

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.38>

Чистяков Роман Вячеславович

[Романтическое начало в инструментальном творчестве композитора Азона Фаттаха: на примере Сюиты на корейские темы и Лирической пьесы для валторны и фортепиано](#)

Цель исследования - раскрыть особенности камерных сочинений Азона (Азантина Нуртыновича) Фаттаха, их образное наполнение и стиливой облик. В статье рассмотрены жанры камерной музыки, к которым обращался композитор: прежде всего, это пьесы для солирующих инструментов, программные циклы. Особое внимание уделяется двум опусам Азона Фаттаха: Сюите на корейские темы и Лирической пьесе для валторны и фортепиано, их структурным особенностям, музыкальному языку. Определены тяготение композитора к фольклорной сфере музыкального искусства, опора на ладовые и мелодические особенности татарского фольклора, следование принципам романтической гармонии, склонность к романтическому типу программности в камерно-инструментальной музыке. Научная новизна работы заключается в обращении к творчеству композитора, чье наследие недостаточно изучено, а также в выборе материала исследования: впервые в музыковедческий обиход вводятся ранее не изученные опусы Азона Фаттаха. Также предпринимается попытка аналитического рассмотрения Сюиты на корейские темы, дошедшей до нас в рукописных "набросках". В результате воссоздается панорама камерно-инструментального творчества Азона Фаттаха (где особое место занимают выделенные сочинения), что обогащает корпус знаний о его музыке в целом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/8/38.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 204-208. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/8/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

8. **Маркер К.** Семь печатей [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/480/> (дата обращения: 28.12.2018).
9. **Роберт Ллойд** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/persons/opera/3520/> (дата обращения: 18.05.2018).
10. **Суркова О.** С Тарковским и о Тарковском. М.: Радуга, 2005. 464 с.
11. **Третьякова Е.** Война и мир, управа государей, угодников святые чудеса, пророчества... [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/72/voyage-from-spb-72-3/voyna-imir-uprava-gosudarej-ugodnikov-svyatye-chudesa-prorochestva/> (дата обращения: 28.12.2018).
12. **Третьякова Е.** Клеть власти – клеть смерти... [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/music-theatre-28/klet-vlasti---klet-smerti/> (дата обращения: 28.12.2018).
13. **Цодоков Е.** Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 18.03.2019).
14. **Bauley L. R.** Exploring Robert Lloyd's "Boris Godunov" [Электронный ресурс]. URL: <https://artmusiclounge.wordpress.com/2018/01/30/exploring-robert-lloyds-boris-godunov/> (дата обращения: 03.01.2019).
15. **Duffie B.** Bass Robert Lloyd [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bruceduffie.com/lloyd.html> (дата обращения: 03.01.2019).

M. Mussorgsky's "Boris Godunov" as It Is Interpreted by A. Tarkovsky and R. Lloyd

Zhang Hui

*The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
ruopera@163.com*

The research objectives are as follows: to analyze the conception of A. Tarkovsky's famous 1983 production, to discover specificity of the stage director's vision and to identify ways of Boris Godunov's image scenic implementation, to reveal originality of the principal artist R. Lloyd's interpretation of the Russian tsar's image and to clarify the singer's motives to reconsider this interpretation at the Mariinsky Theatre in 1990. Scientific originality of the study involves a comprehensive analysis of Boris Godunov's image interpretation suggested by A. Tarkovsky and R. Lloyd. The conclusion is made that worldwide popularity of A. Tarkovsky's artistic conception is conditioned by its musical and poetical symbolism, the artist's intention to implement such an important idea as an individual's helplessness in the face of history and spontaneous forces of people's wrath.

Key words and phrases: M. Mussorgsky's opera "Boris Godunov"; A. Tarkovsky; R. Lloyd; Mariinsky Theatre; Tsar Boris's image.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.38>

Дата поступления рукописи: 17.06.2020

Цель исследования – раскрыть особенности камерных сочинений Азона (Азантина Нуртыновича) Фаттаха, их образное наполнение и стилиевой облик. В статье рассмотрены жанры камерной музыки, к которым обращался композитор: прежде всего, это пьесы для солирующих инструментов, программные циклы. Особое внимание уделяется двум опусам Азона Фаттаха: Сюите на корейские темы и Лирической пьесе для валторны и фортепиано, их структурным особенностям, музыкальному языку. Определены тяготение композитора к фольклорной сфере музыкального искусства, опора на ладовые и мелодические особенности татарского фольклора, следование принципам романтической гармонии, склонность к романтическому типу программности в камерно-инструментальной музыке. **Научная новизна** работы заключается в обращении к творчеству композитора, чье наследие недостаточно изучено, а также в выборе материала исследования: впервые в музыковедческий обиход вводятся ранее не изученные опусы Азона Фаттаха. Также предпринимается попытка аналитического рассмотрения Сюиты на корейские темы, дошедшей до нас в рукописных «набросках». **В результате** воссоздается панорама камерно-инструментального творчества Азона Фаттаха (где особое место занимают выделенные сочинения), что обогащает корпус знаний о его музыке в целом.

Ключевые слова и фразы: Азон Фаттах; Рейнгольд Глиэр; инструментальное творчество; татарская музыка; корейская музыка; камерные сочинения; миниатюры; композиторский стиль.

Чистяков Роман Вячеславович

*Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва
fanddt1980@yandex.ru*

Романтическое начало в инструментальном творчестве композитора Азона Фаттаха: на примере Сюиты на корейские темы и Лирической пьесы для валторны и фортепиано

Азон Фаттах (1922–2013) известен, прежде всего, как автор песен, ставших хитами своего времени. Однако камерно-инструментальная ветвь его творчества заслуживает не меньшего внимания исследователей в связи с необходимостью представления полной панорамы музыкального наследия композитора. Последнее обуславливает **актуальность** разработки настоящей темы. В **задачи** данной статьи входит не только обзор

камерной музыки А. Н. Фаттаха, но и более подробное рассмотрение двух опусов – Сюиты на корейские темы и Лирической пьесы как наиболее показательных сочинений с точки зрения образного наполнения и стиля музыки композитора.

В XX веке были опубликованы несколько статей разных авторов, прежде всего, о вокальных сочинениях А. Н. Фаттаха. Так, со второй половины 1970-х до начала 1980-х годов в журналах и газетах выходили небольшие статьи (заметки) Э. Забавских [2], В. Викторова [1], С. Хакима [7], В. Сониной [6]. В XXI столетии появились работы автора настоящей статьи [8-11]. Иногда имя композитора упоминается в обзорных работах о творчестве татарских авторов, как, например, в статье З. Сайдашевой [5] об истории эстрадно-бытовой песни в музыке Татарстана. В связи с тем, что рассматриваемые произведения впервые попали в орбиту музыковедческого исследования, центральным *методом* избирается *аналитический*. Отметим, что *теоретической базы* по данному вопросу еще не сложилось, в настоящий момент ее формирование только начинается. *Практическая значимость* работы, посвященной неизвестной камерно-инструментальной музыке крупного песенника А. Н. Фаттаха, заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в музыкальных вузах при изучении курса истории отечественной музыки XX века, а полученные данные могут найти применение в процессе учебно-методической деятельности при создании учебников, учебных пособий по настоящему курсу.

Среди сочинений Азона Нуртыновича жанры инструментальной музыки представлены немногочисленными образцами, и их стилистика имеет много общего с песенным наследием композитора (как одной из центральных сфер его творчества). В числе камерных сочинений особенно примечательны Лирическая пьеса для валторны и Сюита на корейские темы. Также стоит упомянуть «Музыкальную табакерку» и «Романс» для флейты, пьесы для фортепиано, пьесу для гитары и фортепиано на тему Салиха Сайдашева, вариации для домры, миниатюры для баяна и ряд сочинений для ансамбля электромузыкальных инструментов.

Опора на жанры татарской музыки стала для Фаттаха ключевой в творчестве. Ранние опыты сочинения инструментальных произведений (первое из них – «Лирическая пьеса» для валторны, изданная в 1956 году, а также «Сюита на корейские темы», имеющая сходные с татарской мелодикой интонации) и песен начаты ещё во время обучения в институте имени Гнесиных (1947-1952).

Каждое из произведений сочетало в себе фольклорные истоки татарской и русской музыки и испытывало влияние восточного элемента, появляющегося в музыке отечественных композиторов – от Глинки и членов «Могучей кучки» до современных авторов (о феномене ориентализма см., например: [4]). Специфика рецепции традиций восточной культуры в творчестве А. Н. Фаттаха имеет много общего с особенностями претворения темы Востока композитором-предшественником – Рейнгольдом Глиэром.

Ещё в годы обучения в Институте Гнесиных А. Н. Фаттах, по совету своего педагога по композиции М. Ф. Гнесина, открывает для себя творчество Р. М. Глиэра. Его музыку молодой татарский композитор не только начал активно изучать, но и успел лично пообщаться с ним (напомним, Р. М. Глиэр ушел из жизни в 1956 году, вскоре после того, как А. Н. Фаттах вернулся в Москву, и творческое пересечение композиторов состоялось в Рузе). Через некоторое время Азон Нуртынович стал истинным поклонником его творчества, что не удивительно. Старший коллега оказался одним из ведущих композиторов первой половины XX века, кто активно работал с восточным национальным элементом в своей музыке. А. Н. Фаттах перенял у Р. М. Глиэра, прежде всего, умение точно передавать характерный национальный колорит музыки определенного народа, в опоре на подлинные фольклорные образцы. При этом Рейнгольд Морицевич плодотворно работал с музыкальным материалом разных народов в контексте инородных ему (материалу) европейских форм (соотношению китайского фольклора и европейских традиций уделено внимание в исследовании Н. В. Киселевой «Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте» [3]). Например, в балете он воссоздает (обобщенно) колорит китайской музыки, в опере «Шахсенем» – азербайджанской, в операх «Лейли и Меджнун», «Гюльсара» и в симфонической увертюре «Ферганский праздник» – узбекской.

Так, одной из «ориентальных» кульминаций в музыке самого Фаттаха стала опера «Джамиля» (не говоря уже о множественном преломлении и развитии татарских мелодий в песенном и камерно-инструментальном творчестве композитора). Но как Р. М. Глиэр обращался к музыке разных народов, так и Фаттах обращает свой музыкальный взор к иным, помимо татарской, фольклорным традициям.

В «Сюите на корейские темы» Фаттах разрабатывает мелодии корейских народных песен. Сюита состоит из десяти частей, среди которых в архиве композитора находим автографы следующих: «Танец», «Кэсон намбонга», «Хынтхарен», «Рыбаки», «Веселый марш», «Арнран» (Гора), «Танец урожая», «Рито un tokka», «За ткацким станком».

Однако ныне неизвестно, какие именно части вошли в окончательный вариант сюиты и когда она была впервые исполнена, – сам композитор упоминал, что это сочинение несколько раз исполнялось на сцене в г. Мензелинске Татарской АССР в середине 1950-х годов, но более подробной информации нам найти не удалось. Сохранился также план сюиты, где Азон Нуртынович зафиксировал свой замысел как соединение частей вокальных и инструментальных:

I. Песни:

1. Луна;
2. За ткацким станком;
3. Торади (Корень).

II. Инструментальная музыка:

1. Ариран;
2. Ненберга;
3. Кэсон намбонга;
4. Хынтхарен;
5. Цветок Мяхва.

Изучение настоящей сюиты и поиски ее вариантов представляют особый исследовательский и исполнительский интерес, так как это поможет представить расширенную «национальную» палитру в музыке А. Н. Фаттаха. Сохранившиеся наброски демонстрируют разные варианты инструментовки: некоторые части дошли до нас в фортепианном изложении, другие – для исполнения голоса и фортепиано, незначительная часть – в виде эскизов партитур для симфонического оркестра.

Добавим, помимо корейского фольклора, А. Н. Фаттаха заинтересовал также и казахский фольклор, что проявилось в сочинении «Казахская народная мелодия “О, душа-девица”» для аккордеона. Нельзя не упомянуть и индийскую тему в творчестве композитора. Она нашла воплощение в двух песнях на стихи А. Ерикеева, получивших популярность в 1950-е годы, – «Индийским друзьям» и «Индийской девушке».

Особое фольклорное чувство, умение сочинять музыку в народном духе – это талант, который дается далеко не каждому. Свою яркую и незаурядную природную одаренность А. Н. Фаттах мастерски развил в процессе учебы и изучения опыта предшественников.

Среди камерных сочинений А. Н. Фаттаха заметно выделяется инструментальная миниатюра для валторны и фортепиано Лирическая пьеса (1952) [12], своеобразие которой обусловлено в первую очередь особенностями тембрового и жанрового решений. Данный образец является примером работы автора в стилистике романтической традиции. Это *лирическая песня без слов*, именно песня, что подтверждается характером мелодики, особенностями фактурного баланса партий валторны и фортепиано, общим лирическим колоритом произведения в духе композиторов-романтиков (прежде всего, Мендельсона, а также Шумана, Шопена, Листа, Брамса, Грига, Дворжака, Чайковского, Рахманинова, Метнера, Слонимского и других). В контексте всего композиторского творчества А. Н. Фаттаха, где количество вокальных миниатюр, музыки со словом заметно превышает над опусами, представляющими иные жанровые сферы, отметим естественность появления примера подобного жанра – песни без слов.

Сочинение представляет собой инструментальный ансамбль для двух инструментов при абсолютном равноправии обоих, что делает возможным назвать Лирическую пьесу *дуэтом для валторны и фортепиано*. Данная особенность также характерна для романтической миниатюры (как вокальной, так и инструментальной), где партия сопровождения не является просто аккомпанементом, а партия солирующего инструмента не выдвигается на первый план в фактуре сочинения, а органично вплетается в музыкальную ткань как один из её голосов.

Представляется не случайным также и конкретный выбор тембра солиста. В контексте тембровой семантики романтической музыки звуковой окрас валторны приобрел собственную уникальную трактовку. Валторна как охотничий сигнальный рог, используемый также и пастухами (соответственно историческому происхождению инструмента), символизирует силы природы. Вспомним, например, хрестоматийный пример: *зов волшебного рога Оберона*, открывающий увертюру оперы Вебера, после чего соло валторны стало одной из эмблем романтической тенденции в оркестровке.

В этом свете отмечаем слияние двух главных тематических сфер в музыке самого А. Н. Фаттаха: **романтической** сферы и сферы **природы**, обращение к ее поэтике, ее стихиям. Так и оберонов рог символизирует таинственные силы природы, пейзаж гор и лесов, наполненный волшебством. Немаловажно и то, что сам Оберон как персонаж принадлежит к сфере западноевропейского средневекового фольклора. Таким образом, к двум указанным сферам можно добавить и третью – **фольклорную**.

Дальнейшее рассмотрение уместно в контексте проявления *романтического* и *фольклорного* (как одной из образных составляющих романтизма) в музыке А. Н. Фаттаха, а также проявления *фольклорного татарского элемента* в мелодике пьесы. В связи с этим о романтической стилистике можно говорить в связи с жанром и его составляющими, особенностями образности, гармонии и фактуры, тембровой стороны. Отметим, что проявление *фольклорного* наблюдается также в сфере интонационности, и более всего – в мелодике партии валторны. Заранее отметим уникальность самой драматургии произведения, идея которого выявляется в соотношении и развитии всех перечисленных параметров.

Лирическая пьеса написана в простой трехчастной форме с небольшим вступлением и лаконичной кодой. В качестве главной тональности Фаттах выбирает светлый (белый) *до мажор*. Уже во вступлении «формулируются» некоторые особенности фактурного и гармонического планов. Обращает на себя внимание мелодическая фигурация в партии фортепиано (триоли восьмых соответствуют жанру вокализа или ноктюрна, тт. 1-4); параллельные квинты и октавы в правой руке (тт. 1-2), возникающие в движении параллельными трезвучиями (П₃ – Т₃ арпеджиато), что в контексте романтического стиля весьма традиционно. Также характерно и то, что вступление тонально не определено, так как автентические обороты, подготавливающие тональность, отсутствуют, а появляется лишь чередование гармоний d-moll и C-dur: это также характеризует романтическую тенденцию, где законы функциональности ослабевают и уступают свои права в пользу красочности гармонии (кроме аккордов П₃ и Т₃ во вступлении появляется лишь DD₂ (т. 3)).

В мелодическом же отношении вступление готовит появление партии валторны: три мелодические фразы проводят ангемитонные звуковые ряды: первая $g - a - c - d$ (↑), вторая $f - g - a - c$ (↑), третья $c - d - e - g$ (↑),

где появляются только интервалы больших секунд и малых терций. Если во вступлении данная тенденция не выходит на первый план и проявляется внутри фактурной ткани, то при появлении валторны она заявляет о себе максимально выразительно.

Главная тема (А) написана в форме модулирующего периода из двух предложений сходного строения (первое предложение, 4 такта (тт. 5-8 [Там же]), второе – 4 такта (тт. 9-12 [Там же])). Сразу отметим, что модуляция совершается в тональность *ми минора*, что выявляет романтическую тенденцию, так как *ми минор* находится дальше, чем параллельная *до мажору* тональность *ля минор* или доминанта.

На протяжении всего периода в партии валторны не появляется ни одного полутона, и в целом характер волнообразного движения мелодии напоминает мелодический облик *татарского народного наигрыша*. Интересно то, что в начале второго предложения (т. 9) в фактуре сопровождения возникает вступительный мотив $g - a - c - d$, который интонационно является ответом и контрапунктом наигрышу валторны. Также в партии фортепиано вновь наблюдается движение параллельными квинтами (тт. 7-9).

В течение четырехтактного хода (тт. 13-16), закрепляющего тональность *e-moll*, Фаттах поручает валторне только два коротких мотива: впервые в её партии появляются малые секунды (тт. 13-14). Драматургически это обусловлено тем, что вторая, побочная, тема (В) приводит к драматической кульминации, основанной на нисходящем полутоновом движении в партии рояля. На данном же этапе эти «ламентозные» секунды вступают в интонационный конфликт со светлой, не замутненной сомнениями и волнением главной темой.

Побочная тема также написана в форме периода (тт. 17-24); кроме смены тональности происходит изменение размера (вместо $4/4 - 2/4$), характера движения и типа сопровождения (*ritu mosso* и остинатные мелодические фигурации интонационно восходящих восьмых-триолей). В комплексе все средства подчеркивают смену характера: от светлой пасторали развитие приводит к взволнованному романтическому образу.

Заключительная каденция данного периода закрепляет модуляцию в *G-dur*, который становится началом цепи ходообразных четырехтактных построений, приводящих к кульминации пьесы (т. 37). Обращают на себя внимание небольшие контрапунктические взаимодействия разнонаправленного движения в дуэте рояля и валторны (тт. 25, 27): мелодическая линия солиста стремится вверх, сопровождения – вниз, что приводит к расширению диапазона пьесы. Тональное движение активизируется (данный ход к кульминации совершается так: после *соль мажора* – соответственно, доминанты основной тональности – идут $D_p \rightarrow (D) - T - T_p - D - D^b - D \rightarrow (D_p) - T - II_3 - II_6 - T - II_9 - II_7 \rightarrow T_p$) и приводит в кульминационной зоне к *ля минору* (T_p).

Облик драматической кульминации лишён при этом трагедийности и скорби, складывается из средств, типичных для романтических кульминационных зон: пульсирование триолей ритмической фигурации в партии рояля, нисходящий по полутонам бас. Это ассоциируется с барочным *passus duriusculus*, весьма распространенным в романтической музыке XIX века. Акцентная артикуляция партии валторны, исчезновение псенных волнообразных линий, на место которых приходит пафосная речевая интонационность (тт. 37-42, речитация на одной ноте, фрагменты нисходящей хроматической гаммы, акцентуация каждого звука).

Данные элементы создают крайне напряженный взволнованный облик кульминации. В интервальной логике развития всей пьесы очевидна драматургическая идея композитора. А. Н. Фаттах, композитор, желающий объединить татарскую народную музыку и музыку академической традиции, приходит к тому, что соединять приходится, на первый взгляд, несоединимое. А именно ангемитонику и богатство гармонического языка романтиков, основанное на энгармонизме (который, прежде всего, возможен при наличии интервала малой секунды), светлый мир природы, лишенный страха и боли, и богатство психологической жизни человеческой личности (наряду с эмоциональной красотой, включающей в себя противоречия, тревоги и сомнения). Так пасторальному татарскому наигрышу главной темы противопоставляется пафосный романтический монолог.

К какому итогу и решению поставленной задачи приходит драматургия пьесы и, в свою очередь, сам композитор, отражение мировоззрения которого мы частично можем увидеть в его создании? Итогом оказывается динамизированная реприза (с т. 49), в которой органично соединились эмоционально взволнованное высказывание кульминации и пастораль главной темы Лирической пьесы. А. Н. Фаттах, нашедший гармонию и доброту в реальной жизни, воплощает свой гармоничный взгляд на мир и в таком музыкальном решении, когда разнородные музыкальные элементы могут обрести «общий язык», сосуществовать в рамках одного произведения при всей их контрастности и противоречиях. Композитор формирует баланс и распределяет указанные контрастные элементы в музыкальной ткани, исходя из принципа естественности и сообразности их природе.

В репризе главная тема (А₁) появляется в обновленном, динамизированном варианте: начало её проведения следует в партии рояля в октавном удвоении, дополненном в некоторых случаях соответствующим конкретной октаве аккордом ($e_2 - e_3$ и $c_1 - c_2$ заполняются тоникой в первом такте репризы или $a - a_1$ аккордом двойной доминанты в третьем и др.), при этом мелодия остается неизменной – ангемитонной. В партии валторны же появляется мелодический контрапункт из вступления. Также в фактуре после кульминации остаются остинатные арпеджио мелодической фигурации триолей. Во втором предложении периода репризы с главной темой вступает валторна, причем теперь период не модулирует, а завершается каденцией в основной тональности.

Драматизм кульминации, таким образом, «перерастает» в динамизацию главной темы. Драматический контраст *романтического чувствования* и *природных зарисовок* (пасторального, фольклорного) не развивается до уровня неразрешимого конфликта именно благодаря тому, что оба этих компонента уравновешиваются и находят решение в обогащении одного другим. Завершается всё произведение появлением темы вступления, снятием дополнительных фактурных голосов, успокоением гармонического и мелодического движений. Валторна же будто вспоминает «пройденный» интонационный путь. После двух «вздохов» –

двух нисходящих малых секунд (переход от главной к побочной теме, тт. 13-14) – появляется тихое восклицание (*pp*) – ход на октаву вверх и завершающий – успокаивающий мелодический ангемиотонный оборот по звукам тонического аккорда с секстой (гексахорд) в нисходящем движении. Постепенное *diminuendo* приводит к *ppp* и к нежному «замиранию» на тонике. Таким образом, *Лирическая пьеса* А. Н. Фаттаха становится уникальным образцом инструментальной миниатюры в творчестве композитора, где татарский элемент органично воплощается в романтическом стиле.

Рассмотрение камерных сочинений Азона Фаттаха предоставило возможность сформулировать следующие **выводы**. Относительно образного строя камерных сочинений отмечаем тяготение к романтическому типу программности: фактически все из них имеют программные подзаголовки, как, например, *Лирическая пьеса* для валторны и фортепиано или *Романс* для флейты. Иногда программа заключается в стилиевой принадлежности, так, некоторые из опусов А. Н. Фаттаха обращены к музыке определенной страны или конкретного композитора. Здесь выделяются: Сюита на *корейские* темы, Пьеса для гитары и фортепиано на тему С. З. Сайдашева, музыкального наставника, предшественника в разработке татарского фольклора и татарской темы в отечественной музыке, «Музыкальная табакерка» как посвящение любимому композитору – А. К. Лядову. Также констатируем, что в композиторском ремесле на протяжении всей своей жизни А. Н. Фаттах отдавал предпочтение песенному творчеству, поэтому его наследие в сфере камерно-инструментальной музыки не столь обширно и испытывает значительное влияние жанра песни в отношении мелодического облика многих инструментальных тем. Подчеркнем, что музыкальный язык сочинений А. Н. Фаттаха опирается на традиции татарского фольклора.

Дальнейшее исследование настоящей темы имеет большие перспективы, так как поможет наиболее масштабно и разнопланово (с точки зрения жанров) представить творчество Азона Нуртыновича. Подчеркнем, что изучение его камерно-инструментальных опусов только началось, более подробно были представлены лишь два из них, большая часть оказалась «за кадром» аналитического рассмотрения. Изучение всего корпуса камерных сочинений композитора дополнит и расширит его творческий портрет, а также обогатит представление о камерно-инструментальной музыке русских и татарских композиторов второй половины XX века. Помимо прочего, один из важных аспектов дальнейшей работы в данной сфере заключается в привлечении интереса музыковедов и исполнителей к удивительной, богатой эмоциональными, тембровыми, ладогармоническими и многими другими красками музыке Азона Фаттаха.

Список источников

1. **Викторов В.** Воспитание искусством // Дошкольное воспитание. 1978. № 12. С. 15-21.
2. **Забавских Э.** Улыбчивая музыка // Советская музыка. 1975. № 7. С. 74-76.
3. **Киселёва Н.** Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте: дисс. ... к. иск. СПб., 2016. 220 с.
4. **Османова З.** Феномен ориентализма в русской музыкальной культуре второй половины XIX – начала XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/07/70269> (дата обращения: 28.07.2020).
5. **Сайдашева З.** Татарская эстрадно-бытовая песня: история и развитие // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусства. 2018. № 2. С. 86-91.
6. **Сонин В.** Писать с уважением к маленькому слушателю (о композиторе Азоне Фаттахе) // Дошкольное воспитание. 1984. № 7. С. 88-90.
7. **Хаким С.** В его песнях – душа народа // Вечерняя Казань. 1983. 2 сентября.
8. **Чистяков Р.** Говорят архивы Азона Фаттаха // Музыкант-классик. 2013. № 9-10. С. 16-18.
9. **Чистяков Р.** Киномызыка в творчестве Азона Фаттаха // Художественное образование и наука. 2019. № 4 (21). С. 162-167.
10. **Чистяков Р.** Композитор Азон Фаттах и его песни // Музыкант-классик. 2012. № 1-2. С. 24-25.
11. **Чистяков Р.** Опера Азона Фаттаха «Джамиля»: по сохранившимся фрагментам партитуры // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4 (37). С. 54-65.
12. http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/lyricheskaya-piesa_5/ (дата обращения: 04.08.2020).

Romantic Element in Azon Fattakh's Instrumental Creative Work (by the Example of the Korean Suite and the Lyrical Piece for the French Horn and the Piano)

Chistyakov Roman Vyacheslavovich

The Russian State Specialized Academy of Arts, Moscow
fanddt1980@yandex.ru

The paper aims to identify specificity of Azon (Azantin Nurtynovich) Fattakh's chamber compositions, to reveal their figurative filling and style features. The article examines chamber music genres in the composer's creative work: pieces for solo instruments, program cycles. Special attention is paid to analyzing two Azon Fattakh's opuses: the Korean Suite and the Lyrical Piece for the French Horn and the Piano. The researcher's attention is focused on their structural peculiarities, specificity of musical language. The author mentions the following typical characteristics of Azon Fattakh's style: dominance of folkloric motives, reliance on tonal and melodic features of the Tatar folklore, observation of romantic harmony principles, tendency for the romantic type in chamber instrumental music. Scientific originality of the study is conditioned by the fact that the researcher analyzes creative work of a composer whose heritage is still poorly studied; the material includes Azon Fattakh's opuses which have not been previously investigated in domestic musicology. The Korean Suite preserved in the draft version is subjected to a comprehensive analysis. The research findings are as follows: the author provides a survey of Azon Fattakh's chamber instrumental works (the analyzed compositions occupy a special place among them), which broadens general understanding of his music.

Key words and phrases: Azon Fattakh; Reinhold Glière; instrumental creative work; Tatar music; Korean music; chamber compositions; miniatures; composer's style.