просматривается следующий метод обращения национальных авторов с фольклорным материалом: первоначальный показ подлинной мелодики в виде цитаты и дальнейшее обогащение ее фактурно-гармоническими и оркестровыми средствами в рамках куплетно-вариационной формы.

М. Музафаров и Н. Жиганов обогатили фольклорный материал хоровым звучанием и разнообразной техникой полифонического письма, встав тем самым на новый уровень профессионализма в работе с национальным мелосом — монодийным по своей природе. В операх этих авторов развиваются традиции татарской народной исполнительской манеры (как песенной, так и инструментальной). В фактуре оркестровых сопровождений часто слышны типичные приемы народного исполнения на «тальянке», имитируются тембры курая и гармоники путем выбора близких тембров симфонического оркестра, а также специфических приемов звукоизвлечения.

В татарской опере фольклорный материал используется как активное средство в развитии оперной драматургии. Чаще всего фольклор экспонируется в роли жанрово-бытового фона; в этом случае в оперу привносятся особый колорит и своеобразный характер звучания народных мелодий в том виде, в каком они исполняются в народе (такмак «Апипа» в пляске из III акта оперы «Свобода» Н. Жиганова и подлинные плясовые напевы в танцевально-хоровой сцене III акта оперы «Самат» Х. Валиуллина). Естественно вплетается народная песня в образно-музыкальную характеристику народа и его представителей (хоры молодежи в опере «Галилбану» М. Музафарова).



Через песню выражается определенное отношение народа к происходящим в опере событиям, к судьбам главных героев. Нередко народный напев выступает в роли носителя главной идеи произведения («Зиляйлюк» в «Джалиле» Н. Жиганова, «Галиябану» в одноименной опере М. Музафарова и песня «На берегу Демы» в одноименной опере Х. Валиуллина). Н. Жиганов широко пользуется принципом последовательного и одновременного контраста в развитии драматургии, причем, этот контраст достигается путем введения фольклорного материала (см. оперы «Честь», «Джалиль» и др.). Народные напевы применяются для выявления интонационного конфликта образов сквозного и контрсквозного действия. В использовании фольклора в операх Н. Жиганова применяются приемы кинодраматургии (например, в опере «Джалиль» звуковой наплыв-воспоминание). Иногда песня используется в качестве психологического подтекста («Честь» Н. Жиганова), в плане философского обобщения (финал оперы «Галиябану» М. Музафарова). Все данные примеры касаются метода цитатного использования фольклорного материала.

Реальную жизнь в татарской опере получил метод стилизации народной музыки с целью создания эффекта «зарисовки с натуры». Наиболее популярные жанры татарского музыкального фольклора — баит<sup>1</sup>, протяжная, скорая песни, деревенский напев, инструментальный наигрыш — преломляются в музыке композиторов и получают новую жизнь в хорах, ариях и ансамблевых сценах.

Традиции татарской песенности ярко проявляются в музыкальном языке опер, близком народному. Это глубокое проявление принципа народности выражается в воссоздании национального образа фольклорного напева. Мелодии, сочиненные композиторами в разных жанрах фольклора, становятся неотли-

<sup>1</sup> Баит — песня-сказ повествовательного характера на темы исторического, философского либо трагического содержания.

чимыми от народных (наиболее ярко эта тенденция проявилась в оперном языке М. Музафарова).

Народность художественного мышления татарских авторов проявляется в опосредованном, обобщенном отражении специфических интонационно-ритмических, ладовых, темброво-фактурных и композиционных особенностей музыкального фольклора. В оперной мелодике Н. Жиганова, М. Музафарова, Х. Валиуллина, Б. Мулюкова проявляются такие интонационно-ладовые закономерности татарского мелоса, как ладовая переменность пентатонного строя, большая роль плагальности в мелодическом развитии, выражающаяся в наличии побочных устоев на второй, четвертой и шестой ступенях; виды квартовой, секундовой и терцовой переменности; синтез ангемитонных звукорядов различного типа. Музыка национальных авторов насыщается характерными метро-ритмическими свойствами народной песни (ритмическое варьирование, переменность темпоритма, свобода и пластика ритмического рисунка). Таким образом, в оперном языке М. Музафарова, Н. Жиганова, Д. Файзи наблюдается растворение народно-песенных интонаций в авторской мелодике, многие оперные эпизоды впитывают в себя типичные признаки народных жанров и являются результатом длительного «вживания» в песенную культуру татарского народа.

Симфоническая татарская музыка также испытывает на себе благотворное воздействие со стороны фольклора. Первые симфонические произведения появились в 1930—1940-е годы. Излюбленным жанром в области симфонической музыки композиторов старшего поколения была «сюита на татарские темы», где фольклор (как правило, напевы казанских татар) включался в орбиту оркестрового мышления.

Расцвет симфонической татарской музыки приходится на 1970—1980-е годы. Это объясняется организацией в Татарстане филармонического симфонического оркестра под управлением

Н. Рахлина. К этому времени благодаря творчеству ведущих композиторов-симфонистов А. Монасыпова, Н. Жиганова, Ф. Ахметова, Р. Еникеева, Р. Беялова татарская музыка достигла высоких художественных результатов в области симфонических форм.

В симфонической музыке фольклорные традиции проявились не менее ярко, чем в оперной. Главенствующими принципами в освоении фольклора стали цитатный и опосредованный, свободный. Народно-жанровая область применения фольклорных цитат просматривается в центральных разделах симфонических поэм, фантазий, в финальных частях инструментальных концертов и симфоний. (Концерт для фортепиано с оркестром Р. Яхина, симфония «Сабантуй» Н. Жиганова, увертюра «Татарстан» Ф. Ахметова, Концерт для оркестра Ш. Шарифуллина и др.). Татарские авторы мастерски пользуются методом симфонизации народного напева, определившемся в композиторской технике еще в 1940—1950-х годах в творчестве А. Ключарёва, М. Музафарова и Н. Жиганова. Кстати, в татарском озын кюй<sup>2</sup> заложена уникальная способность к симфоническому развитию, что свидетельствует о самодостаточности этих мелодий. Пластичку и импровизационный дух напева авторы реализуют при симфонизации татарского народного мелоса. Высокой степени симфонизации фольклорных напевов достигает Н. Жиганов в «Сюите на татарские темы», «Симфонических песнях», во Второй, Пятой, Седьмой симфониях, Р. Еникеев в оркестровой сюите «Басни Крылова», Ф. Ахметов в финале Симфонии и Р. Беялов в Фольклор-сюите для скрипки с оркестром. Мастерская симфоническая разработка фольклорного первоисточника, приближающаяся по приемам развития и формообразования к разработочным эпизодам классической сонатной формы, даны Н. Жигановым в сюите для симфонического оркестра «симфонические песни» (см. I часть «Рамай»,

III часть «Такмак», V часть «Наза», VII часть — Финал). Как верно отмечено Г. Я. Касаткиной, «для композитора язык татарской песни действительно родной язык, потому так творчески смело подходит он к разработке народных мелодий. Самые разнообразные приемы тематического развития, хроматические гармонии, внезапные модуляции, имитационная и контрастная полифония, сложные тембровые сочетания — богатый арсенал выразительных средств используется естественно, без всякого насилия над природой пентатонической народной мелодии, заставляя ее звучать современно, “по-сегодняшнему”. То, о чем лаконично, как бы эскизно говорит народный напев, композитор углубляет, раскрывает многогранно и симфонически действенно» [Касаткина 1987].

Другим примером непрерывного симфонического развития и качественного преобразования фольклорного тематизма является экспозиция финала Симфонии Ф. Ахметова. Насыщенный энергией и необыкновенной динамикой национальный мотив «Лапти» олицетворяет образ народа. Фольклорный напев, интенсивно разрабатываясь и варьируясь, отражает различные стороны национального характера — стойкость, мужество, героизм, широту и величие духа.

Избирая опосредованный, обобщенный метод отражения фольклора в симфонической и камерно-инструментальной музыке, композиторы Татарстана обращаются к народной песне как системе художественно-эстетических образов и совокупности музыкально-стилистических средств выразительности. В этом случае рождаются свободно льющиеся, протяжные лирические темы в духе озын кюй (побочная партия I части Второй симфонии Н. Жиганова, лирические темы II части Симфонии Ф. Ахметова), активно-динамические, действенные и энергичные темы главных партий I частей симфонии Н. Жиганова, А. Монасыпова, танцевальные, скерцозные мотивы в стиле народных скорых песен (темы средних частей симфоничес-

<sup>2</sup> Озын-кюй — протяжная лирическая и лиро-эпическая песня.



кого цикла) или мудрые эпические напевы, символизирующие богатырскую силу народа, величие Родины (финалы симфоний Н. Жиганова, Ф. Ахметова). Народный колорит данных музыкальных тем достигается путем обобщения самобытных интонационно-ритмических, ладовых, темброво-фактурных и композиционных черт народных татарских песен.

С середины 1970-х годов в татарской музыке наблюдается прорыв в новую интонационную сферу. Находившиеся дотоле в забвении древние пласты фольклора мишарей и крещеных татар начинают проникать в профессиональную музыку, внося в нее оригинальные интонации, новые ритмические и гармонические формулы. Одними из первых эти художественные традиции начали развивать композиторы А. Монасыпов и его ученик Ш. Шарифуллин. И каждый своими, неповторимыми методами. А. Монасыпов — в симфонической музыке средствами эстрадного искусства, Ш. Шарифуллин — чаще всего в хоровой музыке.

В 1975 году появляются два сочинения: вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая» А. Монасыпова и концерт для смешанного хора «Мунажаты» Ш. Шарифуллина, качественно обновившие стилистику татарской музыки. В хоровом концерте древний фольклорный жанр получает философское осмысление и современную трактовку. Использование мунажата<sup>3</sup>, жанровая природа которого тесно связана с эпической традицией, повлияло на особенности драматургии, основанной на эпическом повествовании и переключениях от лирики к драме. Логично строится семичастная композиция концерта с лирико-философским центром в IV части, переходящим в драматическую V часть и завершающимся мудрым жизнеутверждающим финалом, провозглашающим гимн жизни и человеку:

<sup>3</sup> Мунажат — молитва, обращение к Богу, повествование о загробном мире; жанр устно-поэтического творчества; лирико-эпический жанр татарского музыкального фольклора.

«Люби жизнь, люби народ, цени мир, в котором ты живешь. Будь чист душой и мыслями» (стихи Г. Тукая).

Ш. Шарифуллин в своих крупных хоровых формах (концерт для хора «Мунажаты», концерт для женского хора «Деревенские напевы», два хоровых цикла, хоровая сюита «Желтые соловьи») профессионально владеет искусством распева народной интонации. Данный метод развития воспринят им из логики мелодического развертывания национального мелоса. Автор лишь один раз в начале каждой части воспроизводит первоисточник. Далее идет непрерывное органичное вариантное обогащение основного контура мелодии, не нарушающее естества стиля.

Совершенно иначе подходит к развитию традиций баита и мунажата А. Монасыпов. Образная сфера и мелодическая природа этих древних песнопений дает импульс рождению трагедийных, глубоко психологических тем симфоний (Вторая симфония), а также философичных, лирико-драматических и эпических напевов вокально-симфонической поэмы «В ритмах Тукая». Переосмысленные и переинтонированные автором интонации архаичных фольклорных жанров звучат в симфониях в обостренном экспрессионистском ключе. А музыкально-художественная эстетика поэмы «В ритмах Тукая» совершенно иная, сформировавшаяся под воздействием современного искусства — джаза, политической песни, поп-музыки 1970-х годов. Такого соединения разностильных музыкальных пластов, включая народно-песенное творчество, татарская музыка еще не знала.

Преломление фольклорных традиций в татарской музыке 1980—1990-х годов рассмотрим на примере творчества Ш. Шарифуллина, одного из выдающихся композиторов нашего времени.

В 1985 и 1988 годах появляются две его тетради «Булгарские напевы» для фортепианного трио в десяти частях. Композитор вложил в это произведение все свое мастерство и умение в обращении с национальным мелосом,

выйдя на новый уровень художественного обобщения первоисточников. Здесь традиционный жанр обработки народного напева возвышается до оригинальной композиции, до самостоятельного законченного произведения, созданного на фольклорном материале. Ш. Шарифуллин использует музыкальные фрагменты дастанов<sup>4</sup>, напевы книжного пения (из религиозных книг «Мухаммадия», «Бадавам») разнообразного содержания, от назидательных, философских до повествовательных и лирико-эпических. Композитор также не проходит мимо жанра мунажата, отбирая для цикла редкие по образам, ладовой культуре, ритмике и мелодическому контуру мотивы.

Первой части отведена функция зачина, это своеобразная заставка к действию. Вторая воспринимается как живописная жанровая фреска. Она имеет ярко выраженный восточный колорит и восходит, на мой взгляд, к музыке арабского Востока. Мелодическое «веретено» постепенно раскручивает нить за нитью замысловатые сюжеты легенд и сказок под острое пиццикато древнего болгарского, ушедшего вглубь веков, струнного инструмента (возможно, саза или ситара).

Третья часть — первый лирический центр композиции. Здесь действие замедляется, музыка отдается во власть чувству. Все здесь дышит поэзией и красотой музыки.

Многие страницы данного произведения искрятся юмором, оттенены дружеским шаржем, милой шуткой. Блестящим проявлением юмора в татарской музыке отмечена четвертая часть. Бесстрастный религиозный напев из книги «Бадавам» образно трансформируется и становится основой уникальной комической сценки с изображением подвыпившего бродяги. Ш. Шарифуллин проявил завидную фантазию и мастерство в изображении пошатывающейся походки и комичной манеры поведения выпивохи. Для этого понадобились осо-

бые выразительные средства: шаржированное изложение музыкальных тем, основанных на нелепых «прыжках», неопишное пиццикато и «смеющееся» глиссандирование у струнных инструментов, а также масса всевозможных шуточных приемов в стиле хлесткой сатиры, помогающих композитору воссоздать жанровую сатирическую бытовую сценку.

Пятая часть — «Из книги “Мухаммадия”». Композитора привлек оригинальный в интонационно-ритмическом отношении напев книжного пения, музыка которого отличается ярко выраженной жанровой основой. Это позволило автору создать на основе фольклорного материала живой динамичный танец с оригинальными метро-ритмическими переборами в аккомпанементе и круговыми движениями в мелодии, ассоциирующиеся с плавным восточным женским танцем. Пятая часть представляет собой блестящий вариационный цикл на основе народных жанров, в котором дается многокрасочное варьирование гармонии, фактуры и инструментовки. Эта колоритная часть может звучать отдельно от цикла как виртуозная концертная пьеса, написанная рукой зрелого мастера.

Тщательно продумана автором музыкальная драматургия «Булгарских напевов». Части цикла расположены по степени нарастания контраста и динамизации музыкального действия. Здесь нет двух близких частей: каждый фрагмент цикла уникален в образно-мелодическом и фактурно-композиционном плане.

Противоположна во всех отношениях по сравнению с пятой шестая часть «Мунажат», музыка которой дышит спокойствием, уравновешенностью и гармонией. Мунажат символизирует народную мудрость. Величаво течение лирико-повествовательной, эпической мелодии, наполненной философским смыслом. Духовным светом сияет текст и музыка этого мунажата. Шестая часть выделяется насыщенной полифонической фактурой, выразительными подголосками, политональными наслоения-

<sup>4</sup> Дастан — произведение эпического жанра героического и любовно-романтического содержания.





ми голосов и вариантным обогащением фольклорного тематизма.

Седьмая часть по характеру близка к скерцо. Из нее может получиться блестящее, искромлетное скерцо для сонатно-симфонической формы. Этому способствует дух народной темы, крутящейся как веретено и постоянно возвращающейся к исходному тематическому тезису. Музыкальный образ ассоциируется с круговоротом в природе. Здесь кипит жизнь, полнокровная, динамичная, с постоянными контрастами и цикличностью. В музыке седьмой части главенствуют чувства радости, веселья, динамичного ощущения жизни и ее оптимистического восприятия. Здесь много мягкого юмора, лукавства и авторской улыбки. Композитор обнаруживает в данном фрагменте богатую творческую фантазию: фольклорный материал бесконечно преобразуется, трансформируется в образном, интонационном, ладо-тональном, гармоническом, фактурном, тембровом и формообразующем плане.

Восьмая часть — второй роскошный лирический центр произведения. Она воспринимается как ожившая легенда, красивая, мудрая и вечная. С особым мастерством проявилось в восьмой части искусство вариантного распева фольклорной мелодии, обнаружившееся впервые в хоровых концертах Ш. Шарифуллина.

Девятая часть «Отрывок из дастана» может быть названа токкатой. Моторика заложена в народной теме дастана. Композитор услышал это и претворил токкатные свойства в музыкальном языке, жанровой природе, стилистике и форме девятой части.

Финал демонстрирует работу композитора с мунажатом. Видна блестящая контрапунктическая работа с мелодической основой первоисточника, а ритму отведена особая драматургическая роль (удачно найденное автором ритмическое остинато как бы отражает игру воды, набегающих волн). Фантазия Ш. Шарифуллина проявилась в богатейшей фигуративной технике, помогающей разукрасить мелодическое кружево лирико-эпического мунажата.

В цикле мы наблюдаем явление жанровой модуляции (терминология Цуккермана). Ряд мунажатов и напевов из книг духовного содержания превращаются в народную танцевальную сцену (IV часть), в скерцо (VII часть), токкату (IX часть), лирико-философский центр (III и VI части) и эпическую фреску (финал произведения). Музыка цикла выделяется интонационной и ритмической изысканностью. Это объясняется обстоятельством отбора редких, поистине уникальных по ладовой природе, ритму и мелодической роскоши народных мелодий. Наполненный внутренней энергией ритм принимает на себя одну из главных функций драматургии музыкальной композиции. Он носитель энергии, силы и динамики, олицетворяющей действенное начало в цикле. Кроме того, ритм помогает объединить и «цементировать» форму.

Ш. Шарифуллин выходит за рамки традиционной обработки фольклорного напева. Первоисточник дает импульс к рождению новой, самостоятельной, завершенной формы, в которой вариативность гибко сочетается с разрабаточностью, признаками двух-, трехчастных форм и формой рондо (это II, VII, IX и другие части композиции).

Здесь применен метод активной симфонизации музыкальной ткани, заложенный в ладо-интонационной природе и формообразующих свойствах народной татарской мелодики, в частности мунажатах и напевах книжного пения (это касается мелодий, вошедших во II, V, VII и IX части). Каждая часть цикла при соответствующем развитии может стать основой крупной симфонической формы, к примеру, симфонии или инструментального концерта.

В данном инструментальном цикле воссоздана особая духовная атмосфера. Ш. Шарифуллин утверждает идею самоценности личности, неистребимую веру в добро — главную движущую силу в истории, человеческой душе и в искусстве.

На мой взгляд, «Булгарские напевы для скрипки, виолончели и фортепиано» Ш. Шарифуллина — одно из совершенных произведений в татарской

музыке 1980-х годов. Трудно перечислить все приемы творческого освоения народных тем композитором, настолько они разнообразны. Отметим лишь, что здесь им внедрены все творческие приемы, найденные ранее при обращении к татарскому мелосу. Это пристрастие к вариантному мелодическому напеву, вариационному методу развития, разнообразной полифонической технике письма, включающей подголосочность, имитации, контрастную и смешанную полифонию.

Новый уровень художественного обобщения фольклорных традиций мы находим в творчестве другого талантливого композитора поколения 1980-х годов Р. Калимуллина. Г. Губайдуллина отмечает, что «интонация, восходящая к истокам национального музыкального мышления, для него естественна, глубоко прочувствована. И в то же время ему чужда этнографическая чистота. Она дает тот живительный импульс, который, творчески перерабатываясь, переходит в новое качество — современное осмысление национального, делая его замыслы близкими сегодняшнему слушателю. Органичное соединение национальных традиций и современных средств музыкального развития и дают тот необходимый сплав, который последовательно и настойчиво развивается в творчестве Калимуллина» [Губайдуллина 1988, 3].

Характерным принципом сюжетной и музыкальной драматургии многих этапных произведений Р. Калимуллина становится органичная совместимость разных исторических эпох в рамках единой музыкальной композиции. Одно из них — рок-опера «Крик кукушки», где дано сопоставление динамичной XX века с эпохой цивилизации Волжской Булгарии X—XIII веков, куда обращены этнические корни татарского народа. Данное сочинение наметило новое жанровое направление в оперном искусстве Татарстана — жанр рок-оперы. Романтическая традиция взаимодействует здесь с элементами современной массовой культуры и народного музыкального творчества. Синтез этих художественных традиций достигает-

ся композитором в русле колоритного национального языка. Оправданным оказалось обращение автора к фольклорному жанру баита и кораническим напевам книжного пения медитативно-го склада.

Другая контрастная сфера интонаций в опере родилась под влиянием массовой музыкальной культуры — поп-, рок-музыки и элементов джаза. При этом ценно то, что национальный колорит музыки не исчезает, а обогащается новыми современными красками. Остро чувствующий современность, Р. Калимуллин обращается к новейшей композиторской технике, включая аляторику, сонористику. По ряду художественных параметров «Крик кукушки» можно отнести к новаторским музыкально-сценическим произведениям. Это первый опыт освоения жанра рок-оперы в татарском театре и качественно новой стилистики в оперном национальном языке.

В 1990-е годы появляются новые оригинальные сочинения автора. К их числу относятся Вторая виолончельная соната, фантазия для органа «Забывтая молитва», музыка для флейты, фортепиано и ударных «Видение Пальмиры», фортепианные фантазии. В данных композициях Р. Калимуллин ставит перед собой задачу обновления интонационно-ладового, гармонического языка татарской музыки, ищет неожиданные, непривычные тембры и акустические сочетания в инструментальных жанрах, совершая открытия в области сонористики. Применяет нетрадиционные методы развития национального материала (например, в отражении психологического состояния статики, медитации в музыке).

Национальная природа музыки Р. Калимуллина реализуется на уровне идейной концепции и музыкальной драматургии сочинения, а также на уровне музыкально-художественных средств — тематизма, ладовой сферы, ритмики, характерных приемов мелодического интонирования и специфики оркестрового мышления. Индивидуальность композитора проявляется в творческом переосмыслении художественных тра-



диций татарского народного искусства и музыки Востока в целом. «Путь к Востоку» характеризует направленность его творчества в целом. Об этом свидетельствуют и произведения последних лет: музыка для голоса, флейты, виолончели и фортепиано «Риваят» (легенда), органная фантазия «Забытая молитва», фортепианные фантазии «Утро в Стамбуле», «Подражание ситару», музыка для флейты, фортепиано и ударных «Видение Пальмиры».

Творчество Р. Калимуллина — явление высшего порядка в современной татарской музыке. В своем творчестве композитор достиг значительных художественных результатов, что в первую очередь связано с прорывом в новую интонационную сферу музыкального языка.

Завершая, я должна отметить, что аналогичные приемы развития фольклорного материала мы встречаем в камерно-инструментальной музыке композиторов Поволжья (см. [Шарафутдинова 1984]). В целом же татарские композиторы в 1970—1990-х годах, чутко вслушиваясь в национальный мелос, творчески переосмысливают, переинтонируют его, говоря при этом языком, близким и понятным современным слушателям. К такому ощущению фольклора и его интерпретации авторы пришли через постижение опыта крупнейших отечественных и зарубежных мастеров XX века — И. Стравинского, С. Прокофьева, Г. Свиридова, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной, Б. Бартока и других композиторов.

#### Литература

Губайдуллина 1988 — *Губайдуллина Г. Рашид Калимуллин: Буклет о творчестве Р. Калимуллина*. Казань, 1988.

Касаткина 1987 — *Касаткина Г. Н. Жиганов. Симфония № 9. Симфонические песни / 610 24993006*. Л., 1987.

Шарафутдинова 1984 — *Шарафутдинова Р. Фольклорный тематизм как основа камерно-инструментального творчества композиторов Поволжья // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья*. М., 1984. Вып. 73. С. 141—158.

А. А. МИХАЙЛОВА  
(Саратов)

### О МЕТОДАХ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА КИРИЛЛА ВОЛКОВА

Современная музыка для баяна представляет собой заметное явление в отечественной музыкальной культуре. За короткий исторический период исполнительство на баяне совершило уверенное восхождение от бытового фольклорного музицирования до профессионального концертно-академического искусства. С появлением многотембрового готово-выборного инструмента современной конструкции начался новый этап в развитии баянного инструментализма.

На филармонической эстраде баян выступает как самобытный инструмент с широким диапазоном технических, звуковыразительных, тембровых и колористических особенностей, с богатыми потенциальными возможностями индивидуального преломления современных интонационно-выразительных средств, что обусловило его включение в сферу современного композиторского творчества. Подтверждением этому стали оригинальные произведения последних десятилетий, убедительно демонстрирующие его яркий художественный потенциал.

В 1960—1970-х годах в композиторском творчестве наметилась тенденция к расширению спектра образности, и баян с его новыми художественно-выразительными возможностями, вошел в круг интересов ведущих современных авторов. Камерные сочинения для баяна С. Беринского, С. Губайдуллиной, Э. Денисова, Р. Леденева, К. Волкова, А. Кусякова, В. Зубицкого, А. Холминова по своему эстетическому уровню и художественной значимости соответствуют лучшим образцам традиционного отечественного камерно-инструментального жанра. Эти композиторы во многом определяют «лицо» современного баяна — инструмента с вековым периодом исторического развития. По