

М. В. Шатрашанова

**Вокруг отечественных споров 60-х годов
по поводу «бранного слова» в советской музыке**

Аннотация

В статье рассматривается проблема художественной оценки авангардных техник письма в творчестве композиторов национальных республик Советского Союза. 1960-е годы стали временем постепенной трансформации взглядов и установок на западные средства выразительности — от жёсткой критики к более позитивному их пониманию. Кульминацией данного процесса стал Пятый Всесоюзный пленум Союза композиторов 1966 года, на котором одним из ключевых вопросов дискуссий стал вопрос соединения национального и додекафонного.

Ключевые слова: национальные композиторы, музыкальный авангард, додекафония, Пятый Всесоюзный пленум Союза композиторов 1966 года, К. Караев, А. Бабаджанян, Н. Жиганов.

М. V. Shatrashanova

On the domestic disputes in the 1960s about the “swear words” in Soviet music

Summary

The article deals with the problem of artistic evaluation of avant-garde writing techniques in the works of composers from the various national republics of the Soviet Union. The 1960s were a time of gradual transformation of views and attitudes towards Western means of expression: from harsh criticism to a more positive understanding of them. The culmination of this process was the Fifth National Plenum of the Union of Composers in 1966, at which one of the key issues of discussion was the question of combining the national and dodecaphonic.

Keywords: National composers, musical avant-garde, dodecaphony, Fifth National Plenum of the Union of Composers in 1966, K. Karayev, A. Babajanyan, N. Zhiganov.

Статья поступила: 27.07.2020.

В отечественной музыке конец 1950-х и особенно 1960-е годы отмечены постепенным освоением современных западных техник сочинения. Композиторы, музыковеды, исполнители открывали для себя доселе неведомый и «запретный» мир, содержащий новые принципы организации музыкального материала и формы.

Активному «проникновению» западных техник способствовала эпоха «оттепели», которая создала ощущение свободы — достаточно иллюзорной, как показало время, но после жёстких десятилетий сталинского времени невероятно значимой для художников. Одним из её проявлений стал интерес к современной зарубежной музыкальной культуре и, в особенности, к новым техникам сочинения музыки.

В 1960-е годы особое значение приобрели термины «авангард» и «авангардисты», которые имели разное смысловое наполнение в зависимости от конкретной творчески-дискуссионной ситуации¹. Они не были новыми для советской музыкальной жизни и сразу получили неоднозначную трактовку. В официальной музыкальной идеологии того времени чаще всего они содержали в себе негативное значение, предназначенное для характеристики отдельных форм «псевдоискусства».

Критике были подвергнуты как новые техники письма, так и применявшие их авторы. Согласно широко бытовавшей установке, к «модным» течениям обращались лишь композиторы, не имеющие достаточного опыта и не умеющие отличить «хорошую» музыку от «плохой». При этом подчёркивалась не столько творческая «незрелость» авторов, сколько их недостаточная «нравственность» и кажущийся отказ от принятых идеологических принципов. Данную точку зрения неоднократно высказывал Т. Хренников: «Нашим молодым „экспериментаторам“ нужно понять, что существует грань между свободой творческих поисков и беспринципностью» [14. С. 10].

Надо заметить, что термин «авангард» вызывал в основном негативное отношение со стороны тех, кого называли авангардистами (А. Волконского, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной). В частности, для «главы советского додекафонизма» Денисова характеристика «авангардный» была «совершенно не любимым <...> словом» [Цит. по: 17. С. 24]². Такое отношение композитора было обусловлено тем, что причисление к «кругу авангардистов» уже изначально ставило автора в незавидное положение. Композитор-авангардист характеризовался как, по меньшей мере, идеологически сомнительный и беспринципный автор, который нередко мог упрекаться и в бесталанности: обращение к новым техникам трактовалось как попытка «спрятать» за «модными одеждами» отсутствие творческой одарённости.

Вместе с тем вряд ли стоит сводить процесс восприятия и оценок новых систем композиции только к жёсткому противостоянию двух полярных мнений. Взгляд из нашего времени позволяет увидеть разные градации отношения к техникам, где наряду с крайним неприятием существовало умеренное и даже их позитивное понимание, усилившееся в 70-х годах. Согласно новой установке, никакие техники «не страшны», если они не являются самоцелью и служат средством показа современности.

Также в середине 60-х годов, по выражению И. Нестьева, наметилась тенденция «своеобразного компромисса между „серийной“ и тональной музыкой: будем писать произведения додекафонные, но на тональной основе» [5. С. 33]. Примечательно, что в 1966 году данная мысль стала своеобразной характеристикой М. Тараканова касательно Третьей симфонии К. Караева: «Что же это — своеобразная „тональная додекафония“? Точнее, тональная двенадцатиступенная хроматическая система» [10. С. 11]. Подобные суждения на сегодняшний день можно воспринимать по-разному. По своей сути «тональность» и «додекафония» представляют

собой разные методы организации музыкального материала. В то же время попытка создать вокруг додекафонии «тональную оправу» демонстрирует стремление придать позитивное значение западной технике. Характеристика «тональная» становилась возможностью привнести в сочинение «правильные» черты, соответственно, додекафония становилась в этом случае допустимой.

Зачастую на пленумах и съездах Союза композиторов термины «додекафония» и «авангард» звучали как синонимы. Додекафония стала означать не столько композиционную технику, сколько идеологически опасное оружие «авангарда». Только к концу 60-х годов — когда композиторы стали применять сонорику, алеаторику — началось разграничение чисто технологического термина «додекафония» и направления «авангард».

Новые техники композиции, использованные в творчестве композиторов из крупных культурных центров (Москва, Ленинград, Киев), постепенно стали объектом внимания композиторов из республик. К ним относятся К. Караев (Азербайджан), А. Арутюнян, А. Тер-Татевосян, А. Бабаджанян, А. Тертерян, (Армения), Г. Канчели, Т. Бакурадзе, Р. Габичвадзе (Грузия), А. Монасыпов (Татария).

Шестидесятые годы стали знаковыми, поскольку к этому времени национальными композиторами уже был пройден этап освоения европейского тонального многоголосия и академических жанров. И тем самым неизбежно возникала проблема дальнейшего развития музыкально-выразительных средств, обогащения технологического арсенала, обновления «национального языка».

Понимание национальными композиторами западного авангарда во многом шло от его репрезентации в Москве, Ленинграде и Киеве. Национальные композиторы черпали информацию из проходивших дискуссий на композиторских пленумах и съездах, а также из материалов периодической печати. Зачастую они отражали отношение официальной культурной политики к западным новациям как к неким

угрозам социалистическому реализму. Новые техники вызвали принципиально критическое отношение со стороны хранителей традиций как в крупных городах, так и в национальных республиках. На страницах ведущего журнала того времени «Советская музыка» публиковались статьи остро критического характера о зарубежных авангардных сочинениях³.

При этом, соблюдая определённую критическую ритуальность, авторы статей теоретически поясняли западные новации и тем самым просвещали читателей. Первыми «ласточками» были две переводные статьи, созданные зарубежными авторами — Иоганнесом Паулем Тильманом «О додекафонном методе композиции» (1958) и Марселем Рубиным «Веберн и его последователи» (1959). Несмотря на внешний критический строй, что вполне объяснимо идеологемами времени, в них было дано достаточно широкое представление о специфике додекафонной техники.

Во многом строй советской музыки определял идеологический термин «почвенность», означающий опору на музыкальный фольклор. Согласно культурной политике страны, фольклор должен был занимать важное, если не главнейшее, место в творчестве каждого композитора. При этом с 1948 года фактически произошло отождествление терминов «национальное» и «фольклорное», тем самым сузив понимание национальной специфики в музыке.

В республиках авангард вызывал большую тревогу. Авангардные техники письма воспринимались как разрушительные конструктивные системы, убивающие национальную специфику. В связи с этим неоднократно с трибуны и в периодической печати звучало утверждение о невозможности соединения «авангардного» и «национального». Соответственно, применение западных техник с позиции идеологии «национального музыкального строительства» было знаком определённого отхода, подчас и отказа от своих национальных истоков, а это уже ставило композитора-«смельчака» в незавидную идеологическую ситуацию.

Неудивительно, что среди национальных композиторов появилась категория хранителей «чистоты» отечественной музыки, для которых объектом критики стали «авангардные опыты» композиторской молодёжи. Применение новых техник и отсутствие фольклорных цитат декларировались как отказ от традиций прошлого. Например, в армянской музыке, по мнению Г. Тигранова, композиторы, «увлекаясь ложно понятым новаторством, пренебрегали наследием, освобождали себя от необходимости глубокого изучения народного творчества и, тем самым, отрывались от национальной почвы» [10. С. 25]. По словам Г. Канчели, его неоднократно упрекали в отсутствии почвенности: «Определённая часть грузинских композиторов и музыковедов считала, что я пишу не грузинскую музыку, нахожусь под влиянием каких-то западных течений, что моё творчество лишено национальных корней, и т. д. и т. п.» [3. С. 27].

По мнению хранителей национальной идентичности в музыке, выстраивание звуков по определённому канону означало полное отсутствие творческой мысли и глубокой идеи. Технология организации материала в додекафонии воспринималась как математический расчёт, который мог применить любой желающий. Тем самым обращение композитора к современным техникам становилось признаком отсутствия профессионализма. Особенно широко в дискуссиях и в печати бытовало суждение, высказанное одним из хранителей — А. Хачатуряном. По его словам, такой «скоростной метод сочинения» или «математическое „творчество“ доступно любому музыканту» [13. С. 54].

Одним из самых масштабных пленумов, на котором обсуждалась проблема отечественного музыкального авангарда, стал так называемый «додекафонный пленум» 1966 года⁴. На дискуссии обсуждался целый ряд проблем, среди которых выделялись две⁵. Первая проблема была сравнительно новой для отечественной музыки. Она касалась использования додекафонии в творчестве отечественных авторов. Вторая затрагивала вопрос национальной идентичности и, напротив, относилась к числу постоянных.

Целесообразно остановиться на выступлениях тех участников пленума, для которых значимым вопросом был сплав додекафонии и национального языка. Этот вопрос был поднят композиторами из республик, которые оценивали музыку с точки зрения наличия или отсутствия национально слышимых элементов. Фактически в своих суждениях выступающие отталкивались от узкого представления «национального», под которым понимали определённые мелодико-гармонические, оркестровые и тембровые средства.

Объектом критики на московском пленуме стали шесть произведений: Третья симфония К. Караева, Симфония А. Пярта, Вторая симфония Р. Щедрина, Концерт для скрипки, фортепиано и камерного оркестра Я. Ряэтса, Соната для фортепиано С. Слонимского, цикл «Шесть картин» для фортепиано А. Бабаджаняна⁶. Примечательно, что два произведения принадлежат композиторам из национальных республик — Кара Караеву (Азербайджанская ССР) и Арно Бабаджаняну (Армянская ССР). В своих сочинениях они продемонстрировали умение пользоваться одним из самых «опасных» западных новшеств — додекафонией. Такое композиционное решение вызвало широкий спектр критики со стороны хранителей, что переросло в бурную полемику.

Следует заметить, что к 1966 году и К. Караев и А. Бабаджанян были ведущими композиторами своих республик и были удостоены множества премий и наград⁷. Значимо было и то, что Караев на тот момент был секретарём Союза композиторов СССР. Все вышеуказанные факторы ставили понимание проблемы додекафонии на совершенно иной уровень, поскольку к «запретной» технике обратились авторитетнейшие композиторы⁸.

Согласно официальной культурной политике, национальное произведение должно было совмещать в себе нечто «новое» в условиях «традиционного». Но на практике всякое обновление вызывало большую критику. Как показывает развёрнутая стенограмма пленума, по-настоящему новое было воспринято хранителями

традиций как совершенно чуждое. В частности, Н. Шахназарова обратила внимание на то, что «на словах» также ратуют за развитие национальной музыки: «Но как только появляются новые отношения в национальной музыке, так сразу возникают новые споры, дискуссии и неприятие новых произведений» [9. Л. 288].

Участников пленума можно подразделить на три группы. Первая группа занимала позицию полного отрицания «союза» додекафонии и национального языка. Вторая также отрицала, но находила позитивные примеры этого «союза». Третья восторженно приветствовала его.

Позиции отрицания додекафонии придерживались О. Тактакишвили, Н. Жиганов и О. Евлахов. Они обрушили критику на «национальных авангардистов» не столько за использование техники, сколько за отсутствие ярких знаков национального⁹. По выражению Тактакишвили, с которым полностью согласился Жиганов, «влияние серийной музыки таково, что оно очень нивелирует национальные элементы в музыке. Какие-то внешние признаки интонационной, цитатной формы не могут решить национальной сущности произведения, они могут только создать третьестепенные признаки национального» [9. Л. 427–428]. По мнению Евлахова, серийная техника лишила Караева «интонационной сочности» [9. Л. 338], а Тактакишвили упрекнул его в недостатке «азербайджанского».

Вторая группа участников пленума была солидарна с первой, однако их точка зрения не была такой категоричной. Этой позиции придерживались Ю. Келдыш, И. Мартынов и А. Леман. Они подобно Тактакишвили отрицали возможность соединения «авангардного» и «национального», но в то же время находили допустимым использование додекафонии в конкретных произведениях. Несмотря на декларируемую докладчиками идею разрушения додекафонией национальной специфики, в сочинениях К. Караева и А. Бабаджаняна они «ощущали» национальную природу.

Несколько противоречивой оказалась представленная позиция руководителя кафедры

композиции в Казанской государственной консерватории А. Лемана. Его выступление отразило широкую амплитуду отношения к додекафонии — от резкой критики до абсолютного восторга. По словам Лемана, Караев и Бабаджанян совершили «грехопадение». Эта метафора привлекает внимание не только своей «резкостью», но и своей направленностью. В ней Леман подчеркнул не техническую, а нравственную сторону вопроса. Но поразительно, что сразу после такого «обвинения» он восторженно отзывался о цикле Бабаджаняна, «потому что национальный стиль — это не только интонации и лад. Это и ритм, это и жанровая форма и всё это может дать картину национальной музыки» [9. Л. 450].

Удивительным кажется тот факт, что число сторонников «союза» додекафонии и национального языка значительно превышало первые две группы. К третьей группе относились В. Загорский, Н. Шахназарова, В. Фере, М. Бялик, М. Кажлаев, А. Чернов, В. Данилов. Фамилия Загорского кажется естественной в этом списке, поскольку он сам применял додекафонию в своих сочинениях и, соответственно, защищал её. Однако большая часть имён довольно неожиданна. В частности, композиторы Фере и Чернов в своём творчестве были далеки от любых авангардных техник, но они уверенно говорили о «знаках национального» в Симфонии Караева.

Особенно интересно выступление дагестанского композитора М. Кажлаева, затронувшего значимый вопрос «новой национальной музыки»: «Я не могу сказать, что Кара Караев не пишет азербайджанскую музыку <...> какой бы ни был отход в сторону, национальный дух есть в музыке национальных композиторов, которую они пишут. Просто эта национальная музыка более сложная» [9. Л. 458]. Кажлаев продемонстрировал попытку трактовать эту музыку в новом ключе как более сложную, во многом непривычную и вследствие этого непонятую¹⁰.

Особое внимание привлекает оценка произведений Караева и Бабаджаняна авторитетным

исследователем в области национальной музыки Н. Шахназаровой: «Мы привыкли считать, что спорные произведения вызваны влиянием западной музыки, разлагающим влиянием западного авангардизма или просто моды. Но мы не имеем права обвинять в этом зрелых мастеров — Караева, Щедрина, Бабаджаняна — талантливых и умных композиторов в том, что они обращаются к средствам, которые пресса стыдливо называет средствами развития музыкального языка» [9. Л. 287–288]. В качестве примера Шахназарова привела цикл «Шесть картин», потому что он «наиболее национально почвенен из всех произведений. В его картинах свежий и острый поворот национальной интонации, и это ощущается, хотя там и есть серия» [9. Л. 295]. В своём выступлении она попыталась, что и серия даёт возможность по-новому представить национальное искусство»¹¹.

Внимание привлекает ответная реакция К. Караева и А. Бабаджаняна на возникшие споры. К сожалению, неизвестной осталась точка зрения А. Бабаджаняна, поскольку на пленуме он не выступал (о чём свидетельствует стенограмма). Вероятно, положительная оценка его произведения на фоне резкой критики других авторов стала одним из итогов пленума, вызвавшего впоследствии определённую тенденцию — именно цикл «Шесть картин» декларировался как образец художественно-целесообразного синтеза национальных традиций и додекафонии. Сочинение почти единодушно было принято слушателями как произведение, по-новому раскрывающее национальный колорит, и поэтому не подвергалось большой критике.

Примечательно, что через год в журнале «Советская музыка» будет напечатана знаковая статья Ю. Евдокимовой «„Шесть картин“ Арно Бабаджаняна» (1967). Фактически, это была первая публикация о додекафонном сочинении, в котором авангардная техника представлена в позитивном ключе, что на тот момент являлось фактом самим по себе исключительным. В некоторой степени статья Евдокимовой стала предвестником будущего благожелательного

отношения к новым средствам выразительности.

Разумеется, одно из самых ярких выступлений принадлежало К. Караеву. Это не кажется удивительным, поскольку Третья симфония (написанная секретарём Союза композиторов СССР) получила резкую критику. Его ответная реакция содержала в себе аргументированные суждения по целому ряду вопросов, начиная от идеологической трактовки додекафонии отечественными музыкантами и заканчивая её использованием в собственном творчестве. По словам Караева, «этот термин стал жупелом, пёстрым ярлыком, бранным словом, идентичным понятию авангардизма и абстракционизма» [9. Л. 279]. По поводу национального языка и самобытности в своих сочинениях композитор подчеркнул, что они не должны вызывать беспричинное беспокойство: «Дружеский совет и критику в свой адрес я готов принять с большой благодарностью. Но ей-богу же, не стоит беспокоиться за мой национальный облик и самобытность, а тем более пытаться наклеивать ярлыки» [9. Л. 284].

Особо следует отметить участие Н. Жиганова в дискуссиях, как на всесоюзном, так и на республиканском уровнях. Отношение композитора к авангардным техникам нельзя сводить к полному неприятию. Необходимо принимать во внимание то, что статус секретаря Союза композиторов во многом определял возможные форматы его «идеологического поведения» на столичных пленумах и съездах.

Более широкую позицию занимал Н. Жиганов на казанских творческих дискуссиях. Будучи руководителем Союза композиторов ТАССР, он понимал возможность проникновения западной «заразы». Вместе с тем, он осознавал свою ответственность за обновление композиторской культуры в республике. На этих заседаниях Жиганов оказался куда более открытым новому, а в определённых ситуациях даже выступал в поддержку «опасных опытов». Ярким примером служит защита Жиганова додекафонных сочинений Ш. Шарифуллина и А. Миргородского на пленумах Союза компо-

зителей Татарии 1970-х годов. Из воспоминаний Шарифуллина, в начале 70-х годов именно Жиганов выразил одобрение додекафонных сочинений молодых авторов¹². Однако после этого на занятиях по инструментовке Жиганов «шутливо называл нас [Шарифуллина и Миргородского. — М. III.] „секундистами“ и обещал завести в классе „секундомер“» [15. С. 245].

Таким образом, в 1960-е годы хранители чистоты советского интонационного строя встречали авангард в сочинениях композиторов как «врага», уничтожившего национальную специфику. Однако многие композиторы из республик видели в нём новые пути обогащения национального языка. Освоив достижения классико-романтической музыки прошлого, авторы естественным образом стремились к ещё большему познанию средств музыкальной организации. Желание расширить национальную природу своего творчества переросло в процесс обновления национальной музыки в целом.

«Додекафонный пленум» стал важным этапом на пути высвобождения музыки от узкого понимания «национального». Примечательно, что спустя год на Заседании комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР (от 24 марта 1967 года) все выступавшие единодушно высказались в защиту Третьей симфонии К. Караева: «Приходилось слышать от некоторых музыкантов, что в симфонии используется серийная техника. Мне, как слушателю, это абсолютно безразлично. <...> Музыка эта несёт какие-то интересные мысли. Все эти мысли в руках автора подчинены музыке. И идея, которую он хотел выразить, выполнена с колоссальным мастерством и умением» [8. Л. 6]. Додекафонный пленум стал важным поворотным моментом с точки зрения развития национального композиторского искусства. Сочинения и их авторы разрушили «страх» перед западными техниками, показав, что и они могут быть профессионально использованы.

На сегодняшний день не подлежит сомнению тот факт, что опыты 1960-х годов стали совершенно новым этапом музыкального раз-

вития. В определённой степени композиторы из республик оказались в более сложной ситуации с точки зрения претворения авангарда. Будучи представителями конкретных этносов, от них ждали исполнения своих прямых «национальных обязанностей». В свою очередь поворот в «запретную» сторону приравнялся к выражению несогласия с советскими установками. Как показало время, это несогласие, наоборот, было продиктовано стремлением композиторов в новом свете представить богатство национального колорита и провозгласило идею безграничных возможностей национальной музыки.

Примечания

- 1 У термина «авангард» довольно многоликая судьба, как с точки зрения его развёртывания в отечественном музыкознании и идеологии, так и в самих трактовках. Зачастую термин толковался в комплексе идеологием того времени. Яркой характеристикой служит вводная редакторская статья в третьем выпуске журнала «Советская музыка» (1966 год). В то время вступительные статьи декларировались как выражение официально принятого отношения к различным явлениям музыкальной культуры: «авангард» трактовался как «продукт разложения буржуазного общества, растленная идеология которого продолжает оказывать свои влияния и на отдельных художников социалистических стран» [4. С. 7].
- 2 Данный титул прозвучал на Пятом Всесоюзном пленуме правления Союза композиторов в выступлении Т. Хренникова в адрес К. Караева, «потому что в своей речи он решил себе присвоить титул главы советского додекафонизма, пытаюсь отнять этот титул, который носил до сих пор Денисов» [9. Л. 128].
- 3 Многие из критических статей принадлежали Г. Шнеерсону: «Против додекафонии» (1955), «Пути и перепутья современной музыки» (1957), «Музыка или мелика?», «За или против новой музыки?» (1959) и другие. Особую известность приобрёл труд 1964 года «О музыке живой и мёртвой».
- 4 Пятый Всесоюзный пленум правления Союза композиторов СССР проходил с 27 февраля по 2 марта 1966 года.
- 5 Многие аспекты развёртывающихся на пленуме дискуссий отражены в статье Е. Власовой «Забывтая страница истории советской музыки...» [1]. На основе архивных материалов автором была отражена «борьба» отечественных «авангардистов» и хранителей чистоты «советского интонационного строя». В центре внимания статьи Власовой была поставлена значимая проблема использования додекафонии в творчестве советских композиторов.
- 6 К национальным республикам в Советском Союзе относили регионы зарождающихся национальных культур. При этом регионы Прибалтики вошли в состав СССР значительно позже и существовали несколько обособленно. В них проблема «национального» не поднималась так остро, как в остальных республиках.
- 7 К. Караев получил звания заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР (1955), народного артиста Азербайджанской ССР (1958), народного артиста СССР (1959) и Государственную премию Азербайджанской ССР (1965). К числу наград и званий А. Бабаджаняна относятся Пятая премия на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Праге (1947), Сталинская премия третьей степени (1951), Орден Трудового Красного Знамени, заслуженный деятель искусств Армянской ССР (1956), народный артист Армянской ССР (1962).
- 8 На тот момент К. Караев и А. Бабаджанян проживали в Москве, благодаря чему имели более полное представление о западных техниках письма, нежели композиторы из республик. Большую роль также сыграли командировки в зарубежные страны, на которых была возможность познакомиться с музыкальными новинками современности.
- 9 Упрёки в отсутствии национальных элементов редко выпадали на долю «столичных авангардистов» вроде Э. Денисова. Однако в своих статьях и интервью тех лет он особо подчёркивал стремление сохранить в своих сочинениях национальное начало.
- 10 Личность и творчество М. Кажлаева в контексте проблемы «авангардного» и «национального» по-своему интересны. В своих сочинениях он, по всей вероятности, не обращался к додекафонии, но в нём явно присутствовал «бунтарский дух оттепели». Известно, что за время учёбы в Бакинской консерватории он был исключён за увлечение неакадемическими музыкальными жанрами (вскоре восстановлен), а с середины 1960-х годов серьёзно увлёкся «запретным» джазом.
- 11 Спустя два года Шахназарова в связи с проблемой понимания «национального» и «фольклорного» опубликует статью «О национальном в музыке» (1968). В ней автор подчеркнёт, что «зрелое проявление национального... определяется не количеством фольклорных цитат, а своеобразием художественного мышления художника» [16. С. 42]. Исследователь определяет три направления в развитии музыкальной культуры народов, среди которых особо подчёркивает последнее — ушедшее от стадии цитирования, но сохранившее

связь с народным искусством. Ключевой задачей автора в статье стало обращение внимания читателя на важный момент — «национальное» не равнозначно «фольклорному».

- ¹² Н. Жиганов положительно отзывался о композиторских поисках Ш. Шарифуллина и А. Миргородского и видел в них новый этап развития татарской профессиональной музыки. В частности, на Четырнадцатом пленуме правления Союза композиторов (1975) Жиганов выступил в защиту Шарифуллина: «Иногда могут быть такие произведения, которые не продолжают традицию, а создают свою традицию. В этом отношении произведение Шарифуллина — это громадное явление и украшение программы нашего пленума» [7. Л. 87].

Список литературы

References

1. Власова Е. С. Забытая страница истории советской музыки (неизвестный пленум Союза советских композиторов СССР 1966 г. по проблемам современного музыкального языка) [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/?id=5761> Дата обращения: 20.12.2019 [Vlasova E. S. Zabytaja stranica istorii sovetskoj muzyki (neizvestnyj plenum Sojuza sovetskih kompozitorov SSSR 1966 g. po problemam sovremennogo muzykal'nogo jazyka) [Elektronnyj resurs]. — URL: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/libraries/books/?id=5761> Data obrashhenija: 20.12.2019].
2. Евдокимова Ю. К. «Шесть картин» Арно Бабаджаняна // Советская музыка. — 1967. — № 2. — С. 102–103 [Evdokimova Ju. K. «Shest' kartin» Arno Babadzhanyana // Sovetskaja muzyka. — 1967. — № 2. — S. 102–103].
3. Канчели Г. А. Разговор со счастливым человеком. Гия Канчели — в беседе // Музыкальная академия / Беседовала М. Раку. — 1998. — № 1. — С. 26–33 [Kancheli G. A. Razgovor so schastlivym chelovekom. Gija Kancheli — v besede // Muzykal'naja akademija / Besedovala M. Raku. — 1998. — № 1. — S. 26–33].
4. На уровень задач XXIII съезда КПСС // Советская музыка. — 1966. — № 3. — С. 5–8 [Na uroven' zadach XXIII s'ezda KPSS // Sovetskaja muzyka. — 1966. — № 3. — S. 5–8].
5. Нестьев И. В. [С трибуны теоретической конференции] // Советская музыка. — 1966. — № 6. — С. 13–33 [Nest'ev I. V. [S tribuny teoreticheskoj konferencii] // Sovetskaja muzyka. — 1966. — № 6. — S. 13–33].
6. Рубин М. Веберн и его последователи // Советская музыка. — 1959. — № 4. — С. 177–184 [Rubin M. Vebern i ego posledovateli // Sovetskaja muzyka. — 1959. — № 4. — S. 177–184].
7. Стенограмма 14 пленума Правления Союза композиторов Татарии от 9 октября 1975. — ГА РТ. — Ф. 7057, оп. 2, ед. хр. 213. —

- Л. 1–90 [Stenogramma 14 plenuma pravlenija Sojuza kompozitorov Tatarii ot 9 oktjabrja 1975. — GA RT. — F. 7057, op. 2, ed. hr. 213. — L. 1–90].
8. Стенограмма заседания по обсуждению Третьей симфонии Кара-Караева от 24 марта 1967 г. // РГАЛИ. — Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 2607. — 17 л. [Stenogramma zasedanija po obsuzhdeniju Tret'ej simfonii Kara-Karaeva ot 24 marta 1967 g. // RGALI. — F. 2077, op. 1, ed. hr. 2607. — 17 l.].
 9. Стенограммы заседаний V Всесоюзного пленума Правления СК СССР от 27 февраля — 2 марта 1966 г. [Экз. с авторской правкой] // РГАЛИ. — Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 2460. — 476 л. [Stenogrammy zasedanij V Vsesojuznogo plenuma Pravlenija SK SSSR ot 27 fevralja — 2 marta 1966 g. [Jekz. s avtorskoj pravkoj] // RGALI. — F. 2077, op. 1, ed. hr. 2460. — 476 l.].
 10. Тараканов М. Е. Новые образы, новые средства // Советская музыка. — 1966. — № 1. — С. 9–16 [Tarakanov M. E. Novye obrazy, novye sredstva // Sovetskaja muzyka. — 1966. — № 1. — S. 9–16].
 11. Тигранов Г. Г. Музыка советской Армении // Советская музыка. — 1960. — № 11. — С. 23–27 [Tigranov G. G. Muzyka sovetskoj Armenii // Sovetskaja muzyka. — 1960. — № 11. — S. 23–27].
 12. Тильман И. П. О додекафонном методе композиции // Советская музыка. — 1958. — № 11. — С. 119–126 [Til'man I. P. O dodekafonnom metode kompozicii // Sovetskaja muzyka. — 1958. — № 11. — S. 119–126].
 13. Хачатурян А. И. За творческую дружбу, за музыкальный процесс // Советская музыка. — 1960. — № 2. — С. 53–55 [Hachaturjan A. I. Za tvorcheskuju družbu, za muzykal'nyj process // Sovetskaja muzyka. — 1960. — № 2. — S. 53–55].
 14. Хренников Т. Н. На пути к музыкальной культуре коммунизма // Советская музыка. — 1962. — № 6. — С. 3–26 [Hrennikov T. N. Na puti k muzykal'noj kul'ture kommunizma // Sovetskaja muzyka. — 1962. — № 6. — S. 3–26].
 15. Шарифуллин Ш. К. Мои встречи с Назибом Жигановым // Назиб Жиганов. Статьи. Воспоминания. Документы. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2004. — Т. 1. — С. 243–249 [Sharifullin Sh. K. Moi vstrechi s Nazibom Zhiganovym // Nazib Zhiganov. Stat'i. Vospominanija. Dokumenty. — Kazan': Kazan. gos. konservatorija, 2004. — T. 1. — S. 243–249].
 16. Шахназарова Н. Г. О национальном в музыке. — М.: Музыка, 1968. — 2-е изд., испр. — 87 с. [Shahnazarova N. G. O nacional'nom v muzyke. — M.: Muzyka, 1968. — 2-e izd., ispr. — 87 s.].
 17. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. — 2-е изд., испр. — М.: Композитор, 2004. — 437 с. [Shul'gin D. I. Priznanie Jedisona Denisova: po materialam besed. — 2-e izd., ispr. — M.: Kompozitor, 2004. — 437 s.].