

ТАТАРСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СОЧИНЕНИЯХ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ: НОВАЯ ЖИЗНЬ ТРАДИЦИИ

Шириева Надежда Велеровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: taha1978@mail.ru

Дыганова Елена Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: dirigerdea@mail.ru

Настоящая работа является продолжением исследования «татарских» сочинений Софии Губайдулиной. В предыдущей статье, посвященной рассмотрению трех циклов для домры «По мотивам татарского фольклора», феномен текстового билингвизма как диалога «своего» (этнического) и «чужого»

(общеевропейского) объяснялся в ракурсе полистилистики. Дальнейшее изучение принципов взаимодействия локального и универсального осуществляется на других произведениях композитора, в основе которых лежит пентатонный звукоряд, – «Трех пьесах для двух труб» и «Татарском танце» для баяна и двух контрабасов. Анализ этих сочинений музыковедами И. Р. Башаровой и Ш. М. Монасыповым, демонстрируя специфику функционирования в них интонационных формул-«знаков» (И. Р. Башарова) и выявляя роль пентатонных звучаний в контексте науки о духе (Ш. М. Монасыпов), не дает, однако, представления о феномене музыкального билингвизма Софии Губайдулиной. Концентрация внимания на данном вопросе позволяет уточнить форму творческой самоидентификации композитора в пространстве двух культур.

Подход авторов статьи к рассмотрению «Трех пьес для двух труб» и «Татарскому танцу» базируется на предложенном М. Г. Арановским методе интертекстуальных взаимодействий, призванном обозначить степень выраженности «своего» и «чужого». Анализ данных произведений выявил присутствие диалога национального и вненационального на трех уровнях: музыкальная лексика, взаимодействие жанров и соответствующих им форм, инструментальный состав пьес. Результатом проведенного исследования стал вывод об усложнении способов взаимодействия «своего» и «чужого» в сочинениях композитора, окрашенных татарским фольклорным колоритом, – от доминирования этнического начала в триптихе «По мотивам татарского фольклора» через постепенное «размыwanie» народных ладово-интонационных структур в «Трех песнях для двух труб» до переосмысления роли фольклорных элементов в «Татарском танце», что порождает уникальную ситуацию художественного синтеза «своего» и «чужого».

Ключевые слова: ангемитоника, баян, диалог, интертекстуальность, пентатоника, синтез, танец, татарская музыка, труба, «свое», «чужое», общеевропейское, этническое.

TATAR FOLKLORE IN THE MUSIC OF SOFIA GUBAIDULINA: THE NEW LIFE OF AN OLD TRADITION

Shirieva Nadezhda Velerovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Tatar Studies and Culturology at the Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: taha1978@mail.ru

Dyganova Elena Aleksandrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Tatar Studies and Culturology at the Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: dirigerdea@mail.ru

This paper continues the study of Sofia Gubaidulina's Tatar-style music. A previous paper dedicated to the three cycles of pieces "*Tatar Folklore Inspirations*" explained the phenomenon of textual bilingualism – with "the own" as "the local ethnic" and "the alien" as "the European" – in the framework of polystylistics. Further study of the interaction between the local and the universal is conducted on other compositions based on the pentatonic scale: "*Three Pieces for Two Trumpet*" and "*Tatar Dance*" for button accordion and two double-basses. The analysis of these compositions by musicologists I.R. Basharova and S.M. Monasypov demonstrated the functioning of their tonal codes (I.R. Basharova) and identified the role of the pentatonic scale in the context of Rudolf Steiner's theosophy (Sh.M. Monasypov), but did not shed light on the phenomenon of Sofia Gubaidulina's musical bilingualism. The authors focus on this issue to determine the self-identification of the composer within the two cultures. The authors' approach to "*Three Pieces for Two Trumpets*" and "*Tatar Dance*" in this paper is based on M.G. Aranovsky's method of intertextual interactions determining the degree of manifestation of "the own" and "the alien". Analysis of these pieces identified a dialogue between the national and the non-national at three levels: music lexis, interaction of genres and their corresponding music forms, and instrumental composition of music pieces. The study concludes that the interaction between "the own" and "the alien" in the composer's Tatar-style music becomes increasingly sophisticated – from the

ethnic core of the “Tatar Folklore Inspirations” triptych through the gradual blurring of folk modal and tonal structures in “Three Pieces for Two Trumpets” to redefined folk music elements in “Tatar Dance” and results in their unique synthesis.

Keywords: anhemitonic, button accordion, dialogue, intertextuality, pentatonism, synthesis, dance, Tatar music, trumpet, own, alien, European, ethnic.

София Губайдулина – один из крупнейших композиторов современности, имеющий поистине мировую славу. Высокая духовность ее сочинений в сочетании с неугасимым интересом к семантическому потенциалу звука, содержащему в себе целую «вселенную смыслов», сообщают творчеству Софии Губайдулиной статус вневременности.

Поиски новых тембровзвучностей явились причиной обращения композитора к музыкальному фольклору разных народов, в том числе и татарскому. Несмотря на немногочисленность произведений С. Губайдулиной, в основе которых лежат характерные интонации татарского мелоса¹, их отличает удивительный акустический эффект, получаемый путем искусного вплетения аутентично звучащего фольклорного материала в пространство новейшего музыкального языка. Однако нам представляется ошибочным относить «татарскую» музыку композитора к неофольклоризму в его чистом виде. Национальный колорит в ней опосредован творческой позицией самой С. Губайдулиной, для которой очень важно, при всей декларируемой склонности к синтезу [3], побыть в роли «первобытного существа» [12], впервые открывающего для себя магию звуков. И в этом аспекте ее интерес к татарскому народному искусству обусловлен даруемой фольклором возможностью ощутить себя «прахудожником» [14], музыкальное мышление которого еще не было вогнано в оковы композиторской традиции и брало свое начало в древних пластах этнической музыки. Поэтому изучение ее сочинений, основанных на татарской пентатонике, позволит высветить новые грани художественного метода автора, переосмысливающего первичные музыкально-речевые структуры в контексте тенденций современного мирового искусства.

¹ Три цикла по пять пьес для домры «По мотивам татарского фольклора» (1977), Три пьесы для двух труб – «Татарская песенка», «Праздник», «Суюмбика» (1979), музыка к татарскому кинофильму «Три дня праздника» (1979) и «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992).

Фокус исследовательского внимания в настоящей статье сконцентрирован на двух сочинениях композитора, находящихся в русле «фольклорного» направления – цикл из трех пьес для двух труб («Татарская песенка», «Праздник», «Суюмбика» (1979)) и «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992). До сих пор эти инструментальные миниатюры не вызывали любопытства у широкого круга искусствоведов, специализирующихся на изучении музыки С. Губайдулиной. Причиной, вероятно, стала их подчеркнутая камерность по сравнению с другими сочинениями автора. Своеобычность звучания этих произведений инспирировала интерес к ним только двух музыковедов – И. Р. Башаровой и Ш. Х. Монасыпова.

Так, И. Р. Башарова, анализируя «Три пьесы для двух труб» в своей диссертации «Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной», делает акцент на персонификации тембра трубы и музыкальной семантике сюжетно-живописных знаков инструментальных миниатюр [4, с. 85]. Однако тематика исследования не позволила автору более детально рассмотреть пьесы на предмет следования традициям татарского фольклора: за кадром остались нюансы жанровой специфики и историческая основа сюжета, повлиявшая на специфику организации музыкальной ткани.

Анализ данного опуса Ш. Х. Монасыповым, приведенный в его монографии «Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана», осуществляется в ином искусствоведческом ракурсе. Антропософское учение, с позиции которого ученый рассматривает «Три пьесы для двух труб», позволило ему выделить особую роль пентатоники, которая в силу своей «известной гармонической нейтральности оказывает существенное влияние на «Я-сознание» человека, несколько приглушая его и привнося душевное успокоение» [6, с. 271].

С позиции науки о духе Ш. Х. Монасыповым рассмотрен и «Татарский танец» С. Губайдулиной. Отмечая танцевальный характер пьесы,

изобилование «звуковыми эффектами, имитирующими хлопанье в ладоши, притопы, подсвистывания, громкие эмоциональные выкрики, являющиеся неотъемлемой частью народной культуры» [7, с. 43], особый смысл музыковед видит в чередовании трехдольного и двухдольного метра. Как пишет исследователь, в духоведении «танцевальные метры имеют свои полярные начала. Это трехдольность как элемент, побуждающий душу воспарять через вальсовое кружение в небесные сферы, и двудольность, заземляющая человека, благодаря чему она находит претворение в трудовом фольклоре» [7, с. 44]. Именно в смене метра, по мнению ученого, заключается драматургическая концепция «Татарского танца» как конфликта небесного и земного, разрешающаяся в философской каденции, где ответы на все вопросы заключены в простой истине, что «и веселье, и страданье проистекают из одних и тех же душевных сил» человека [7, с. 45].

Несмотря на оригинальность взглядов обоих исследователей, И. Р. Башарова и Ш. Х. Монасыпов не ставили перед собой цель изучения феномена музыкального билингвизма С. Губайдулиной, проявляющегося в ее сочинениях с национальным колоритом. Причина этого явления, прежде всего, лежит в этногенетических корнях композитора: в жилах С. Губайдулиной течет кровь татарского и русского народов. Выросшая в Казани, являющейся очагом татарской культуры, она с детства впитала в себя звучание национальной музыки. Однако при этом С. Губайдулина отмечает, что ее собственный стиль сформировался под влиянием исключительно западноевропейской музыкальной традиции [11]. Именно этот дуализм Запада и Востока, постоянно обнаруживающийся в сочинениях композитора, позволяет оценить обращение С. Губайдулиной к татарскому фольклору, как минимум, с двух точек зрения: во-первых, с позиции существования в данных произведениях диалога этнического («своего») и общеевропейского («чужого»), а во-вторых, как отражение глубинного процесса неосознанной этнической самоидентификации композитора в пространстве мировой культуры.

Исследование специфики взаимоотношений «своего» и «чужого» в сочинениях С. Губайдулиной на татарскую тематику может базироваться на выдвинутых М. Г. Арановским понятиях

«вариации» и «деривации» [1], применяемых им к оценке процессуальности музыкального текста. В основе вариационного принципа развития лежит сохранение и воспроизводство музыкально-лексических структур в той или иной степени их повторяемости. Деривация же есть процесс, предполагающий создание новых синтаксических образований посредством трансформации исходных текстовых конструкций.

Проблема диалога этнического и общеевропейского в музыкальном языке Софии Губайдулиной уже поднималась нами в статье, посвященной рассмотрению трех циклов для домры «По мотивам татарского фольклора». Использованный для анализа интертекстуальный метод выявил применение композитором полистилистики в качестве обрамления для вариантных реализаций пентатонных структур. Эклектичность строения музыкальной ткани объяснялась речевыми играми, характерными для ситуации постмодернизма, а «незамутненность» фольклорных интонаций позволила сделать вывод об относительности действующих здесь деривационных процессов [15].

В цикле «Три пьесы для двух труб» присутствие локального и универсального выражено уже не в форме полистилистики, а теми способами интертекстуальных взаимодействий, которые М. Г. Арановский называет корпусными и лексическими. Под корпусными взаимодействиями ученый понимает корреляции между целостными текстами, что проявляется на уровне жанров и соответствующих им типов композиций [1, с. 64–67]. К лексическим ученый относит соотношения тех первичных структурных единиц языка, которые в музыке обнаруживают свое существование в слое мотивов и интонаций. Попытка выявить эти интертекстуальные связи позволит уточнить принцип взаимодействия элементов «своего» и «чужого» в данном сочинении С. Губайдулиной.

Обращаясь к первой пьесе цикла – «Татарской песенке», – можно отметить присущие ей широкие распевные интонации, равномерную ритмическую пульсацию, преимущественно нисходящую направленность мелодики. Все эти признаки дают основания И. Р. Башаровой отнести «Татарскую песенку» к жанру авыл көе (деревенские напевы) [4, с. 85], опираясь на характеристики этого жанра, данные М. Н. Ниг-

метзяновым в монографии «Татарская народная музыка» [8, с. 120]. Однако, как подчеркивает Р. А. Исхакова-Вамба, ярчайшими признаками деревенских напевов являются повторность мелодических фраз, секвентность развития, метрическая квадратность (как правило, четырехдольная пульсация четвертями), внутри которой присутствует орнаментальность слоговых распевов, преобладание пентатоники мажорного наклона [5, с. 172–173]. Это же отмечает и М. Н. Нигметзянов [8, с. 120–121].

Можно заметить, что означенные черты не свойственны «Татарской песенке». Выбранный Губайдулиной тип мелодического развития (скачок с заполнением) и мелодического движения

(волнообразный, основанный на соединении двух видов ангемитоник минорного наклона, охватывающих диапазон ноты), отсутствие повторности и мелизматика, пятидольный метр, ровная ритмика, нисходящие ходы на терцию, кварту и квинту с явно прослеживающейся семантикой вздоха, стона – всё это, по словам М. Н. Нигметзянова, симптоматично для музыки крещеных татар [8, с. 147–148]. Дуэт двух труб звучит в стиле асинхронной гетерофонии с элементами подголосочной полифонии и квинто-терцовой вертикали на опорных тонах. Такой тип гетерофонии, по наблюдению Л. А. Ахметовой и Н. Х. Нургаевой, реализуется в многоголосном пении татаркряшен [2, с. 57] (нотный пример № 1).

Нотный пример № 1

ТАТАРСКАЯ ПЕСЕНКА

Andante С.ГУБАЙДУЛИНА

Несмотря на отмеченное нами сходство мелодической и гармонической структур «Татарской песенки» с кряшенской музыкальной традицией, следует оговориться, в этой пьесе нет признаков какого-то конкретного фольклорного песенного жанра, свойственного татарам Волго-Камья. Как отмечала В. Н. Холопова, Губайдулина не ставила цель точного цитирования народных мелодий.

«Привлекательным для неё, – подчеркивает исследователь, – оказалось такое претворение народного творчества, когда собственная музыка возникала как след звучания знакомых напевов в памяти» [13, с. 105].

Если колорит «Татарской песенки» можно определить как архаико-буколический, создаваемый сочетанием ангемитонного мелоса и консон-

нансной гармонии, то пьеса «Суюмбика» насыщена линейными и вертикальными диссонансами, характеризуясь отсутствием ангемитонности. Напряжённые полутоновые интонации словно бы открывают дверь в драму жизни царицы Суюмбики. Будучи женой казанского хана Сафа Гирея, она после его смерти в течение двух лет правила Казанским ханством, но была пленена войсками Ивана IV (Грозного), после чего ее насильно выдали замуж за сына касимовского султана Шах-Али и поселили в Касимове, где она вскоре умерла. Горестное и одновременно экспрессивное звучание

создается секундовой «раскачкой» мелодической горизонтали, прерываемой паузами-всхлипами – отображение прощания царицы с могилой мужа перед насильственной отправкой в Москву. Второй раздел пьесы имеет распевный характер: замедляется темп, возвращаются консонансные интервалы (терции, квинты и сексты), равномерная ритмика – царица смиряется со своей участью пленницы. В коротких нисходящих попевах, усиленных гармоническим терцовым изложением, явно различаемы интонации плача Суюмбики (нотный пример № 2).

Нотный пример № 2

СУЮМБИКА С.ГУБАЙДУЛИНА

Meno mosso $\text{♩} = 80$

Третья пьеса «Праздник» имеет жанровые черты «кыска кёй» (короткий напев), или ўже – такмака (плясовой песни). Быстрый темп, короткие фразы, основанные на мелодической «скороговорке», повторность основного мотива, активная моторная ритмика с характерными для такмака «фигурами притопа» [4, с. 85], представленными двумя видами ритмической группировки (♩♩♩♩♩ и ♩♩♩), – все эти характерные признаки соответствуют татарскому приплясу. Репетитивные трихордовые попевки подготавлива-

ют появление пентатонного звукоряда мажорного наклонения *a, h, d, e, fis*. Терцовое соотношение партий по вертикали, как отмечает И. Р. Башарова, создает «звуковой реверберационный “фон”» [4, с. 87], образуемый ускоренным моноритмическим движением голосов в преимущественно параллельном соотношении, когда «витиеватые мелодические линии двух труб, совмещённые на близком расстоянии, сворачиваются в гармоническую вертикаль» [4, с. 87], порождая явственный стереофонический эффект.

В средней части пьесы Губайдулина отступает от ангемитонной ладовой структуры, постепенно «выращивая» из начальных трихордовых интонаций диатонические звукоряды натурального минора – у первой трубы от *f*, у второй –

от *do'*, а затем разрушая их хроматизацией обеих линий, чтобы через это двойное «отрицание» вернуться к истокам татарской народной музыкальной культуры – пентатонному мелосу (нотный пример № 3).

Нотный пример № 3

ПРАЗДНИК

С.ГУБАЙДУЛИНА

Vivo $\text{♩} = 120$

Анализ «Трех пьес для двух труб» показал, что вариационный тип развития здесь преобладает над деривационным. Явственные коннотации с жанровыми моделями татарских народных напевов, использование характерных для них интонационно-ритмических формул, опора на пентатонный лад – все это позволяет предпо-

ложить, что в диалогическом взаимодействии «своего» и «чужого» пока еще наблюдается крен в сторону этнической традиции, хотя структура музыкальной ткани приобретает уже черты гетерогенности, обусловленной вкраплением диссонантных звучаний, свойственных современной композиторской технике. При этом звукосеман-

тическая роль тембра трубы – инструмента, не имеющего отношения к фольклорной традиции татар – также варьируется: от имитации наигрышей в «Татарской песенке» и воспроизведения гула гуляющей толпы в «Празднике» [4, с. 86] до значения «*Tuba mirum*», **возвещающей о событиях** из истории татарского народа.

Если «Три пьесы для двух труб» отличаются простотой и доступностью музыкального языка, что обусловлено назначением цикла (музыка для детей), то в «Татарском танце» можно наблюдать существенное усложнение губайдулинской лексики, вступающей в противоречие с заявленным в названии сочинения незамысловатым бытовым жанром. Диалог этнического и общеевропейского здесь обнаруживается на разных уровнях композиции, и прежде всего в инструментальном составе – баян и два контрабаса. Баян, начиная в середине XIX века, прочно вошел в инструментальный обиход татарской фольклорной музыки, придя на смену гармун, занимавшей до этого почетное место в устно-поэтическом творчестве народа [8, с. 91]. Использование С. Губайдулиной в «Татарском танце» звучания баяна может рассматриваться как дань этномызыкальным традициям татар, которые, по мне-

нию исследователя Н. Х. Нургаяновой, являются «отражением исторической памяти народа, его испытанной мудрости...» [9, с. 295]. А если смотреть шире, то в ансамбле инструментов, один из которых характеризует традиции народного музицирования (баян), а другой европейского музыкального искусства (контрабас), можно увидеть символ ментальной связи автора с двумя культурными мирами – восточным и западным.

Диалогичность сосуществования национального и наднационального проявляется также и в соотношении мелодии и тембра. «Татарский танец» содержит весьма широкий спектр новых звучаний, получаемых путем применения нестандартных приёмов звукоизвлечения. Возникающую «новую тембральность» (И. И. Остромогильский) [10, с. 71] С. Губайдулина словно бы инкрустирует архаичными ангемиотонными структурами.

Сочинение открывается скерцозным пентатонным мотивом у баяна, звучащем на фоне скрежещущего алеаторического «ворчания» контрабаса – композитор сразу же демонстрирует слушателю оба параметра композиции, традиционный и новаторский (нотный пример № 4).

Нотный пример № 4

Виктору Суслану

Серия Губайдулина

«Татарский танец»
(для баяна и двух контрабасов)

1. = 126

Bajan

C-b 1

Bajan

C-b 1

Рассекающие поперёк горизонтальную сонорную ткань «чиркающие» линии *glissando* у второго контрабаса создают фантазмагорический звуковой эффект, ассоциирующийся со вспышками молний.

С цифры 5 инструменты вступают в усиливающий эмоциональное напряжение конфликт: пентатонный мотив, перешедший от баяна ко второму контрабасу, прерывается спазматическим звучанием кластеров на неопределенной высоте, исполняемым на правой и левой клавиатурах. Достигнув апогея интенсивности, диссонантные

аккордовые «гроздья», сменяются «судорогами» баянных мехов и отвечающими им беззвучными «вздрагиваниями» струн первого контрабаса. В дисфонический фрагмент пьесы, словно бы в попытке прорвать звуковое «небытие», дважды вклинивается обертоновый ряд струны соль и хроматический пассаж баяна (нотный пример № 5), после чего на фоне шумового поля, создаваемого вибрацией меховой камеры баяна и рикошетиющими движениями смычка по открытым струнам, у второго контрабаса вновь появляется повторяющийся начальный трихорд пентатонного мотива.

Нотный пример № 5

The musical score for Example 5 consists of five staves. The top staff is a single line with a circled '5' above it, containing a glissando line and a cluster marked 'sfz'. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a wavy line and a cluster marked 'pp'. The third staff is a grand staff with a wavy line and a cluster marked 'sfz'. The fourth staff is a grand staff with a rhythmic pattern and a cluster marked 'sfz'. The fifth staff is a grand staff with a rhythmic pattern and a cluster marked 'sfz'. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *pp*, and *sf*, and performance instructions like *vibr. gliss.*, *tr.*, and *tr.*.

Однако и он постепенно утрачивает свой первичный вид, перерождаясь в восходящую последовательность хроматических кластеров у баяна. Достигнув кульминации, звучность, тремолируя, «скатывается» вниз по ступеням хроматической гаммы и из этой атональной субстанции возни-

кает пентатонная мелодия у баяна, характером исполнения напоминающая импровизационные татарские протяжные песни (озын кёй). Еще большую архаичность звучанию придает бурдонный контрабасовый аккомпанемент пиццикато, напоминающий игру на кубызе (нотный пример № 6).

Нотный пример № 6

The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is a single line with a wavy line and a cluster marked 'tr'. The second staff is a grand staff with a rhythmic pattern and a cluster marked 'sfz'. The third staff is a grand staff with a rhythmic pattern and a cluster marked 'sfz'. The score includes various dynamic markings such as *sfz*, *p*, and *sf*, and performance instructions like *tr.*, *tr.*, and *tr.*.

Зыбко дрожащий тембр, создаваемый тремолирующим аметризованным звучанием всех инструментов, подготавливает коду. Она строится на остинантном повторении баяном хроматического трихорда. Закольцованный фрагмент звучания завершается расползающимся тембровым «пятном» растягиваемых до предела мехов. Одновременно у вырвавшихся из шумового плена контрабасов постепенно прорезывается «голос». Однако он не достигает полноценного мелодического статуса, балансируя на тонкой грани между звуком и шумом: приёмы глиссандирования, *spiccato* и *staccato* на оттянутой струне порождают «разнообразные и совершенно неожиданные флажолетные призвуки и аккорды из них»². Импровизация, построенная на переходах от одних звучаний к другим, способствует возникновению контрастных полюсов звуковой экспрессии, от тихого плача до ужасающего крика³. Такая кода, редко встречающаяся в сочинениях С. Губайдулиной, «снимает» изначально складывающееся впечатление от пьесы как от танцевальной юморески, переводя ее в ранг философской притчи.

Подытоживая анализ «Татарского танца», нужно отметить, что наблюдающееся в этом сочинении интегрирование ладово-интонационной специфики татарского фольклора в музыкальный

логос конца XX века может быть рассмотрено как попытка композитора переосмыслить фольклорные тексты через прием «остранения» [16, с. 7–20], что коррелирует с поэтикой постмодернизма. Результатом становится образование той формы художественного синтеза традиционной и общеевропейской культур, в котором диалоговые отношения «своего» и «чужого» релятивизируются и преобразуются в отмеченную М. Г. Арановским ситуацию «своего общего» (или «общего как своего») [1].

Итак, рассмотрев модели диалога «своего» и «чужого» в избранных для анализа сочинениях Софии Губайдулиной, можно констатировать динамику усложнения их форм. Главенство этнического начала, наблюдаемое в цикле «По мотивам татарского фольклора», в «Трех пьесах для двух труб» постепенно размывается деривационными процессами, достигающими своего пика в «Татарском танце», где перекодировка фольклорных интонаций является основой для рождения новых смыслодержущих структур. И, тем не менее, татарский мелос остается той «родовой пуповиной», которая, обеспечивая глубинную связь музыки С. Губайдулиной с традицией, одновременно служит строительным материалом для формирования индивидуального композиторского почерка.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.
2. Ахметова Л. А., Нургаянова Н. Х. Сохранение этномызыкальных традиций татар-кряшен // Вестн. Казан. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 3. – С. 57–62.
3. Барбан Е. 75 лет Софии Губайдулиной [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // Радио Свобода. – URL: <http://www.svoboda.org/a/268842.html> (дата обращения: 12.07.2016).
4. Башарова И. Р. Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной: дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02). – Уфа, 2008. – 264 с.
5. Исхакова-Вамба Р. А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татар. книж. изд-во, 1997. – 264 с., нот.
6. Монасыпов Ш. Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении): моногр. – Казань: Казан. гос. консерватория, 2014. – 320 с.
7. Монасыпов Ш. Х. Татарские мотивы в творчестве С. Губайдулиной // Звуковые пространства Софии Губайдулиной: Губайдулинские чтения: мат-лы науч.-практ. конф., Казань 23 окт. 2015 года / сост. Л. Р. Монасыпова, Р. Г. Усеинова; науч. ред. Л. А. Федотова. – Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова; Центр соврем. музыки С. Губайдулиной, 2016. – С. 31–45.
8. Нигметзянов М. Н. Татарская народная музыка. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.
9. Нургаянова Н. Х. Изучение этномызыкальных традиций народов Поволжья: историко-педагогический аспект // Филология и культура. – 2015. – № 4(42). – С. 295–300.
10. Остромогильский И. И. «Стилистическое поле» сонорной музыки второй половины XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2012. – № 153–1. – С. 69–73.

² Ремарка композитора в партитуре «Татарского танца».

³ Там же.

11. Русыева П. Домик в деревне: интервью С. Губайдулиной [Электронный ресурс] // Профиль. – 2007. – 12 февр. – URL: http://www.profile.ru/arkhiv/item/52748-items_21960 (дата обращения: 05.09.2016).
12. Унанова Т. София Губайдулина: Я верю в спасение и в Спасителя [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // RUS.POSTIMEES. – 2011. – URL: <http://rus.postimees.ee/681030/sofiya-gubajdulina-ja-verju-v-spasenie-i-v-spasitelja> (дата обращения: 09.06.2016).
13. Холопова В. Н. София Губайдулина: моногр. – М.: Композитор, 2011. – 408 с., ил., нот.
14. Храмова С. София Губайдулина – последний великий композитор [Электронный ресурс]: интервью С. Губайдулиной // Газета ВЗГЛЯД. – 2006. – 4 сент. – URL: <http://vz.ru/culture/2006/9/4/47678.html> (дата обращения: 07.02.2017).
15. Шириева Н. В., Дыганова Е. А. «По мотивам татарского фольклора» Софии Губайдулиной: к проблеме интертекстуальности // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37/2. – С. 93–101.
16. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.

References

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva [Musical text. Structure and features]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 341 p. (In Russ.).
2. Akhmetova L.A., Nurgayanova N.Kh. Sokhraneniye etnomuzykal'nykh traditsiy tatar-kryashen [Preservation of the Ethnic and Music Traditions of Kryashen (Christian) Tatars]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 3, pp. 57-62. (In Russ.).
3. Barban E. *75 let Sofii Gubaydulinoi: interv'yu S. Gubaydulinoi na Radio Svoboda [The 75-Year Jubilee of Sofia Gubaidulina: an interview of S. Gubaidulina on Radio Liberty]*. (In Russ.). Available at: <http://www.svoboda.org/a/268842.html> (accessed 12.07.2016).
4. Basharova I.R. *Smyslovaya organizatsiya muzykal'nogo teksta instrumental'nykh sochineniy dlya detey Sofii Gubaydulinoi. Diss. kand. isk. [Semantic organisation of Sofia Gubaidulina's instrumental music for children. Diss. PhD in Art History]*. Ufa, 2008. 264 p. (In Russ.).
5. Iskhakova-Vamba R.A. *Tatarskoye narodnoye muzykal'noye tvorchestvo (Traditsionnyy fol'klor) [Tatar Traditional Folk Music. (Traditional folklore)]*. Kazan, Tatarskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1997. 264 p. (In Russ.).
6. Monasypov Sh.Kh. *Portrety vydayushchikhsya deyateley iskusstv Tatarstana (v dukhovno-nauchnom osveshchenii) [Spiritual and Scientific Portraits of the Outstanding Artistic Personalities of Tatarstan]*. Kazan, Kazanskaya gos. konservatoriya Publ., 2014. 320 p. (In Russ.).
7. Monasypov Sh.Kh. Tatarskie motivy v tvorchestve S. Gubaydulinoi [Tatar Tunes in the Music of S. Gubaidulina]. *Zvukovoye prostranstvo Sofii Gubaydulinoi: Gubaydulinskie chteniya [The Sound Spaces of Sofia Gubaidulina: The Gubaidulina Readings]*. Kazan, 2016, pp. 31-45. (In Russ.).
8. Nigmatdyanov M.N. *Tatarskaya narodnaya muzyka [Tatar Folk Music]*. Kazan, Magarif Publ., 2003. 255 p. (In Russ.).
9. Nurgayanova N.Kh. Izuchenie etnomuzykal'nykh traditsiy narodov Povolzh'ya: istoriko-pedagogicheskiy aspekt [A Study of the Music Traditions of the Volga Region's Ethnic Groups: The Historical and Pedagogical Aspect]. *Filologiya i kul'tura [Philology and culture]*, 2015, no. 4(42), pp. 295-300. (In Russ.).
10. Ostromogil'skiy I.I. "Stilisticheskoe pole" sonornoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [The Stylistic Space of Sonorous Music in the Second Half of the 20th Century]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]*, 2012, no. 153-1, pp. 69-73. (In Russ.).
11. Rusyaeva P. *Domik v derevne: interv'yu S. Gubaydulinoi [A House in a Village: An interview of S. Gubaidulina]*. (In Russ.). Available at: http://www.profile.ru/arkhiv/item/52748-items_21960 (accessed 05.09.2016).
12. Unanova T. *Sofiya Gubaydulina: Ya veryu v spasenie i v Spasitelya: interv'yu S. Gubaydulinoi [Sofia Gubaidulina: I Believe in Salvation and in Our Saviour: An interview of S. Gubaidulina]*. (In Russ.). Available at: <http://rus.postimees.ee/681030/sofiya-gubajdulina-ja-verju-v-spasenie-i-v-spasitelja> (accessed 09.06.2016).
13. Kholopova V.N. *Sofiya Gubaydulina*. Moscow, Kompozitor Publ., 2011. 408 p. (In Russ.).
14. Khramova S. *Sofiya Gubaydulina – posledniy velikiy kompozitor: interv'yu S. Gubaydulinoi [Sofia Gubaidulina: The Last Great Composer: An interview of S. Gubaidulina]*. (In Russ.). Available at: <http://vz.ru/culture/2006/9/4/47678.html> (accessed 07.02.2017).
15. Shirieva N.V., Dyganova E.A. "Po motivam tatarskogo fol'klora" Sofii Gubaydulinoi: k probleme intertekstual'nosti ["Tatar folklore inspirations" by S. Gubaidulina: intertextuality aspects]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37/2, pp. 93-101. (In Russ.).
16. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy [On the Theory of Prose]*. Moscow, Federation Publ., 1929. 267 p. (In Russ.).