



Т. В. ПОЛКОВНИКОВА

*Чувашский государственный педагогический университет  
им. И. Я. Яковлева*



УДК 78.071.1

## ТВОРЧЕСТВО ЧУВАШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ПРОБЛЕМЕ *НОВОЙ МУЗЫКИ* В НАЦИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Композиторское искусство Чувашии – один из феноменов современной отечественной музыкальной культуры, получивший отражение в музыковедении. Его можно назвать одним из «оазисов» национальной самобытности, сформированных в XX столетии в так называемой пентатонной зоне Волго-Уральского региона. Пентатоника же (или шире, – пентатонные ладовые системы), «отражая в своей организации наиболее глубинные общие черты жизни, мирозерцания, характерных образов и идеалов» [7, с. 56], оказалась жизнеспособной основой и внешней приметой стиля музыки чувашских композиторов. Во второй половине века композиторская практика постепенно привела к формированию в Чувашии развитой музыкально-профессиональной среды, устойчивых представлений о композиторском труде, как следствие – целой композиторской школы. Такое явление получило распространение не только в связи с развитием поволжских музыкальных культур (кроме чувашской – стадияльно и этнокультурно родственных ей татарской, башкирской, марийской), но также и историко-типологически сходных процессов в культурах Средней Азии, Дальнего Востока (в том числе Японии, Китая) и др. Оно активно изучается и получило в трудах современных исследователей определение *молодые национальные композиторские школы* (НКШ, МНКШ)<sup>1</sup>.

Своеобразие чувашской композиторской школы определила её эволюция на протяжении XX столетия, благодаря которой выстраивалась любопытная «кривая», протягивающаяся от рождения первых национальных опусов к творчеству современных композиторов. Возникшее в чувашской музыке в середине 1950-х годов национально-традиционное направление (термин М. Г. Кондратьева<sup>2</sup>) сменилось на ново-национальное, связанное с освоением и преломлением на национальной основе новых для чувашского искусства композиционных техник из арсенала авангардной традиции в отечественной музыке второй половины XX века. В современном музыковедении подобная проблема ещё мало затронута. Точнее, её изучают «раздельно». Вопросы современной композиции и техники изучаются на примере опыта крупнейших мастеров мира. При этом проблематика становления новых региональных (местных) компо-

зиторских школ не попадает в поле зрения теоретиков и рассматривается вне данного опыта, скорее в историческом ракурсе как освоение тех или иных его аспектов (фрагментов) – например, в статьях рубрики «Музыкальная культура народов мира» Н. В. Чахвадзе, Л. П. Белозёр [1; 9]. В настоящей статье делается попытка преодолеть это разделение, показать, что опыт местных мастеров является частью общекультурных процессов современности.

В сущности, предьсторию нового национального искусства составили несколько явлений композиторского творчества Чувашии, обозначивших панораму его развития в XX веке.

Первое крупное явление связано с *зарождением композиторского искусства* в Чувашии, ознаменованной деятельностью первопроходцев-композиторов, прежде всего, двух крупных фигур – *Фёдора Павловича Павлова* (1982–1931) и *Степана Максимовича Максимова* (1982–1951). Суть его – в создании мощного фундамента национальных традиций в профессиональном искусстве.

Их заслуга как фольклористов и композиторов связана не только с собиранием чувашских народных песен<sup>3</sup>, но и созданием одного из центральных жанров национального творчества – обработки чувашской народной песни. По мысли А. Л. Маклыгина, автора крупного исследования, посвящённого феномену становления профессионализма в музыкальных культурах Среднего Поволжья, техника *пентатонной гармонизации* явилась одним из первых шагов к постижению чувашскими (а также татарскими, марийскими) композиторами профессионализма. В числе первых оригинальных опусов чувашских композиторов-основоположников М. Г. Кондратьев выделяет хоровую пьесу «Хура вярман урлă эп каşнă чух» С. М. Максимова на стихи одноимённой народной песни из сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». Им же в труде «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления профессионализма» (2007) творчество первых композиторов теоретически обосновывается как комплексное явление, хронологически определённое в 1917–1920-е годы.

Следующим явлением в истории развития чувашской музыки следует считать собственно *ста-*



новление композиторского профессионализма, в Чувашии тесно связанное с фигурой *Геннадия Васильевича Воробьева* (1918–1939). А. Л. Маклыгин, сопоставляя подобные фигуры на примере татарской (Н. Г. Жиганов, Ф. З. Яруллин), марийской (К. А. Смирнов), чувашской музыки (Г. В. Воробьев) того времени, объединяет их в разряд «музыкантов академического типа», которые стали «репрезентантами эпохи, «сердцевиной» музыкальной коммуникативности, вершиной музыкальной иерархии. «Именно с появлением такого типа композиторов в национальных республиках начали формироваться творческие союзы», – пишет автор [6, с. 160] (в Чувашии Союз композиторов был создан в 1940 году).

На фоне заметного роста композиторской среды в середине 1930-х годов – В. М. Кривонос (1904–1941), И. В. Люблин (1906–1938), С. И. Габбер (1896–1946), В. Г. Иванишин (1908–1946) – произошёл стремительный творческий взлёт молодого композитора (не последнюю роль в этом сыграло обучение в Московской консерватории в классе Г. И. Литинского, а потом и Н. Я. Мясковского). Одним из ярких примеров того, как композиторы Поволжья в сонатно-симфонических циклах тех лет начали «менять привычный пентатонный стиль, его интонационную и ритмическую природу» [2, с. 140], Л. В. Бражник называет Симфонию *c moll* (1939) Г. В. Воробьева. Не только в ней, но, в особенности, фортепианных произведениях, композитор сумел выйти за рамки привычных средств музыкального языка. Так, например, в фортепианных пьесах встречаются освежающие пентатонную музыкальную ткань оригинальные политональные сочетания («Колыбельная», «Петухи и куры»). Как отмечает М. Г. Кондратьев, «Воробьев первым “прорвал” пределы замкнутости чувашской музыки в кругу средств вокально-хоровых жанров и создал модели инструментального тематизма (фортепианного, оркестрового) и его развития. Он вывел чувашскую музыку из сфер этнографизма и песенности на простор большого искусства» [5, с. 30]. И. В. Данилова в своём исследовании справедливо объединяет два вышеуказанных явления в единый (первый) этап становления чувашской композиторской школы, охваченный рамками 1920–1930-х годов.

В эпицентре рассматриваемой нами панорамы находится третье явление, завершившее, по мнению М. Г. Кондратьева, развитие «чувашской музыкальной классики», протекавшее под девизом 1930-х годов «от одноголосной песни к симфонии и опере» [5, с. 9]. Это целое художественное течение, получившее название *национально-традиционного направления*, представлено именами следующих чувашских композиторов: Г. Я. Хирбю (1911–1983), Г. С. Лебедев (1913–1980), Ф. М. Лукин (1913–1994), В. А. Ходяшев (1917–2000), Ф. С. Васильев (1920–2000), А. В. Асламас (1924–2000) и др. Масштабность их

творческих достижений отмечалась ещё в 1970-е годы Ю. А. Илюхиным, автором раздела «Чувашская АССР» в многотомной «Истории музыки народов СССР» (1974), а также книги библиографических очерков «Композиторы Советской Чувашии» (1978, 2-е изд. 1982). М. Г. Кондратьеву принадлежит, кроме собственно определений национально-традиционного направления и национально-традиционного стиля, обоснованных им по отношению к чувашской музыке этого периода [5, с. 17], собрание и издание научных работ разных авторов, посвящённых творчеству представителей данного направления<sup>4</sup>.

Ярко проявившее себя в период середины 1950-х – начала 1970-х гг. национально-традиционное направление пропагандировало сугубо национальное по духу и традиционное по средствам выражения композиторское творчество в чувашской музыке (отсюда и название направления), специфику которого, отчасти, определило возникновение его в условиях советской идеологии, подчинения установке на творчество «социалистическое по содержанию и национальное по форме». Идеолого-политическая конъюнктура, например, повлияла на появление жанра *советской массовой песни*<sup>5</sup>, получившей наибольшее распространение в творчестве Ф. М. Лукина, Г. С. Лебедева, Г. Я. Хирбю, А. М. Токарева.

Главной целью композиторов национально-традиционного направления было освоение жанров академической музыки. В течение нескольких десятилетий в Чувашии возникли произведения во всех крупных жанрах: в инструментальной музыке – первые *чувашские сюиты*, *чувашский инструментальный концерт*, *концертные увертюры*, *симфонии* (вместе с тем отмечалось, что «ни в художественном, ни в технологическом отношении ни одна из появившихся симфоний не смогла приблизиться к уровню упоминаемого сочинения Г. Воробьева» [3, с. 18]), в музыкальном театре – *балеты*, в хоровых жанрах – многочисленные *оратории*, *кантаты*. Появление и развитие национального *оперного искусства* означало завершение реализации в чувашской музыке идеи развития «от симфонии к опере», начатой ещё Г. В. Воробьевым в довоенное время (репертуарными на сегодняшний день остаются две оперы: «Шывармань» («Водяная мельница») Ф. Васильева и «Нарспи» (1967) Г. Хирбю)<sup>6</sup>.

Наиболее полную характеристику творческая деятельность представителей данного направления получила в исследовании И. В. Даниловой, которая выделяет его в рамках второго периода развития чувашской композиторской школы как этап экстенсивного развития в середине 1950-х – первой половине 1970-х гг. Возникновение его автор связывает с расцветом и окончательным утверждением местной НКШ, а также указывает, что впервые в чувашской культурной среде появился «монолитный композиторский корпус»,

сложились благоприятные *инфраструктурные условия* для композиторского творчества [3].

Новая музыка<sup>7</sup> в Чувашии заявила о себе грани 1960–1970-х, когда традиционализм как композиторское направление начал терять свою актуальность (в числе причин замкнутости данного направления критика указывала шаблонность развития музыкального материала, повторяемость жанрово-интонационных моделей). Он уступил место творчеству молодых чувашских композиторов, которое развивалось в ногу с новейшими стилевыми тенденциями отечественной музыки второй половины XX века, став альтернативой традиционному национальному искусству.

Зарождение *ново-национального направления* – четвёртое по счёту явление в предлагаемой панораме развития чувашской музыки. Оно связано с радикальным новаторством, представленным, главным образом, в творчестве крупнейших чувашских композиторов – *Михаила Алексеевича Алексева* (1933–1996) и, отчасти, *Александра Георгиевича Васильева* (1948–2012). Их творчество стало кульминацией композиторских исканий чувашской музыки XX века.

Как отмечает М. Г. Кондратьев, «к проблемам обновления языка чувашской музыки подошли профессионалы новых поколений, имевшие доступ к процессам в сфере искусства, шедшим тогда в столице» [4, с. 19]. С деятельностью этих композиторов начало формироваться пространство новой чувашской музыки – сначала в Москве (с 1967 года оба находились в столице – Алексеев там жил и работал по 1996 год, для Васильева 1967–1972 годы были временем учёбы в классе Г. И. Литинского), затем, с возвращением А. Г. Васильева, – в республике. Оба восприняли те стилевые тенденции, которые охватил отечественный музыкальный авангард начала 1960-х годов и по своему, индивидуально претворили на национальной основе.

Можно утверждать, что авангардизм как эстетический феномен в чувашской музыке нашёл своё особое претворение. Речь идёт не об образовании целых течений, художественных группировок того времени – в республике их, конечно, не было, – а о радикальном обновлении эстетики и техники композиции в чувашской музыке на примере творчества двух крупных композиторов периода 1970–1990-х годов. Авангардная эстетика позволила Михаилу Алексеву и Александру Васильеву подойти к уникальному сочетанию чувашской национальной поэтики и авангардных композиционных средств в своём творчестве. Подобные процессы параллельно происходили и в чувашском изобразительном искусстве. «Такие художники, как ... А. И. Миттов, в 1960-е использовали в некоторых работах элементы абстракционизма и лучизма, но это не стало определяющим в их творчестве. Новые веяния в чувашское искусство проникли в 1970–80-е гг. и отразились, главным образом, в

станковой живописи художников-монументалистов и прикладников – В. П. Петрова (Праски Витти), А. А. Силова» [8, с.16].

Наиболее экспериментальным в своих авангардистских устремлениях был композитор *М. А. Алексеев*. Собственно новаторским можно назвать зрелый этап его творчества (1967–1996), который представляет собой полный отказ от традиционного тонально-модального мышления и опирается на атонализм. Как отмечал М. Г. Кондратьев, в зрелых и поздних сочинениях композитор уходит «в сферу атональных звуковых конструкций, своего рода музыкальной графики (парадоксально сочетавшихся с пентатонизмом и даже фольклорными цитатами)» [5, с. 30]. Преломление атональной техники осуществлялось им на уровне мотивной комбинаторики, рождающей интересный синтез атонализма с национальной интонационностью в таких значительных сочинениях зрелого периода, как макроцикл «Чувашские мелодии», включающий сонаты для флейты, гобоя, кларнета, фагота с фортепиано и Квintет для деревянных духовых и фортепиано (1963–1977), поэмы для камерного оркестра «Причуды» и «Сельские эскизы» (1969), фортепианный цикл «48 полифонических образов» (1979), Симфония-концерт для скрипки и фортепиано с оркестром (1985) и др. В них отразились основные черты творческого почерка Алексева: смелое экспериментирование с композиторскими техниками (атональность, серийность, сонорика, алеаторика), сохранение «национальной интонационности» в микроструктурах тематизма, обращение к национальной поэтике (литературные и фольклорные сюжеты, связанные с культурой и бытом чувашского народа, а также обобщённые темы села, сельских гуляний и игр), стремление к концертности в показе тембровой драматургии (прежде всего, оркестровых произведений), программности или цикличности (как в скрытой, так и явной форме).

В творчестве другого композитора – *А. Г. Васильева* новаторские искания проявились по-иному. В них заметна эволюция. Собственно, авангардными поисками отмечен ранний этап творчества композитора, когда он работал преимущественно в инструментальных жанрах (это Струнный квартет № 2 (1969), Одиннадцать пьес для фортепиано (1970), Соната № 2 для фортепиано (1974) и др.). В 1980-х годах, когда композитор обратился к хоровой музыке, кульминацией таких поисков стал его многочастный хоровой цикл «Уяв» («Весенние хороводы», 1985). Именно это сочинение впервые привлекло внимание к новой чувашской музыке многих известных исследователей и коллег-композиторов.

В зрелом периоде своего творчества А. Г. Васильев сумел «переступить» ту новизну, которую предложил отечественный авангард 1960-х годов и, встав на путь возвращения к прежним ценностям (но на другом уровне), двинулся в направлении к полистили-



стике, применяя и сопоставляя в широком стилевом контексте как традиционные средства, так и новейшие. Самыми яркими полистилистическими опусами Васильева зрелого периода являются «Тухья мерченё таканчё» («Осыпались с тухьи кораллы», 1981), «Ѕёлен эрни» («Бабье лето», 1991). Среди инструментальных сочинений выделяются две пьесы для струнного оркестра: «Песня» и «Такмак» (1984). Последняя завоевала особую популярность и имеет даже несколько версий-переложений. В вышеперечисленных сочинениях творческая манера автора оказалась чрезвычайно индивидуализированной – чувашская интонационность вступает в оригинальные сочетания с ренессансными, необарочными, романсо-ламентозными, православно-каноническими и другими языковыми моделями. Такая переработка фольклора, осуществленная Васильевым в новых условиях, никогда не наблюдалась ранее в чувашской музыке.

При всём различии творческих установок Алексея и Васильева, и тот, и другой пути следует считать новаторскими. Их фигуры можно сравнить с вершиной айсберга, возвышающегося в море имён чувашских композиторов XX века. Не случайно по аналогии с национально-традиционным стилем в чувашской музыке рассматривался стиль «национально-нетрадиционный», позднее названный «национально-инновационным»<sup>8</sup>. Однако, несмотря на уже определившийся огромный интерес со стороны музыковедов к данному явлению, оно остаётся открытым для изучения. Например, требует специального рассмотрения специфика преломления композиционных техник XX века на национальном материале, породившая новые типы композиции в чувашской музыке, различаемые по преобладанию той или иной композиторской техники – атональной (серийной, алеаторной, сонористической), полистилистической. Особого внимания также заслуживает фигура композитора-новатора М. А. Алексея, роль личности и творчества которого по отношению к чу-

вашской музыке до сих пор остается неизученной.

Если с деятельностью «композиторов-авангардистов» ново-национальное направление в Чувашии только зарождалось, то окончательно сформировалось оно относительно недавно. Творчество современных чувашских композиторов или, собственно, *ново-национальное направление* (по нашей типологии – пятое явление), представленное именами Ю. П. Григорьева (р. 1955), А. Н. Никитина (р. 1948), Л. Л. Быренкова (р. 1959), Л. В. Чекушкиной (р. 1965), Н. Н. Казакова (р. 1962), А. П. Галкина (р. 1961), В. Г. Салиховой (р. 1965) и др., замыкает круг явлений в нашей панораме. Их творчество следует рассматривать как продукт действующей чувашской НКШ, сложившейся на протяжении века. У каждого из композиторов обозначился свой подход в выборе жанрово-стилевой сферы. Так, индивидуальность Л. Быренкова более всего проявилась в музыке для детей, Ю. Григорьева – в музыке для театральных спектаклей, Л. Чекушкиной – в фольклорных обработках для вокально-хореографических сценических постановок, Н. Казакова — эстрадном творчестве (рок-опера «Нарспи», 2009) и др.

Проявления нового в чувашской музыке сыграли решающую роль в направлении развития национального искусства вплоть до сегодняшнего дня. Первые «авангардистские» успехи Михаила Алексея на концертной эстраде, а затем расцвет его творчества в московском пространстве 1970-х и движение к новой чувашской музыке 1980-х гг., появление ранних «сложных» московских опусов и признание, начиная с 1980-х, *нового* творчества на родине Александра Васильева, а затем продолжение современных тенденций в творчестве композиторов следующего поколения, перешагнувших порог XXI века, – всё вместе даёт повод говорить о *новом этапе* в развитии чувашской композиторской школы и, вместе с тем, рождении феномена *новой чувашской музыки*.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибир. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2004. 280 с. Несколько ранее понятие «национальной композиторской школы советского типа» разрабатывалось на конкретно чувашском материале в трудах И. В. Даниловой. См. её диссертацию: [3].

<sup>2</sup> Введён в статью: Кондратьев М. Г. Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения / ЧНИИ. Чебоксары, 1983. С. 38.

<sup>3</sup> Наряду с Павловым и Максимовым этим занимались В. П. Воробьёв (1887–1954), Г. Г. Лисков (1890–1963).

<sup>4</sup> Так, например, им составлены сборники: «Композитор Александр Васильев. Творчество в контексте времени и событий» (1999), «Композитор Григорий Хирбю и его время»

(2003), «Филипп Лукин. Музыкант. Общественный деятель» (2008), «Искусство композиторов Чувашии. История и современность» (2012), а также книга очерков «Мастера музыкального искусства» (2009).

<sup>5</sup> Феномен чувашской массовой песни впервые стал объектом исследовательского интереса в трудах М. Г. Кондратьева: «О песенном творчестве чувашских композиторов в 70-е годы» (1981), «Чувашская песня сегодня» (Музыка России. Вып. 5. М., 1984), «Песенное творчество чувашских композиторов в 80-е годы. Очерк первый: песенное творчество Ф. М. Лукина» и «Очерк второй: песенное творчество А. Асламаса» (Чебоксары, 1990). Затем он получил специальное внимание в научных разработках Т. Аbruковой («Песенное творчество В. М. Кривоносова и его учеников», 2007).

<sup>6</sup> Это явление отражено в ряде работ, например, «Чувашская опера» Т. Эррэ (Чебоксары, 1979), «Музыкальный театр.

Надежды и действительность: Чувашский музыкальный театр» С. Макаровой (Поиски и решения: сб. науч. тр. РИИ. М., 1993).

<sup>7</sup> Понятие *новая музыка* с середины XX века используется в трудах западных музыковедов для характеристики творчества композиторов авангардистских направлений. См., например, работы Т. Адорно («Философия новой музыки», 1949), Х. Штуккеншмидт («Новая музыка», 1951), сборник

“Musiques Nouvelles” (1968) и др.

<sup>8</sup> См. в указанных работах М. Г. Кондратьева. О новом стиле в творчестве Алексева размышляет И. В. Данилова в статьях: «Михаил Алексеев: поиск нового стиля чувашской музыки» (Чувашское искусство. Вопросы истории и теории: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. Вып. 6. С. 34–60), «К новому стилю национальной музыки: 60-е – первая половина 70-х годов XX века» [4, с. 34–55].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белозёр Л. П. Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 18–22.

2. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах. На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Казанская гос. консерватория. Казань, 2002. 283 с.

3. Данилова И. В. Этапы развития чувашской национальной композиторской школы. К проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 26 с.

4. Искусство композиторов Чувашии. История и современность / науч. ред. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. 232 с.

5. Композитор Александр Васильев: творчество в контексте времени и традиций: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. 184 с.

6. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. Казань, 2000. 309 с.

7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.

8. Хузангай А. П., Мордвинова А. И., Кондратьев М. Г. Авангардизм // Чувашская энциклопедия: в 4 т. Чебоксары, 2006. Т. 1. С. 16–17.

9. Чахвадзе Н. В. О «Лирической поэме» В. А. Успенского и её роли в истории узбекской симфонической музыки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 12–17.

## REFERENCES

1. Belozer L. P. Sintez traditsiy narodnoy i professional'noy muzyki v fortepiannykh sonatakh kompozitorov Kazakhstana [The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions in the Piano Sonatas of Kazakh Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 18–22.

2. Brazhnik L. V. *Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh. Na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya* [Anhemitonics in Modal and Tonal Systems. On the Example of Music of the Turkic and Finno-Ugric People of the Volga and near-Ural Regions]. Kazan State Conservatory. Kazan', 2002. 283 p.

3. Danilova I. V. *Etapy razvitiya chuvashskoy natsional'noy kompozitorskoy shkoly. K probleme stanovleniya natsional'noy kompozitorskoy shkoly: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stages of Development of the Chuvash National School of Composition: Concerning the Issue of the Formation of a National School of Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003.

4. *The Musical Art of Composers of Chuvashia: History and Present.* (In Russian). Ed. M. G. Kondrat'ev. Cheboksary:

Chuvash State Pedagogical University, 2012. 232 p.

5. *Composer Alexander Vasilyev: Creativity in a Context of Time and Traditions. Collection of Articles.* (In Russian). Chuvash State Pedagogical University. Cheboksary, 1999. 184 p.

6. Maklygin A. L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [The Musical Cultures of the Central Volga Region. The Formation of Professionalism]. Kazan State Conservatory. Kazan', 2000. 309 p.

7. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.

8. Huzangay A. P., Mordvinova A. I., Kondrat'ev M. G. *Avangardizm* [Avant-Gardism]. *Chuvashskaya enciklopediya* [Chuvash Encyclopedia]. In 4 vol. Vol. 1. Cheboksary, 2006, pp. 16–17.

9. Chakhvadze N. V. O «Liricheskoy poeme» V. A. Uspenskogo i ego roli v istorii uzbekskoy simfonicheskoy muzyki [About V. A. Uspenskiy's "Lyrical Poem" and its Role in the History of Uzbek Orchestral Music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 12–17.

### Творчество чувашских композиторов: к проблеме *новой музыки* в национальном искусстве

Автор охватывает панораму развития чувашского композиторского искусства от периода становления профессионализма до творчества современных чувашских композиторов. Обозначена проблема новой музыки по отношению к периоду второй половины XX века в развитии национального музыкального искусства. Впервые характеристику получает ново-национальное направление, возникшее в чувашской музыке в конце 1960-х – начале 1970-х годов и представленное творчеством композиторов-авангардистов М. А. Алексева

и А. Г. Васильева. Автор подчёркивает различия в эстетических ориентирах композиторов, экспериментальный характер преломления авангардных техник у Алексева и особый полистилистический метод у Васильева. Делается вывод об актуальности исследования нового искусства Чувашии, специфически преломившего традиции российского музыкального авангарда.

**Ключевые слова:** музыка России, чувашские композиторы, музыкальный авангард

**The Music of Chuvash Composers:  
Concerning the Issue of *New Music* in National Art**

The author covers the panorama of development of Chuvash music, starting from the period of formation of professionalism to the works of contemporary Chuvash composers. The issue of new music in regards to the period of the second half of the 20th century in the development of the national musical art is designated. For the first time characterization is given to the neonational direction, which appeared in Chuvash music in the late 1960s and early 1970s and represented by the music of the avant-garde composers M.A. Alexeyev and A.G. Vasiliev.

**Полковникова Татьяна Валерьевна**

соискатель кафедры теории и методики музыки

*E-mail: tatpolko@mail.ru*

Чувашский государственный

педагогический университет им. И. Я. Яковлева

Российская Федерация, 428000 Чебоксары

The author stresses the differences in aesthetical and stylistic directions of the composers, the experimental character and personal interpretation of avant-garde techniques in Alexeyev's music and the special poly-stylistic method in Vasiliev's music. The conclusion is made of the relevance of the research of the new music of Chuvashia, which has interpreted in a specific way the traditions of Russian avant-garde music.

Keywords: the music of Russia, Chuvash composers, avant-garde music

**Tatiana V. Polkovnikova**

Post-graduate student at the Music

Theory and Musical Methodology Department

*E-mail: tatpolko@mail.ru*

The Chuvash State I. Ya. Yakovlev

Pedagogical University

Russian Federation, 428000 Cheboksary

