



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



Казанская
государственная
консерватория
имени Н.Г. Жиганова



Н.Г. Жиганов
исемендаге
Казан дәүләт
консерваториясе

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ РОССИИ ДЛЯ МОЛОДЁЖИ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ

МЕЖДУНАРОДНАЯ СТУДЕНЧЕСКАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
18-20 октября 2022

**ТЕЗИСЫ
ДОКЛАДОВ**

КАЗАНЬ

Министерство культуры Российской Федерации
КАЗАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. Г. ЖИГАНОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Сборник тезисов

Международная студенческая
научно-практическая конференция

Казань, 18–20 октября 2022 года

*Мероприятие проводится в рамках реализации грантов в форме субсидий
из федерального бюджета образовательным организациям высшего образования
на реализацию мероприятий, направленных на поддержку
студенческих научных сообществ (Грант № 075-15-2022-1047)*

Казань 2022

УДК 781.7(08)

ББК 85.31
М89

РЕЦЕНЗЕНТЫ

ВОЛКОВ Д. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры национальных инструментов народов России Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный артист Республики Марий Эл

МАКАРОВ Г. М., кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан

СОСТАВИТЕЛЬ

ХАЙРУТДИНОВА Д. Ф., кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной деятельности и вопросам развития Казанской консерватории, заведующая кафедрой музыкально-прикладных технологий, заслуженный работник культуры Республики Татарстан

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

САРВАРОВА Л. И., кандидат искусствоведения, профессор, декан факультета татарского музыкального искусства, заведующая кафедрой этномузыкологии, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан

ГУМЕРОВА А. Т., кандидат искусствоведения, доцент

СЕРГЕЕВА Т. С., доктор искусствоведения, доцент

МАКЛЫГИНА А. А., кандидат искусствоведения, доцент

АГДЕЕВА Н. Г., кандидат искусствоведения, доцент

ШИРИЕВА Н. В., кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой хорового дирижирования

ХАСАНОВА А. Н., кандидат искусствоведения, доцент

ШИГАЕВА Е. Ю., кандидат искусствоведения, ст. преп.

БЕКИРОВА Д. Н., студентка 3 курса теоретико-композиторского факультета, председатель Студенческого научного объединения

Музыкальный фольклор в исследованиях молодых ученых: Сборник тезисов: Международная студенческая научно-практическая конференция «Музыкальный фольклор в исследованиях молодых ученых» (Казань, 18–20 октября 2022 г.). – Казань: Казан. гос. консерватория, 2022. – 150 с.

УДК 781.7(08)
ББК 85.31

Д. Н. Бекирова

ФОЛЬКЛОРНЫЕ «ЗАГАДКИ» В ОПЕРЕ «НАМУС» ЖИГАНОВА

Опера Жиганова «Намус» (1950) по причине исторического контекста создания содержит ряд вопросов по части оперирования фольклорным материалом. Здесь могут быть обозначены следующие аспекты: само использование фольклора; трактовка Жигановым своей работы с фольклором; последующая музыковедческая интерпретация использования фольклора в опере.

1. В опере используется татарский и русский народно-песенный материал, что обусловлено ее сюжетом: фабула строится на «сверхактуальной» после 1948 г. идее дружбы народов, конкретно народов Среднего Поволжья (действие идет во время войны и показывает созидательный колхозный труд татар, русских и чувашей). В опере присутствует жанровое переосмысление фольклорных источников по линии их идеологического «осовременивания».

2. Дух времени отражен в статье Жиганова в «Советской музыке» (1950 г., №11), где композитор символично демонстрирует идеологически обусловленную жанрово-терминологическую инициативу по части использованного фольклорного материала.

3. В 1960–70 гг. фольклорное содержание «Намус» стало объектом скорректированного музыковедческого истолкования (Я. Гиршман, Г. Касаткина) уже в контексте специфического для данного времени интерпретации проблемы «фольклор и композитор».

В настоящее время опера «Намус» требует нового музыковедческого подхода, который бы учитывал идеологические и музыкально-стилевые особенности времени создания произведения.

**ГЕНЕЗИС КАЧЕЛЬНЫХ ПЕСЕН В ТРАДИЦИЯХ
ЮГО-ЗАПАДНЫХ ОБЛАСТЕЙ РОССИИ:
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА**

Качание на качелях – древнейший ритуал, встречающийся по всему миру и актуальный до сих пор. Он наделялся множеством функций – от бытовых до сакральных, и неизменно сопровождался пением. Качельные песни широко распространены в России и славянских европейских странах. Однако в этномузыкологии по сей день не осуществлено комплексного изучения музыкальной составляющей качания. Объединены ли качельные песни лишь действием?

При рассмотрении обряда в свойственной ему обширной географии выявляется региональное разнообразие его претворения. Показателен целый ряд полноправно существующих названий качельных песен: «релевые», «рельные», «арельные», «качульные». На качелях поются лирические, хороводные песни, заклички, частушки, припевки, баллады и даже жестокие романсы. Такая полижанровость присутствует и в узком ареале – в частности, в рассматриваемых юго-западных областях России. Но в контексте качельной традиции выявляется, что из единства действия, ритуального значения и преимущественно социодетерминирующей функции качания вытекают и сходство содержательной стороны качельных песен, их поэтического ряда, характерный весенне-летний календарный период, преимущественно женская традиция исполнения и такие музыкальные составляющие как темп, агогика и прихотливая синкопированная ритмика.

Ряд приведенных параметров в той или иной последовательности принято рассматривать в процессе установления жанра. В связи с этим встает важнейший в определении качельных песен вопрос – являются ли они наджанровой категорией или их можно отнести к отдельному самостоятельному жанру? В докладе предпринимается проецирование теории жанра на качельную традицию.

И. В. Бехтерева

**ОСОБЕННОСТИ НАПЕВА СЮАН ГУР В ТРАДИЦИИ УДМУРТОВ
ШАРКАНСКОГО РАЙОНА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

Напевы Шарканского района, относящегося к центральной части Удмуртии, приведены в сборниках И. К. Травиной «Удмуртские народные песни», К. Герда «Удмуртские песни». Традиции ближайших районов представлены в публикациях М. Г. Ходыревой «Песни северных удмуртов» и М. Г. Хрущёвой «Удмуртская обрядовая песенность».

Материалом настоящего исследования являются:

- экспедиционные записи 2021–2022 годов, осуществлённые на территории Шарканского района Удмуртской Республики (с. Сосновка, д. Дырдашур) в рамках полевых выездов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова;

- записи из личного архива автора 2020 и 2022 года, сделанные в том же районе (д. Нырошур и с. Сосновка);

- записи из личного архива Н. В. Протопоповой, осуществлённые ею в д. Старые Быги Шарканского района в 1997 году.

Целью исследования является изучение особенностей функционирования свадебного напева (*сюан гур*) в рамках обрядового комплекса.

Для этого были поставлены следующие задачи: 1) провести анализ поэтических мотивов; 2) выявить мелодические особенности напевов; 3) сопоставить контекст звучания напевов в обряде.

В Шарканском районе было записано 11 образцов, которые исполнители определяют как *сюан гур*.

В поэтических текстах выявляются сходные мотивы, последовательность которых является не закреплённой. Такая мобильность прослеживается и на уровне слогоритмической структуры.

Порядок исполнения в обряде данных напевов образует различные их комбинации. Так, образуется цикл либо из двух, либо из трёх напевов.

Таким образом, присутствие нескольких свадебных напевов, принадлежащих стороне жениха, в Шарканском районе может быть связано с привнесением в традицию образцов из других очагов и совместном их функционировании в дальнейшем.

В. Д. Бутусова

ИЗ ОПЫТА ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ НИЖЕГОРОДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Традиционный и музыкальный фольклор во всём жанровом многообразии и исполнительском проявлении является важной и неотъемлемой частью укоренившейся культуры исследуемого региона. Необходимость фольклорных экспедиций диктуется современным состоянием традиции, в которой наблюдается тенденция к снижению количества «носителей» фольклора. Потому актуализация традиционного наследия становится важнейшим предметом для изучения учёных-этнологов.

Начиная с 2013 года, под руководством опытных профессоров Нижегородской консерватории и различных культурологических ВУЗов нашей страны осуществляются фольклорные поездки по различным регионам Нижегородской области. В последние годы также увеличился интерес к культурному наследию республики Башкортостан.

Каждая экспедиционная поездка предусматривает определённые этнографические задачи: пополнение музыкального и этнографического материала, совершение этнографических и культурологических открытий, в том числе относящиеся не только к фольклору, но и к письменной практике. Так, в 2017 году в Кулебакском районе были обнаружены рукописные тетради с цифровой нотацией. Данная музыкальная система зародилась во Франции ещё в XVII веке и получила распространение в сфере духовной музыки.

Стоит отметить, что «визитной карточкой» коллекционируемых консерваторией этнографических материалов является электронная энциклопедия. Это уникальный проект, который способствует поддержанию и сохранению традиционной культуры Нижегородского края. В электронную энциклопедию входят различные объекты исследования: музыкальные номера, устные рассказы, фотографии костюмов и национальных блюд и т.д.

Во время экспедиций студентами были изучены характеристичные этнические традиции различных регионов Нижегородской области. В частности, исследуется культура нижегородских марийцев, имеющая существенные территориальные различия (луговые, горные, ветлужские) и изучаются традиции нижегородских старообрядцев.

С. Р. Маркова

К ПРОБЛЕМЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ НАТУРАЛЬНЫХ ТРУБ: КОМИ ЮСЬ ПӐЛЯН И УДМУРТСКИЙ ЧИПЧИРГАН

В инструментальных традициях многих этносов существуют образцы инструментов, к сожалению, давно утративших реалии бытования и функционирования в традиции. Они приобрели статус реликтовых объектов традиционной музыкальной культуры. Предметом нашего исследования становятся натуральные трубы в традиции удмуртов и коми – *чипчирган* и *юсь пӓлян*. Уникальность данных инструментов связана со специфическим приёмом звукоизвлечения – втягиванием воздушной струи, что особым образом выделяет их в отношении иных амбюшурных труб инструментальных традиций финно-угорского мира.

В этой связи специфическое звучание *чипчиргана* и *юсь пӓлян* отражает имитационно-тембральную основу исполняемых наигрышей. Звуковое восприятие наигрышей подкрепляется функциональной семантикой орнитоморфного генезиса. Это находит отражение, как в названиях инструментов, так и поэтических текстах напевов, в которых центральной сакральной тотемной птицей, согласно мифологии коми и удмуртов, становится Лебедь (*чипчирган*: с удм. «чип» – голосовые сигналы птенцов, *юсь пӓлян*: с коми – лебединая дудка). Однако, если в группе наигрышей на удмуртском *чипчиргане* имитационная связь с лебедем, в большей степени, отражена в наигрышах без программной семантики (удм. – *гур*), в исполнении на *юсь пӓлян* континуационный концепт лебединых натуралистических имитаций является базовым средством выразительности.

В ходе сравнения исполнительской специфики двух инструментов выявлено, что связь наигрышей на чипчиргане с жанровыми группами, характерными для удмуртской традиции, позволяет говорить лишь о трансформации имитационных компонентов и формировании устойчивой ритмоинтонационной основы, которая определяет конкретную сферу наигрыша – песенную, обрядовую, танцевальную. В исполнительстве на *юсь пöляне*, несмотря на имитационную основу, связь с интонационно-ритмическим комплексом жанров коми музыкального фольклора на данный момент не позволяет выявить определённые аналогии.

Таким образом, данные положения позволяют говорить об актуальности изучения и перспективах комплексного подхода, где инструмент рассматривается как элемент целостной системы традиционной музыкальной культуры этноса.

А. А. Хасаншина

СОНАТА-КУБАИР Д. ХАСАНШИНА: К НОВЫМ ПРИНЦИПАМ РАБОТЫ С БАШКИРСКИМ ФОЛЬКЛОРНЫМ ПЕРВОИСТОЧНИКОМ

Композитор Данил Давлетшинович Хасаншин (1937 г.р.) – является одним из наиболее самобытных представителей башкирской академической музыки XX–XXI веков. В его камерном творчестве интерес представляет «Соната-кубаир» для фортепиано (2008 г.), «созданная в духе народной импровизационности», где получает художественно яркое преломление жанр башкирской народной былины — *кубаир*.

Сочинение является показательным для демонстрации новых тенденций, проявившихся в башкирской фортепианной музыке XXI века (уже в том, что *вокальный* музыкально-поэтический фольклорный жанр «инструментализируется»). Особенностью композиторского прочтения первоисточника становится синтез фольклорного начала с приёмами современной композиторской техники (политональность, полиладовость и др.). Опора на народный мелос отчётливо проступает в тематизме сонаты. Обращаясь к трём башкирским народным напевам, автор полностью цитирует лишь один – «Ялсыгол» – в то время как мотивные элементы двух других («Мал» и «Сынграу торна») становятся основой оригинальных авторских тем.

В авторской интерпретации жанра кубаира важную роль играют ладогармонические средства. Ладогармонический язык отличает применение современных приёмов композиторской техники: использование полиладовости, создаваемой наложением и столкновением *двух контрастных ладогармонических комплексов*: «пустых» квинтаккордов и хроматизированного восьмиступенного лада (образующих в итоге битональное звуковое пространство).

Секция 1

ПЕСЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ РОССИИ И БЛИЖНЕГО ЗАРУБЕЖЬЯ: ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ, БЫТОВАНИЯ

Д. В. Веремеенко

ПРИПЕВАНИЯ ПАР КАК ОСОБЫЙ ЖАНР МОЛОДЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕРХНЕГО ПИНЕЖЬЯ

Традиции Русского Севера знамениты своими молодежными гуляниями, которые проводятся практически в каждый сезон – зимой, летом и осенью. Однако такой жанр, как припевания пар, звучал на вечеринках лишь в малой части региона – на Пинеге, Мезени, Печоре, Вологодчине, в нижегородском Поветлужье. Главной его функцией является соединение присутствующей на собрании молодой пары и продуцирование их брачного союза. Поэтические тексты таких образцов содержат восхваление, величание девушки и парня и описание их встреч.

Исследование показало, что припевания пар в традиционной культуре верхней Пинеге обладают уникальными характеристиками, качественно отличающимися их от напевов остальных территорий. Только здесь жанр является непесенным, о чем свидетельствуют простота их слогоритмического и мелодического строения, и комментарии исполнительниц («у нево нету мотива-то ведь, он так сказывает»).

Слогоритмические формы припеваний пар имеют на редкость незатейливое и универсальное строение: их периоды складываются из одинаковых сегментов, длящихся 4 кратких времени. Непесенность жанра проявляется и в краткости структур поэтических текстов. Большинство из них имеет стиховую композицию, и лишь немногие – строфическую или тирадную. Но, пожалуй, самое яркое отличие местных припеваний пар от песенных образцов заключается в их звуко-высотной организации: она опирается на тонально-гармоническую систему. Выявлены несколько ладомелодических форм, имеющих в основе полный функциональных оборот (S–T–D–T) или только две вертикали кварто-квинтового соотношения (D–T).

Таким образом, верхнепинежская традиция является не только одной из многих, имеющих в своем жанровом составе припевания пар, но и, видимо, единственной, представляющей их в таком непесенном виде.

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТОНИЧЕСКОГО СТИХА В ПРИЧИТАНИЯХ НИЖЕГОРОДСКОГО ПОВЕТЛУЖЬЯ

Причетная традиция существовала, активно сохранялась в Нижегородской области до конца прошлого столетия, поскольку была неотъемлемой частью свадебного и похоронного ритуалов. Изучение причитаний нижегородского Поветлужья (Ветлужского, Варнавинского, Краснобаковского и Воскресенского р-нов), записанных в 1970–1990-е годы, позволяет установить особенности ритмического строения их текстов и напевов.

Основная часть записанных плачей – свадебные, похоронные – единичны. Исполнение плачей в Поветлужье в основном определяют глагольными формами – *плакать, рвать, реветь*, самая распространенная из них – *выть*, не случайно и сам процесс причитывания называли *вытьем*. По отношению к свадебным плачам использовались также термины *приплакивать, прикликать, призывать, припевать*.

Все плачи имеют в основе единый – тонический – тип стихосложения. Однако этот стих может по-разному воплощаться при их исполнении. В похоронных плачах и некоторых свадебных он воспроизводится в своем неизменном виде в рамках сегментированной слогоритмической формы. В большей же части свадебных напевов стих претерпевает существенные преобразования – разбивается цезурами на краткие построения, а базовая модель трансформируется в цезурированную. Именно эти причитания наиболее специфичны для традиции. Они демонстрируют разнообразие способов преобразования исходной формы и распределения слогов тонического стиха. Разделение напевов на две типологические группы по ритмическому параметру находит подтверждение в разнице манеры и темпа исполнения плачей, в ладомелодических характеристиках.

Выявление специфических особенностей плачей нижегородского Поветлужья дает материал для проведения сравнительных исследований по плачевой культуре в средне- и верхневолжском регионе.

Ю. А. Карась

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Богатство и своеобразие народных песен Костромской области удалось зафиксировать собирателям уже в 1893 году в ходе экспедиции Императорского Русского Географического Общества, с участием композитора С. М. Ляпунова и филолога Ф. М. Истомина.

В данной работе рассматриваются лирические песни из разных районов Костромской области. Используются напевы из Вохомского, Островского, Чухломского районов Костромской области, Ветлужского уезда Костромской губернии. В качестве сравнительного материала были задействованы напевы из Смоленской, Кировской областей и Вологодской губернии. Используются звукозаписи экспедиций Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и аудиоматериалы Т. В. Кирюшиной и А. А. Дружинина. Также задействованы нотные записи экспедиции С. М. Ляпунова и Ф. М. Истомина.

В результате исследования сложились следующие классификационные группы лирических песен Костромской области: ранний слой песенной лирики, молодецкие лирические песни и поздний слой песенной лирики.

Выделенные жанровые группы песен дают основания для рассуждений о принадлежности Костромской лирической традиции к определенной стилевой зоне. В заключение отметим, что Костромская область, также, как и Ярославская, и Ивановская, находятся на границе региональных песенных стилей, а именно на стыке западнорусской, среднерусской и северно-русской песенных традиций. Таким образом, становится возможным выделить черты стиля, который характерен для лирических песен на территории Костромской области. Благодаря своему территориальному положению указанные особенности складывались под воздействием других песенных стилей, в результате чего сформировалась своеобразная культурная традиция.

В. М. Бычек

**ВЕСЕННИЕ НАПЕВЫ БЕЛОРУССКОГО ПООЗЕРЬЯ:
К ВОПРОСУ РЕАЛИЗАЦИИ ЛАДОИНТОНАЦИОННОГО КОМПЛЕКСА
«ТЕРЦИЯ С СУБКВАРТОЙ»**

В календарно-песенной системе Белорусского Поозерья ранневесенний период имеет свою специфику и в обрядовом, и в музыкальном проявлениях. Особого внимания заслуживают весенние напевы, зафиксированные в компактном локусе на территории западных и центральных районов Витебской области (Верхнедвинский, Миорский, Шарковщинский, Глубокский, Полоцкий, Ушачский, Лепельский, Докшицкий).

Для весенних напевов очерченного локуса ключевым объединяющим компонентом является ладоинтонационный комплекс «терция с субквартой». Вместе с тем на мелодическом уровне он имеет ряд вариантов интонационной реализации.

В развёртывании формулы «терция с субквартой» наблюдается две тенденции: 1) преобладающая «обнажённость», лапидарность мелодического высказывания, 2) «сглаживание» ладоинтонационной формулы за счёт дополнительных

тонов. При этом во всех напевах сохраняется заключённая в формуле «зовная энергетика», проявляющаяся на разных уровнях строения мелодической ткани, усиленная этнофоническими приёмами (использование стремительных глиссандирующих взлётов и спадов; акцентированное исполнение верхнего терцового тона; стремление к «трубному» звучанию и др.).

Качество терцового тона лада является наиболее значимым классификационным признаком при группировке рассматриваемых напевов. В процессе анализа выявлены несколько вариантов реализации терцовой зоны ладоинтонационного комплекса: со стабильным терцовым тоном, с тенденцией перехода большой терции в малую и наоборот, с высотной «эластичностью» третьей ступени в противоположных сегментах мелоформы, с терцовыми колебаниями в соседних ритмических единицах, с «мерцающей» терцией.

Проведённые аналитические наблюдения позволяют утверждать, что группа поозерских весенних напевов, объединённая ладоинтонационным комплексом «терция с субквартой», выполняет функцию весенних закличек. Этот тезис подкрепляется этнофоническими качествами исполнения данных напевов и этнографическим контекстом их бытования.

А. Р. Зарипова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ ТЕМНИКОВСКИХ ТАТАР-МИШАРЕЙ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЛОКАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ

Неоднородный характер музыкально-поэтической традиции татар-мишарей признается многими исследователями. Расселенные на обширных территориях, проживающие дисперсно в самом разном иноэтническом окружении, содержащие различные этногенетические компоненты в своей основе, группы татар-мишарей имеют определенные различия и в музыкальных традициях. Локальные особенности обнаруживаются как в жанровом составе, так и в музыкально-стилевых признаках. Вместе с тем, исследования подобного типа практически не предпринимались, что и определяет актуальность настоящего рассмотрения.

Темниковская группа, компактно расселенная на территории Темниковского, Атюрьевского, Ельниковского районов Республики Мордовия, согласно существующим представлениям, наряду с сергачской, признается первичным этническим образованием в составе мишарской общности (Татары. М., 2006). Принято считать, что все остальные этнографические группы являются вторичными, образованными в результате перемещений первых.

Музыкальная традиция темниковских татар-мишарей вплоть до начала XXI века продолжала сохранять традиционный пласт песенности (об этом свидетельствуют материалы М. Н. Нигмедзянова, З. Н. Сайдашевой и Х. Х. Ярми, Е. М. Смирновой и Л. И. Сарваровой). О существовании локальных различий мы можем говорить, прежде всего, на уровне этнически репрезентативных жанров,

к которым относят: обрядовые песни и лирические песни. Показательно, что практически каждая этнографическая группа мишарей определяется существованием специфического жанра, не фиксировавшегося у прочих мишарей. Так, у сергачских мишарей бытовала весенняя обрядовая песня *жымчэчэк*. У темниковской группы подобным жанром стал свадебный плач *таң кучат* (букв.: «утренний петух»). Заметим, впрочем, что плачи подобного типа фиксируются вплоть до настоящего времени у лямбирских татар-мишарей (группы, территориально близкой к темниковской). В области лирических песен локальные особенности связаны с репертуарными предпочтениями. Как показал анализ, каждая этнографическая группа татар-мишарей характеризуется существованием специфических напевов. Единственным и общеизвестным исключением здесь предстает напев «Абдельман купец», который фиксировался на всей территории расселения мишарей. Отдельный комплекс вопросов связан с выявлением музыкально-стилевых особенностей. Отметим, что в полной мере этот вопрос решить на данном этапе не представляется возможным, так как такого рода исследования требуют сформированных представлений по каждой из этнографических традиций. На сегодняшний день подобное рассмотрение предпринято лишь по отношению к песенной культуре лямбирских татар-мишарей (укажем на работы Л. Х. Зиганшиной). В докладе приведены некоторые предварительные наблюдения, которые связаны с особенностями звуковысотной и метроритмической организации напевов. Поздний пласт песенности, связанный с бытованием лирических песен на многослоговой и короткий стих, обнаруживает иные закономерности. Здесь мы можем говорить не о различиях, а о сближении локальных традиций в татарском этнокультурном контексте.

Л. А. Учаева

**О СОХРАННОСТИ КАЛМЫЦКОЙ ПРОТЯЖНОЙ ПЕСНИ «УТ ДУН»
В ПРОЦЕССЕ ИСТОРИЧЕСКОГО БЫТОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ
«СЕМ ХАМРТА ПАРНЦС»/ ГОРБОНОСЫЕ ФРАНЦУЗЫ)**

Историческими корнями песенного сюжета «Сем хамрта парнцс»/«Горбноносые французы» является непосредственное участие калмыцкого народа в Отечественной войне 1812 года. События того времени запечатлены в песнях и бытуют в народной среде. Проходя сквозь века, тексты песен переживают некоторую модификацию, подчас, теряя в объеме. Вместе с тем, общие ключевые слова передающие основной идейный замысел фольклорного произведения сохранились.

При музыкальном исполнении песни передача информации становится второстепенной задачей, за счет вспомогательных асемантических частиц расширяется структура напева. Обилие внутрислоговых распевов придает мелодике протяжной песни большую самостоятельность относительно поэтического текста.

Калмыцкую протяжную песню отличает обилие вокальных приемов, придающих её звучанию неповторимый колорит. «Ут дун» по своей природе предназначена для сольного исполнения, но в связи с популяризацией самодеятельных коллективов, встречается и в ансамблевом варианте, в ходе чего произошло упрощение поэтических текстов и мелодической фактуры напева. Несмотря на это, народные исполнители сохранили и по-своему интерпретировали песню «Сем хамрта парнцс».

В результате она претерпела модификацию как в поэтическом, так и в музыкальном содержании, что привело к вариантности одного из основных признаков фольклорного бытования. Также на сохранность материала значительное влияние оказывает и временной фактор: в песнях, записанных в разные исторические периоды, лишь поэтическая основа в определенной степени совпадает, напевы же разнятся.

Е. В. Васляева

СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ СМЕШАННЫХ ФОРМ МНОГОГОЛОСИЯ В ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ МУРОМСКОГО И МЕЛЕНКОВСКОГО РАЙОНОВ ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ

Лирические песни владимирского Поочья демонстрируют разнообразие многоголосного склада. Здесь выявлено два типа фактуры – гетерофония и функциональное двухголосие, каждый из которых реализуется в двух видах. Гетерофония представлена вариантной и дифференцированной формами, виды двухголосия определяются свойствами подголоска – тесситурно близкого или контрастного.

Разные типы и виды фактуры обнаруживают структурную близость, множественные пересечения. В группе лирических образцов многоголосные формы идентифицируются неоднозначно, и их разведение по видовым и типовым характеристикам становится условным. Подобные структуры, в которых проявляются признаки разных форм многоголосия, следует рассматривать как смешанные.

В некоторых песнях с узкообъемными напевами в силу отсутствия устойчивой дифференциации исполнительских версий сложно либо установить вид гетерофонной фактуры, либо разграничить ее с двухголосием. Певцы могут закрепляться за одним из краев диапазона лишь в отдельных разделах формы или фактурно по-разному исполнять песенные строфы, и тогда многоголосный склад приобретает промежуточные формы.

Еще один компонент, нивелирующий распределение исполнителей по фактурным функциям в ансамбле, – «объединяющая» голосовая линия, охватывающая практически весь диапазон напева. Такая исполнительская версия встречается и в дифференцированной гетерофонии, и в двухголосии с неконтрастным подголоском.

Гибридные формы многоголосия демонстрирует и группа напевов, где сочетаются признаки узкообъемных типов фактуры и двухголосия с тесситурно контрастным подголоском. В некоторых образцах, распетых в узком диапазоне, эпизодически появляются характерные для широкообъемного двухголосия октавные созвучия. Это может быть свойственно напевам как гетерофонного, так и двухголосного склада.

Все пересечения многоголосных форм могут сочетаться и в рамках одного песенного текста, что подтверждает существование разветвленной системы их взаимосвязей в лирике владимирского Поочья.

С. А. Плотников

БОРТНИЧЬИ НАПЕВЫ В СОВРЕМЕННОЙ УДМУРТСКОЙ ТРАДИЦИИ

Бортничьи песни *муш утён гур* принадлежат к раритетному жанру удмуртского фольклора. Они сопровождают празднества и наиболее важные производственные процессы пчеловодства. В других этнических традициях нашего региона подобных напевов не зафиксировано, что и придает уникальность удмуртской песенной традиции.

Первые упоминания о бортничьих песнях находим в работе венгерского лингвиста Б. Мункачи, который опубликовал поэтический текст пчелиной песни под названием *муш ётён гур* (букв.: напев закликания/зазывания пчел). Этот текст приводится в книге В. Е. Владыкина «Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов» (Ижевск, 1994, с. 335).

Самая большая коллекция бортничьих напевов содержится в публикациях Р. А. Чураковой – «Песни южных удмуртов» (Ижевск, 1999) и «Бортничьи песни в удмуртской фольклорной традиции» (Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002. С. 124-174), – в которых автор подробно описывает исполнительский контекст, анализирует музыкальный стиль бортничьих напевов и делает интересное наблюдение, согласно которому напевы делятся на две большие группы – песни-заклинания, обращенные к пчелам во время роения, и песни, исполняемые на пчеловодческих праздниках. Материалом для ее исследования послужили напевы, записанные в Вавожском, Малопургинском, Можгинском, Кизнерском, Алнашском районах Удмуртской Республики.

Во время полевых фольклорных экспедиций 2019 – 2022 гг. нам также повезло зафиксировать напевы этого уникального песенного жанра, анализ которых позволил дополнить картину, выстроенную исследовательницей, и выявить ряд особенностей функционирования бортничьих напевов.

НАПЕВ РОДА ЖЕНИХА *СЮАН ГУР* В ТРАДИЦИИ Д. БАГРАШ-БИГРА
МАЛОПУРГИНСКОГО РАЙОНА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В основе данной работы лежат материалы Малоपुरгинского района Удмуртской Республики.

Музыкальная культура этих мест привлекала внимание исследователей, начиная с середины XX в. Радостно сознавать, что до нашего времени народная традиционная культура продолжает оставаться актуальной для жителей деревни.

Основная идея доклада родилась благодаря комментариям народных исполнителей. Чибышева И. Я. говорит: «*Вся жизнь проходит в трёх свадьбах*».

1. «*Нуны сюан*» – обряд в честь рождения ребенка.
2. «*Сюан*» – свадьба
3. «*Мыддоринь сюан*» – похоронный обряд.

Целью доклада является установление связи между напевами свадебных и календарных песен.

Поиск подобных связей предпринимали этнографы. Так, например, на эту особенность обратила внимание Т. Г. Владыкина, которая в монографии «Удмуртский фольклор» пишет: «В южноудмуртской обрядовой традиции отчетливо прослеживается ряд ритуалов одного типа. Это касается проводных обрядов: моделью всех их выступает свадьба. Отсюда в народной удмуртской терминологии названием *сюан* (свадьба) отмечены все три важнейших этапа в жизни человека» (Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук, 1998).

Важнейшими особенностями напевов связаны со структурой слоγοпроизнесения, характеристикой звуковысотной стороны.

Календарно-обрядовые праздники для удмуртов, были и остаются неотъемлемой частью жизни. При пении свадебных и календарных напевов исполнители упоминают об их взаимосвязи.

Обращение к свадебному обряду обусловлено и его хорошей сохранностью в памяти исполнителей. Примечательно, что в отдельных зонах Удмуртии этот обряд до сих пор существует в живой традиции. Принадлежность свадьбы к коренному архаичному пласту обрядности удмуртов дает возможность выявить важные и характерные особенности основ народной удмуртской культуры. Наблюдения над свадебным обрядом и его музыкальным наполнением, возможно, приведут к пониманию глубинных законов народного мышления, этнической психологии, важнейших архетипов, культурных ценностей.

**ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА ВЯТСКИХ МАРИ
(ПО ИТОГАМ ЭКСПЕДИЦИИ 2022 ГОДА)**

Доклад основан на материалах музыкально-этнографической экспедиции, состоявшейся в июне 2022 года. Экспедиционный маршрут включал восемь населенных пунктов: д. Улисьял Балтасинского района Республики Татарстан, с. Большой Китяк, с. Малый Китяк, д. Кинерь Малмыжского района и д. Танабаево, с. Большой Рой, с. Тюм-Тюм, с. Байса Уржумского района Кировской области. Целью экспедиции стал сбор музыкального фольклора вятских мари – этнографической группы луговых мари, расселенных вдоль реки Вятки (отсюда и название, принятое в научной литературе).

В результате проведенного обследования был записан интересный и богатый материал, представляющий традицию вятских мари в ее жанровом и стилевом разнообразии. В большом количестве были зафиксированы приуроченные песни (прежде всего, гостевые и свадебные), лирические песни и плясовые *такмаки*. Согласно существующим данным, особое место в музыкальной традиции вятских мари занимают поминальные песни, исполняющиеся на 40 день. Отметим, что на большей части обследованных территорий нам не удалось зафиксировать поминальные образцы, хотя исполнители продолжают помнить об их бытовании. (единственным исключением стало с. Байса, в которой исполнение специальных песен на поминки продолжает бытовать).

С точки зрения структурных признаков весь музыкально-поэтический материал представляется возможным разделить на две группы: на «длинный» стих, многослоговые песни (по народной терминологии, *кужу муро* – букв.: «протяжная песня», *ойган муро* – букв.: «песня горечи») и на «короткий» стих (*такмаки*). При этом поэтические тексты многослоговых и коротких напевов могут пересекаться: «короткий» текст может стать «длинным» за счет включения вставных слов, огласовок, внутрислоговых распевов и т.д. Тексты (что симптоматично для поволжских традиций в целом) являются краткосюжетными, что предполагает возможность различной их компоновки в каждом конкретном образце.

Обращаясь к характеристике «напевного фонда», отметим, что в исследуемой традиции распространены формульные напевы, на которые распеваются песни различных жанров, в том числе и поминальные. Как правило, в каждом поселении функционирует один или два «протяжных» напева и несколько напевов *такмаков*. Кроме того, следует особо отметить, что записанный на обследованных территориях песенный материал неоднороден с точки зрения стилевых признаков. Так, в с. Улисьял распространение получили заимствованные русские и татарские песни, которые бытуют в качестве *такмаков*; собственно этнический пласт здесь постепенно утрачивается. «Протяжные песни» (*кужу муро*) исполняются только носителями старшего поколения. Иная ситуация наблюдается, например, в с. Байса, в которой традиционные мариийские напевы сохранились достаточно хорошо.

ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ ЖАНРА СКОМОРОШИН НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛАРУСИ

Скоморошество – явление, характерное для всех европейских народов. На протяжении многих столетий скоморохи были единственными представителями светской музыки, которые в своем искусстве отражали мировоззрения простого человека.

Проблема бытования скоморошьей культуры на территории Беларуси и России интересовала многих русских и белорусских собирателей, фольклористов и этномузыкологов (Кирша Данилов, А. С. Фаминцын, З. И. Власова, И. Д. Назина, С. Г. Нисневич и др.). В фонде Кабинета традиционных музыкальных культур Белорусской государственной академии музыки скоморошины представлены в синтезе с другими жанрами: игровыми, детскими и танцевальными песнями, частушками и былинами.

Благодаря своей яркости, выразительности и лаконичности музыкального языка, скоморошины беспрепятственно вошли в циклы обрядовых и неритуальных напевов белорусов (колядный, масленичный, волочечный, купальский, свадебный, родинный обряды).

Среди особенностей музыкально-поэтической стилистики скоморошьих напевов отметим: юмористическое либо былинное содержание, танцевальность, быстрый темп, ровное ритмическое движение с остановкой на последней доле и минимальным количеством пунктирного ритма, преобладание речитативности, многослоговых структур в строке, волнообразные мелодии со “спадами” в конце фразы, небольшой амбитус напева, стремление мелодии силлабического типа к гомофонно-гармонической тональности, в многоголосии – гетерофонная фактура.

Богат и многолик музыкальный инструментарий скоморохов. У белорусов это: скрипка, цимбалы, гармоника, дуда, басэтя, бубен, барабан.

Следы скоморошьей культуры не исчезли вместе со скоморохами, а проявились в новом облике в иных песенно-танцевальных жанрах, таких как шуточная песня, скакуха, частушка и припевка с танцем.

Е. М. Геворкова

КАЛЕНДАРНО-ПЕСЕННЫЙ ЦИКЛ КАЛУЖСКО-БРЯНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Доклад посвящен исследованию календарно-песенного цикла Калужско-Брянского пограничья, как наиболее архаичного и представительного пласта традиционной культуры запада и юго-запада России. Материалом послужили записи, сделанные в фольклорных экспедициях Московской консерватории.

В разные исторические периоды административные границы локуса неоднократно менялись. Важно понимать, что культурные связи формируются именно историческими и природно-географическими факторами.

В результате исследования, основанного на структурно-типологическом и сравнительном методах анализа, были получены следующие результаты:

Выявлены схожие обрядовые элементы в святочном, масленичном и пасхальном комплексах. Так, святочный период по своей обрядовой структуре оказывается единым, хотя музыкальное наполнение из-за неравномерной фиксации приводит к неоднозначным выводам.

Обрядовая структура масленичного комплекса также оказывается достаточно схожей, с небольшими местными различиями. Музыкальная составляющая представлена повсеместно распространенными масленичными припевами, музыкальная стилистика которых оказывается идентичной (их записи встречаются и на более широкой территории, а именно, в пограничье Смоленской и Псковской областей). Музыкальная характеристика лирических песен, приуроченных к данному циклу, оказывается разной. Однако просматривается их общность с обрядовыми формами на разных уровнях.

Главным музыкальным наполнением пасхального периода являются народные варианты церковного пасхального тропаря «Христос Воскресе». В Калужской области их было записано достаточно много, в то время как в Брянской области они фиксировались реже. Однако именно в Брянской области удалось записать особое двусоставное песнопение, состоящее из текста духовного содержания и собственно пасхального тропаря.

На сегодняшний день в этномузыкологии одной из главных проблем является изучение локальных музыкальных стилей. И особенно непростыми для исследования становятся территории, находящиеся на границе разных областей, что открывает новую перспективу развития науки.

Секция 2

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИЗАЦИИ, РЕКОНСТРУКЦИИ, СОХРАНЕНИЯ

Пэн Чжен (Peng Zhen)

THE ORIGIN OF *SURNAY* IN ANCIENT CHINA

Surnay is a foreign musical instrument to China. After entering China, it plays an important role in such customs as marriage and funeral. At present, the academic research on *surnay* involves the aspects of its origin, instrumental music, musical form and social and cultural background. Among them, there are three different theories about the origin of *surnay* in the academic circle, which have not yet formed a unified theoretical consensus. According to the first theory, *Surnay* originated from Persia and Arabia. The second theory is that *Surnay* originated from Kucha. And the third theory is that *Surnay* originated in Eastern Han Dynasty. There are also various views on the time and path of *surnay*'s introduction into China.

The modern *surnay* music can be understood through many texts, audio and video materials, and the relevant research is also very rich. Comparatively speaking, we know little about the ancient *surnay*. Therefore, this paper combs the different views of the academic community on the origin of *surnay* and the introduction of *surnay* into China by collecting historical materials, studying historical materials and relevant research results, try to put forward your own views on this issue.

This investigation focuses on the origin of *surnay* in ancient Chinese. The author introduces and analyzes the three theories and find out the correct answer. *Surnay* originated from Persia and Arabia. About the origin time, the author will introduce the appearance time of *surnay* in Persia and Arabia and China respectively. In B.C., *Surnay* was cultivated in Persia and Arabia. And it appeared in China between the sixth and eighth centuries. Regarding the path of *surnay* from Persia and Arabia to China, the author reveals two ways of *surnay* being introduced into China. The first way is that *surnay* introduced into China through South Asia. The second way is that *surnay* introduced into China through Central Asia.

The author comes to the conclusion, that *surnay* originated in Persia and Arabia and was introduced into China through Central Asia in the sixth century. In addition, some historical materials are added in the paper, hoping to help the academic community promote the research on *surnay* furtherly.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКАХ ТУРКМЕНИСТАНА

Музыкальная культура каждого народа тесно связана с его музыкальной практикой. Важное место здесь занимают музыкальные инструменты, названия, строение и особенности исполнения на которых характеризуют специфические свойства музыкального мышления данного народа. Можно утверждать, что музыкальное наследие народа, передающееся из поколения в поколение и сохраняющее свое глубокое своеобразие, тесно связано с его различными музыкальными инструментами. В данной работе рассматриваются традиционные музыкальные инструменты, сохранившиеся в археологических памятниках Туркменистана.

Начало изучения традиционных туркменских музыкальных инструментов связано с научными работами В. Успенского и В. Беляева, по результатам экспедиций которых в начале XX века был издан двухтомный труд «Туркменская музыка», в котором даются характеристики таких национальных инструментов как *дутар*, *гыджак*, *гаргы туйдук* и *дилли туйдук*. На тот период этим и ограничивались музыкальные инструменты туркменского народа.

На парфянских ритонах, найденных русскими археологами М.Е. Массон и Г.А. Пугаченковой на раскопках памятника Древней Нисы (период III в. до н.э. – III в. н.э.), изображено множество ударных (ручные литавры типа *тимпанов*, бубны, напоминающие современные *деп* или *дойру*, двусторонний барабан), духовых (флейта Пана, многоствольные свирели типа *гаргы туйдука* и двойной авлос) и струнных (кифара, лира, двухструнные лютни, напоминающие современный *дутар*) музыкальных инструментов. Среди терракотовых статуэток особо выделяется «музыкант-всадник», знаменитая статуэтка (III в. н.э.) из Древнего Мерва. Всадник держит инструмент типа лютни с большим овальным корпусом и коротким грифом, с двумя струнами.

По результатам исследований последних лет, на раскопках археологических памятников Туркменистана (Алтындепе, Маргуш, Ниса, Куняургенч, Мерв и др.) был получен ряд новых и интересных сведений о музыкальных инструментах. Среди них музыкальные *горны-трубы* (древние *туйдуки*), изготовленные из золота, серебра, бронзы и фаянса (Маргуш, II тысячелетие до н.э.), а также каменная цилиндрическая печать с изображенными на ней музыкантами с бубнами и тарелками (из раскопок Тоголок-21). Как отмечает В. Сарияниди, эти артефакты созданы свыше 4000 лет назад цивилизацией Маргуш.

Богатое разнообразие музыкальных инструментов, созданных в глубокой древности, дошли до наших дней в археологических памятниках Туркменистана, а их основные конструктивные особенности сохраняются и в настоящее время в туркменских национальных инструментах.

К ПРОБЛЕМЕ КЛАССИФИКАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ВОЛГО-УРАЛЬЯ

Одной из наиболее актуальных научных задач, стоящих сегодня перед региональной этномузыкологией, являются обобщение и систематизация обширного материала по традиционным инструментам народов Волго-Уралья.

В существующей этноинструментоведческой традиции приняты две группы классификаций: структурная и функциональная. Для первой группы (структурной) основным критерием являются структурно-морфологические особенности музыкальных инструментов, т.е. их конструкция. Для второй группы классификаций – особенности функционирования музыкальных инструментов в этнографическом контексте.

В докладе предпринята попытка кратко охарактеризовать основополагающие идеи, положенные в основу первой группы классификации музыкальных инструментов. Фундамент структурной классификации заложил в своих работах в начале 1880-х годов бельгийский инструментовед Виктор Маййонен. В ее основу положены два наиболее характерных для музыкальных инструментов признака – источник звука (вибратор) и способ его извлечения. Наиболее удачно, как считают многие этноинструментоведы, В. Маййонен использовал первый признак – источник звука, согласно которому все инструменты группируются следующим образом: самозвучащие (с естественной упругостью вибратора), духовые (вибратор – сжимаемый воздух), мембранные (вибратор – натянутая перепонка) и струнные (вибратор – струна).

Система В. Маййонена легла в основу классификаций отечественных инструментоведов – М. Петухова (Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории. СПб, 1884) и А. Маслов (Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве. М., 1909).

Последующее совершенствование классификации музыкальных инструментов по структурному признаку связано с деятельностью выдающихся музыковедов конца XIX – начала XX века Эриха Хорнбостеля и Курта Закса. Свое основное внимание они сосредоточили на других важнейших признаках музыкальных инструментов – способах звукоизвлечения и внешней форме.

В настоящее время классификация музыкальных инструментов, разработанная Э. Хорнбостелем и К. Заксом активно используется в мировой, в том числе, отечественной этноинструментоведческой науке. Например, идеи исследователей успешно претворены в «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» (М., 1963), авторами которого являются выдающиеся отечественные инструментоведы К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая.

Как представляется, использование структурной классификация музыкальных инструментов позволяет максимально полно классифицировать традиционные музыкальных инструменты волго-уральских народов. Структурная классификация, предпринятая в работах этноинструментоведов нашего региона, позволила определить место каждого инструмента, как в системе всего музыкального инструментария волго-уральских народов, так и в отдельной группе инструментов.

Ло Сюань (Luo Xuan)

**FIELD STUDY AND REFLECTION ON DONGXIAO OF THE
ETHNIC MINORITY — CENTERED ON HUNCHUN CITY**

As a national intangible cultural heritage with high cultural and social value, the heritage and development of Dongxiao are of great practical significance to promote national culture. In the study, participants were monitored, questionnaires and in-depth interviews were conducted to investigate the playing methods, repertoire, performing activities, inheritance of the Korean Dongxiao art in Hunchun City and get valuable first-hand information.

The art of making Korean musical instruments is unique. In 2008, the art of making Korean national musical instruments was selected as the second batch of the national intangible cultural heritage list.

The Korean Dongxiao is mainly made of bamboo as the raw material. The tone of the following 10 Dongxiaos varies with the length of the pipe, from bright to low and rich.

The tone of the caveman also depends on the production skills. The production of Dongxiao is divided into two types: machine mass production and hand-made. The process of making a caveman is divided into the following steps: Roasting, Breaking Through, Positioning, Drilling, Tuning. Paint, Fixing.

So far, there is no national Dongxiao music inheritor for the national intangible cultural heritage project, and there are four provincial Dongxiao music inheritors: Li Jisong, Jin Zheshu, Li Deshu, and Zhang Yishan.

With the development of Korean Dongxiao, Korean people who love to play Dongxiao gathered together and formed a special group centered on Dongxiao music - the Dongxiao team, which came into being as a community for its social heritage. The main DongXiao societies in Hunchun are Hunchun DongXiao Association, Hunchun Mass Art Troupe DongXiao Team, and Hunchun Mijiang DongXiao Association, with a total of 44 people playing DongXiao.

This paper takes the Korean Dongjiao art in Hunchun City as a case study and examines the current situation and the dilemma of the four aspects of Dongjiao: production, performance, repertoire, and inheritance. Through an in-depth investigation of three Dongxiao social communities in Hunchun City, the Korean Dongxiao has problems such as a broken generation of inheritors, the loss of handcrafted production skills, and the lack of soil for cultural survival.

ИСТОРИЯ РЕКОНСТРУИРОВАННОГО ИНСТРУМЕНТА ПРИМА-КОБЫЗ

Кобыз – древний струнный смычковый инструмент казахов. Он ассоциируется с традицией шаманов-баксы. К началу XX века носители кобызовой традиции были достаточно немногочисленны. Интерес к кобызу возник в процессе создания оркестра казахских народных инструментов в 1934 году.

Старинный инструмент из дерева и кожи с двумя струнами из конского волоса не соответствовал требованиям оркестрового исполнительства. Фольклорная лаборатория под руководством А. К. Жубанова начала эксперименты по реконструкции кобыза. Можно выделить два этапа: первый связан с созданием трёхструнного кобыза в 1937 году, второй начинается в 1956 году с возникновением четырёхструнной версии.

От изначальной конструкции сохранились общие очертания формы и флажолетная манера игры (без прижимания струны к грифу). Полый корпус стал закрытым, кожаная дека заменена деревянной с резонаторными отверстиями. Вместо цельнодеревянного корпуса стали использоваться отдельная нижняя дека и обечайки. Конский волос заменили сначала на жильные струны, а в 1956 году – на металлические. Новый инструмент получил название «прима-кобыз». Реконструированный инструмент получил квинтовый строй. Все эти изменения значительно приблизили прима-кобыз к конструкции скрипки.

Для нового инструмента была создана школа игры, появились классы сначала в училище и консерватории, затем в музыкальных школах. В 1990-е годы прима-кобыз был подвергнут критике. Исследователи подвергали сомнению необходимость его использования, ставили вопрос об отсутствии традиционного репертуара и преобладании ансамблевого и оркестрового использования.

Тем не менее, инструмент продолжает существовать и развиваться. В настоящее время широко востребованы солисты-виртуозы, которые исполняют не только казахскую и европейскую классику, но и композиции в массовых жанрах. Более того, сохранившиеся у инструмента архаичные черты в конструкции и манере исполнения обладают, на наш взгляд, ещё не раскрытым потенциалом в исполнении современной казахской музыки.

К. С. Иванов

ЧУВАШСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМАТИЗАЦИИ

В настоящем докладе предпринята попытка систематизации – классификации и типологии как важнейших научных приемов в исследовании традицион-

ных музыкальных инструментов чувашей. Музыкальный инструментарий чувашского народов весьма богат и разнообразен. Он включает в себя общепринятые в мировой этноинструментоведческой науке четыре группы музыкальных инструментов: духовые (аэрофоны), струнные (хордофоны), мембранные (мембранофоны) и самозвучащие (идиофоны).

Группу духовых инструментов представляют инструменты типа флейтовых аэрофонов: окарины (керамические свистульки изготовленные из глины с игровыми отверстиями) – там-шахлич; продольные открытые и свистковые флейты с игровыми отверстиями и без них – шахлич, паккала шахлич; многоствольные флейты, состоящие из набора трубок разных размеров с одним открытым и другим закрытым концом – эвви, палнай; типа язычковых аэрофонов: со свободным язычком (свободные аэрофоны) – курак тут, пип-пип, духовые с одинарно бьющимся язычком – шапар, шапар вулли, сарнай, инструменты с проскакивающим язычком (различные системы гармоник) – палнай, кубос; типа мундштучных аэрофонов: рог – кавал, труба – пуч, пахра.

В группе струнных инструментов представлены: щипковые хордофоны типа гуслей – кёсле, таваткал кёсле, типа балалайки – тумра; смычковые хордофоны типа гудка – купас, серкеч купас; типа скрипки – серкеч кубос.

Группу мембранных инструментов представляют: мембранные ударные типа барабана – параппан, хангрма.

В группу самозвучащих инструментов входят: ударные идиофоны типа бубенчиков, колокольчиков – ханкарав, чан; типа трещоток – сатарма; типа колотушек – шадырма, хавал; типа треугольника – вишь кидес, тигельди.

К настоящему времени в составе традиционного музыкального инструментария чувашей нами выявлено более 20 музыкальных инструментов. Подобное разнообразие объясняется, по нашему мнению, длительной и сложной историей формирования и развития чувашского народа, активными процессами их взаимодействия на протяжении длительного исторического периода времени с тюркскими, финно-угорскими, славянскими и другими народами Волго-Уралья.

Т. А. Мурадова

ВОПРОСЫ РЕКОНСТРУКЦИИ И УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТУРКМЕНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Памятники изобразительного и прикладного искусства, письменные источники и эпическое наследие донесли до нашего времени свидетельства многочисленных музыкальных инструментов, бытовавших на территории, которая сейчас принадлежит государству Туркменистан.

Сегодня возрастает значение сохранения и реконструкции национальных инструментов в новом звуковом качестве. Развитие лучших традиций туркменской инструментальной исполнительской культуры, приобщение к восприятию

многоголосного звучания и ознакомление с образцами академического музыкального искусства – все это является наиболее актуальной областью музыкального наследия на современном этапе его развития.

Переход от устной традиции хранения и передачи музыкальной информации к письменной, усовершенствование конструкций инструментов, унификация ладового строя, переход к темперированному звукоряду, улучшение акустических данных народного инструментария и создание нового репертуара – все эти задачи стояли перед музыкантами, мастерами-изготовителями и композиторами на протяжении всего XX века.

В 1930-50-е годы большая заслуга в области развития и реконструкции туркменских музыкальных инструментов принадлежит С. Туманяну, П. Сарыеву, Г. Угурлиеву, Б. Нурали, А. Эргешову и др. К этому же времени относится создание семейств дутаров, гиджаков и первых оркестров народных инструментов.

В 1990-е годы происходит открытие научно-экспериментальной лаборатории по усовершенствованию и реконструкции национальных музыкальных инструментов, восстановлению древних образцов. Большое значение в работе этой лаборатории имела деятельность музыканта, композитора, реконструктора, руководителя лаборатории – Чары Бабаева (1938-2009). Под его руководством создаются многочисленные струнные инструменты (*бас-дутар*, панцирный *дутар*, *туркмен-саз*, 4-х струнный *гиджак-скрипка*, «Дагдан», «Туран» *гиджак*, *уд*), а также духовые (*туркмен-най*, *гаргы тюйдук*, *сурнай*) и ударные (двойная и тройная *нагара*, *тебил*) инструменты. Наряду с этим формируются новые ансамбли и оркестры, расширяется репертуар национальных инструментов, и выходят учебные пособия по обучению игре на них.

Поиски нового звукового диапазона, тембровой палитры, регистровых красок, ритмических возможностей, исполнительских составов продолжается и в XXI веке в стенах Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой, где и в наши дни функционирует лаборатория по реконструкции и усовершенствованию национальных музыкальных инструментов.

М. И. Фролова

БЫТОВАНИЕ ШЛЕМОВИДНЫХ ГУСЛЕЙ В НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ. ОПЫТ ЭКСПЕДИЦИЙ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Для изучения вопроса бытования гуслей на территории Нижегородского региона на рубеже XIX–XX вв. восемь лет назад мною и коллегами было начато исследование, которое осуществлялось двумя основными путями: экспедиционной работой и межмузейным сотрудничеством. Актуальность и интерес его заключается в том, что в настоящее время в научной среде отсутствует информация о бытовании гуслей в Нижегородской области, являющейся частью Поволжского региона.

В то же время Нижегородская ярмарка играла важную роль в распространении музыкальных инструментов, в том числе гуслей, по России, о чем свидетельствуют Ярмарочные выставочные каталоги. Кроме того, на территории Нижегородской области нами были обнаружены около двадцати образцов старинных гуслей, относящиеся к типу многострунных инструментов, которые были распространены у поволжских народов – марийцев, чувашей, татар, удмуртов. Каждый из этих образцов уникален и открывает за собой пласт важной краеведческой информации о прошлом нашего края и соседних регионов и является.

Большинство обнаруженных нами инструментов находятся в фондах музеев Нижнего Новгорода, Городца, Дзержинска, Богородска, а также в музеях и частных коллекциях в Тоншаевском, Тонкинском, Шарангском, Воскресенском, Спасском, Дальнеконстантиновском районах.

Кроме того, в 2019 году в селе Тепелево Дальнеконстантиновского района нами записана марийская исполнительница Казакова Нина Анатольевна 1958 года рождения, уроженка деревни Озянькино Горномарийского района Республики Марий Эл, ученица Анны Романовны Сидушкиной, играющая на инструменте известного марийского мастера Венедикта Степановича Кашутина.

В настоящее время исследование данной темы продолжается в рамках авторского проекта по изучению музыкального культурного наследия – «Старинная музыка Нижегородского края».

И. И. Баязитов

ВАРГАН У ВОЛГО-УРАЛЬСКИХ НАРОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ

Варган – один из древнейших традиционных музыкальных инструментов, широко распространённых на территории Волго-Уралья. Под термином *варган* понимают самозвучащие инструменты (по форме они могут быть различными), звук на которых формируется при помощи щипка язычка. Усиливающим извлекаемый звук резонатором, придающим при этом тембру специфическую окраску, является полость рта исполнителя.

Варганы на территории Волго-Уралья встречаются двух типов – пластинчатые и дугообразные. Первый – пластинчатые варганы: узкие пластины с прорезанными в них сужающимися к концу язычками. Образцы подобного рода инструментов обнаружены в археологических раскопках Танкеевского могильника (IX-X вв. н.э.), могильника Мыдлань-шай (VIII-IX в. н.э.), а также Идельбаевского могильника (рубеж I-II тыс. н.э.). Исследователи доказали их принадлежность носителям различных археологических культур, каждая из которых имела важное значение в становлении этносов Волго-Уралья.

Материалом для изготовления пластинчатых варганов могли служить кость, металл (бронза) и дерево. Пластинчатые варганы из дерева (дуба) в прошлом

были известны татарам и башкирам. Например, в татарской загадке, записанной видным татарским ученым и фольклористом Наки Исанбетом, о пластинчатом варгане говорится следующее:

Дрожит дуб: «Д-р-р, д-р-р!».

Почему он дрожит этот дуб? Может его лихорадит?».

Второй тип – дугообразные варганы. Существует предположение, что данная разновидность является более поздней по времени возникновения. Изготавливались дугообразные варганы из металлического прута. Согласно существующим данным (литературным источникам и сведениям этнографических экспедиций), эти варганы были известны всем народам Поволжья и Приуралья с середины XVIII века. Следует отметить, что дугообразный тип по сравнению с пластинчатым является более совершенным с точки зрения акустических возможностей.

Татары называют этот инструмент *кубыз*; башкиры – *кубыз*, *тимер кумыз*; чувашаи – *вархан*, *варан тума*, *купас*; марийцы – *кубыз*, *умша ковыж*, *ковыж*, *комыж*, *кабас*; удмурты – *ым крес*, *зубанка*; мордва – *варганчик*.

В настоящее время варган разными волго-уральскими народами используется в фольклорной, самодеятельной и профессиональной исполнительской практике.

Л. А. Лушина

ЧУВАШСКИЕ ГУСЛИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Гусли – один из древнейших струнно-щипковых безгрифных музыкальных инструментов, получивших широкое распространение у многих народов на территории Российской Федерации. Гусли различаются по своим типам. Согласно существующей классификации, по внешней форме и конструкции они разделяются на крыловидные и шлемовидные. Кроме того, выделенные типы гуслей характеризуют специфические принципы звукоизвлечения: на крыловидных гуслях применяется демпферный принцип (при котором глушатся «ненужные струны»), на шлемовидных гуслях – щипок левой и правой рукой. Крыловидные гусли были распространены в северо-западных регионах России (Ленинградская, Новгородская, Псковская области), в Республике Карелия, шлемовидные – бытуют в центральных районах России, например, в Московской области.

Широкое распространение шлемовидные гусли получили в традиционной культуре народов Волго-Уральского региона – чувашей, татар, марийцев, удмуртов, мордвы. Анализ источников свидетельствует, что одно из ранних свидетельств об использовании инструмента в общественном и семейном быту волго-уральских народов, в том числе и чувашей, относится ко второй половине XVIII века. О гуслях упоминают в своих работах Г.Ф. Миллер, П.С. Паллас, И.Г. Георги, С.Г. Гмелин – первые исследователи культуры и быта народов, населявших

Россию. Первое подробное описание чувашских гуслей (особенностей конструкции, названия частей) содержится в работе российского этнографа В.А. Мошкова в работе «Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края» (Казань, 1894–1901).

Чувашские гусли, насколько позволяют судить материалы, были одним из востребованных музыкальных инструментов дореволюционной России. В прошлом чувашские гусли изготовлялись местными мастерами. Например, в конце XIX века у чувашей Ядринского уезда Казанской губернии существовал специальный кустарный промысел по изготовлению гуслей.

В послереволюционные годы чувашские гусли, исполнительство на них прошли длительный процесс творческих поисков и экспериментов. В настоящее время чувашские гусли, по нашему мнению, «переживают» свое возрождение: стабилизируется процесс обучения на гусях в музыкальных школах Чувашии, в Чебоксарском музыкальном колледже. Исполнители на гусях (солисты, ансамблисты) принимают участие в многочисленных конкурсах (Москва, Казань, Йошкар-Ола, Петрозаводск). Важным событием в развитии исполнительства на чувашских гусях явилось введение обучения на этом инструменте в Российской академии музыки имени Гнесиных.

А. Р. Мотыгуллин

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ КОНСТРУКЦИИ БАЛАЛАЙКИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВЕКОВ

Известно, что конструкция современной балалайки академической традиции сформировалась благодаря деятельности В. В. Андреева в конце XIX века. Мастера, сотрудничающие с Андреевым, – Ф. Пассербский, С. Налимов и др. заложили базовые основы конструкции инструмента, которые до сих пор значительно не меняются. Однако, в последнее время исполнительство на балалайке достигло такого высочайшего уровня, что мастерам просто необходимо вводить изменения в «классическую конструкцию».

Одно из таких изменений связано с увеличением диапазона инструмента. Современный репертуар балалаечника просто вынуждает это делать. При этом не просто увеличивать диапазон, а делать его в верхней тесситуре звучащим и «пробивным». Такая идея впервые воплотилась у мастера Е. Виноградова по просьбе ведущего современного исполнителя на балалайке, профессора А. А. Горбачева. Так появляются инструменты с 31 ладом, вместо 27.

В последнее время мы чаще замечаем, что форма головки грифа тоже претерпевает небольшие изменения. Это связано с отказом многих мастеров, изготавливающих балалайки, от традиционной механики А. Епихина. Современных отечественных аналогов балалаечной механики не существует, поэтому мастера-

балалаечники пытаются всякими способами «приладить» на наш инструмент качественные зарубежные изделия, созданные для гитары. При этом естественно меняется и форма головки грифа. Одним из первых мастеров, который ввел японские гитарные колки Gotoh в производство балалаек, является самарский мастер-балалаечник Алексей Серебров. Настройка инструмента становится более точной и исключает всякое «дребезжание», т. к. шпилька механики имеет две точки опоры, тогда как в обычных отечественных советских образцах – одна.

Нам думается, что это не все возможные изменения в конструкции инструмента, и при «новых» потребностях современного исполнительства будут происходить некоторые изменения и в области конструкции балалайки, соответствующие новым задачам исполнителей.

А. В. Семёнов

ЧУВАШСКАЯ ВОЛЫНКА: КОНСТРУКТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

В настоящем докладе предпринята попытка краткого рассмотрения конструктивных особенностей чувашских волынок. Среди традиционных музыкальных инструментов чувашского народа особое место принадлежит волынке – духовому инструменту с одинарно бьющимся язычком. Как и многие другие чувашские инструменты волынки неоднотипны. Они отличались по конструкции, размерам, диапазону, звукоряду и другим признакам. При рассмотрении чувашской волынки в основу типологии нами положен комплекс наиболее характерных конструктивных признаков. К ним мы отнесли: материал из которого изготовлен воздушный резервуар, количество мелодических трубок, наличие или отсутствие бурдона – трубки, звучащей непрерывно и издающей неизменный по высоте звук. По этим признакам на рассматриваемой территории можно выделить два основных типа волынки.

Первый тип – волынка «пузырь» с воздушным резервуаром (мехом) сделанным из пузыря крупного животного (коровы, быка, лошади), двумя мелодическими трубками и мундштуком для вдувания воздуха. В правой мелодической трубке вырезают три-четыре игровых отверстия, а на левой – два-три отверстия. Диапазон одной мелодической трубки – кварта–квинта, другой – терция–кварта. Звукоряды инструмента разнообразны. В них используются как диатонические, так и хроматические интервалы. На волынке и двумя мелодическими трубками возможно исполнение двухголосных мелодий. Звук – яркий, несколько резковатый, хорошо слышан на открытом воздухе. Данный тип волынки под названием пузырь, шапар был распространен среди верховых и низовых чувашей.

Второй тип волынки с воздушным резервуаром из кожи животного с одной мелодической трубкой, одной-двумя бурдонными трубками с запирающим клапаном. Материалом для воздушного резервуара служила тонкая телячья или ко-

зья кожа, тщательно обработанная, довольно больших размеров. Звукоряд мелодической трубки – диатонический. Бурдонные трубки настраивались по отношению к мелодической и друг к другу в квинту. Звуки волынки напряженный, резкий, сильный. Волынка данной конструкции были распространены среди низовых чувашей под названием *сарнай*.

Чувашские волынки пузырь, *шапар* и *сарнай* изготавливались местными мастерами. В конце XIX века, как свидетельствуют многочисленные источники, производство чувашских волынок было сосредоточено преимущественно во многих деревнях Ядринского уезда Казанской губернии.

В настоящее время чувашская волынка привлекает пристальное внимание музыкально-образовательных учреждений Чувашии, музыкантов–исполнителей в фольклорных и профессиональных коллективах.

А. Е. Усманова

МАНДОЛИНА В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ВОЛГО-УРАЛЬЯ: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

На современном этапе изучения истории развития исполнительства на мандолине в России, в том числе в Волго-Уралье, важное теоретическое и практическое значение приобретает тщательный анализ источниковедческой и историографической базы данной проблемы. Несмотря на довольно длительный период истории существования мандолины в российском социокультурном пространстве (более 200 лет), источниковая база, отражающая многообразные формы использования инструмента в традиционной народно-бытовой и светской музыкально-исполнительской практике, фрагментарна, а научные исследования, посвященные мандолине и её функционированию в российском социуме, до настоящего времени крайне немногочисленны.

Подобная информативная ограниченность связана, по нашему мнению, в первую очередь, с тем, что мандолина (в отличие, например, от домры и домровой культуры), по своему социальному и профессиональному статусу в отечественной музыкальной культуре оставалась (и во многом остается в настоящее время) в формате, так называемого, традиционного народно-бытового, любительского (самодеятельного) исполнительства, изучение феномена которого, в свою очередь, также требует отдельного внимания.

Перед современными исследователями, обращающимися к истории бытования мандолины и мандолинной культуры в России, возникает ряд сложных проблем. С одной стороны, эти проблемы связаны с необходимостью сбора, систематизацией и научной обработкой источниковой базы. С другой, в процессе анализа этих источников необходимо выявить и представить то ценностное и

значимое, что составляло (составляет в настоящее время) магистральное проблемно-тематическое пространство особенностей функционирования мандолины в музыкальной культуре России. Необходимо вычленить в них главные идеи «жизнеспособности» мандолинной культуры у разных российских народов. При этом, среди актуальных целесообразно выделить ключевые, системообразующие проблемы, решение которых будет иметь важное значение для истории, теории и практики мандолинной культуры. С точки зрения этноинструментоведческого подхода к первостепенным проблемам, имеющих историческую направленность в процессе исследования мандолинной культуры целесообразно, на наш взгляд, выделить вопрос сохранения мандолины в исторической памяти народов России, в том числе народов Волго-Уралья.

А. В. Козлова

Я. А. ЭШПАЙ – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ МАРИЙСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В истории музыкальной культуры марийского народа особое место принадлежит Якову Андреевичу Эшпаю (1890 – 1963) – крупному исследователю, просветителю, талантливому композитору, общественному деятелю.

Велика роль Я. А. Эшпая в изучении традиционных марийских народных инструментов. В 1946 году в Московской консерватории им была защищена кандидатская диссертация на тему «Национальные музыкальные инструменты марийцев». Данная работа является одной из первых в отечественной науке, посвященной традиционным музыкальным инструментам народов автономных республик СССР. Написанию диссертации предшествовала многолетняя музыкально-этнографическая деятельность Я. Эшпая по собиранию, изучению и популяризации песенного и инструментального фольклора марийского и других народов Волго-Уральского региона.

Работы Я. А. Эшпая известны в нашей стране. Среди них: «Музыкальная культура племени мари» (Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 36-39), «Музыка марийского народа» (Музыкальное образование. 1929. № 3-4. С. 32-39). В предвоенные годы была опубликована монография «Национальные музыкальные инструменты марийцев. С нотными примерами» (Йошкар-Ола, 1940), вероятно, положенная (уже в послевоенные годы) в основу его кандидатской диссертации. Научная значимость этноинструментоведческих работ Я. А. Эшпая заключается, по нашему мнению, в том, что в них впервые предпринята попытка систематиза-

ции марийских музыкальных инструментов. Исследователь первым дал этноинструментоведческое описание 16 марийских инструментов, выявил их ладовые и акустические особенности. Кроме того, в работах ученого содержатся примеры инструментальных наигрышей, описания этнографического контекста бытования данных образцов, приводятся имена традиционных исполнителей и мастеров.

Работы Я. А. Эшпая вплоть до настоящего времени пользуются большим авторитетом. Эти работы значимы не только в рамках разработанной в них проблематике. Они инициировали процесс глубокого изучения традиционных музыкальных инструментов, бытующих у других народов России, в том числе и Волго-Уралья.

А. З. Хаметова

РУССКАЯ ДОМРА И ТЮРКСКАЯ ДУМБРА. ИНТЕГРАЦИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

История развития и формирования музыкальных инструментов связана с историей становления культуры народов. Домра и домбра не потеряли своей значимости в настоящее время. Традиционные музыкальные инструменты являются составной частью творчества народов и духовной культуры.

Мастера инструментов по сей день находятся в поиске, пытаются расширить возможности инструмента, меняя форму, материалы, методы изготовления инструмента.

Различия. Домра – древнерусский щипковый инструмент, имеет полусферический корпус, трехструнный, способ звукоизвлечения с помощью медиатора. Инструмент домра сравнивали и относили к таким видам, как духовые, струнные, а также ударные инструменты.

Домбра – инструмент тюркского народа, представителями которых являются башкиры, татары, казахи и т.д. На нем играют пальцами правой руки, способ извлечения звука на инструменте похож на балалаечное бряцание. Шертер – древнетюркский музыкальный инструмент является предком домбры.

Сходства. В современной музыкальной культуре расширяются возможности домры как инструмента, предназначенного не только для сольного исполнения, но для аккомпанирования, даже хору. Здесь мы можем провести аналогию, так как домбра в восточных регионах представляла из себя аккомпанирующий инструмент для сопровождения пения.

Домра и домбра развивались также в оркестровом звучании. Создавались оркестры народных инструментов, где инструменты были усовершенствованы под оркестровое звучание, появились такие разновидности, как прима, альт, тенор, бас. Такие коллективы существуют в городе Казань, Екатеринбург, Тольятти, Саратове, а также в других городах. Созданию первого оркестра домбр принадлежит Ахмеду Жубанову, Биржан-салу исполнитель на домбре.

В настоящее время расширяется репертуар для инструментов, появляются различные школы игры, домра представлена в нетрадиционном виде и звучании, создаются электро-домры.

Эпоха электронной музыки также не обошло стороной домбру, в казахских этно-рок-группах присутствует звучание традиционной домбры, рок-гитары и скрипки, не оставляя шанса не влюбится в данный инструмент поклонникам.

Секция 3

ТРАДИЦИОННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Г. И. Галеева

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ НАПРАВЛЕНИЯ “WORLD MUSIC” КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В последние десятилетия музыкальные фестивали стали одной из наиболее востребованных форм культурного взаимодействия между людьми. Фестиваль, как известно, это яркое и самобытное явление, способствующее созданию единого культурного пространства и формированию новых культурообразующих ценностных критериев.

Среди множества направлений мирового музыкального фестивального движения на рубеже XX – XXI веков активно развивается направление “World music” Термин “World music” семантически неоднозначен, в более общем определении – это музыка, адаптированная под североамериканские и европейские стандарты коммерческой звукозаписи, а также современная «западная» музыка с широким использованием заимствованных из традиционной народной музыки (различных культур мира) и классической музыки неевропейских традиций звуко-рядов, инструментов, манер исполнения и т. п. Более популярным термин “world music” стал уже в 1980-е годы как классификационный прием в средствах массовой информации и музыкальной индустрии. Такое явление достаточно быстро распространилось не только в музыкальной среде, но и стало перспективно с точки зрения маркетинга для телевидения, радио и других СМИ. Стали активно появляться радиопередачи, лейблы, специализирующиеся на этнической музыке, и, конечно, фестивали.

Существует обширное количество примеров воплощения “World music” в фестивальной индустрии. Фестивали направления “World music” – это форма актуализации этнической музыки разных народов. Как известно, на любом музыкальном фестивале происходит стирание жестких границ, в описываемом феномене – объективное семантическое, образное, эмоциональное содержание музыки разных этнических культур (и его субъективное переживание слушате-

лем) моделирует ситуацию преодоления изолированности, служит глобализации, и, разумеется, способствует обмену накопленным опытом, обмену культурными традициями.

Цао Жуй

THE DEVELOPMENT OF NATIONAL CULTURAL INDUSTRY UNDER THE PERSPECTIVE OF FOLK-CUSTOM

The national culture of the Chinese people is the sum of the material and immaterial culture created by the Chinese people throughout their history. Ethnic cultures have common characteristics such as universality and intrinsic unity, but also individual characteristics such as ethnicity, regionality, distinctiveness and irreproducibility. Ethnic culture can be divided into ethnic ways of life, ethnic beliefs, ethnic habits, ethnic emotions, ethnic dress, ethnic crafts, ethnic architecture, ethnic food, ethnic ways of thinking, ethnic literature, ethnic music, ethnic dance, ethnic festivals and so on.

The integration of culture and tourism in ethnic areas is a major means of boosting cultural consumption. There are four main paths to enhance cultural consumption in ethnic areas:

1. Creativity is the main focus, promoting the creative transformation and innovative development of traditional national culture.

General Secretary Xi Jinping's thought on socialism with Chinese characteristics in the new era provides an opportunity for "dual creation", for "striving to achieve the creative transformation and innovative development of traditional culture". Five major development concepts of "innovation, coordination, green, openness and sharing" can be found in traditional culture.

2. Demand prevails, focusing on ethnic cultural tourism products (ethnic crafts) to precisely match and stimulate market demand.

3. Stimulate market demand through the service as a complement to improve the effectiveness and satisfaction of the cultural tourism industry services in ethnic areas. National culture should be developed in the course of inheritance, inheriting national cultural genes, reflecting national cultural heritage and showing the unique charm of national culture.

4. Ethnic culture should be passed on in development and consumption of new ethnic cultures should be promoted, for example, innovative development and creative change in ethnic music, the fusion of traditional music, intangible cultural heritage innovation and modern stage technology.

Cultural and tourism integration is an effective means of attracting visitor traffic. There are two modes of transformation of ethnic festival cultural resources into ethnic festival cultural industries. One is the tourism-based ethnic festival culture industry

that uses traditional ethnic festivals as an attraction and links the advantages of ecological tourism resources. The other is an innovative ethnic festival culture industry with ethnic characteristics as its core connotation. Thus the cultural consumption of ethnic people is not only an economic activity, but also a cultural activity.

The core of national cultural identity in China at this stage is the identification with the pluralistic integration of the Chinese nation and the core values of socialism. With the rise and rapid development of cultural industries, the trend of popularization, diversification and personalization of cultural consumption needs has become more and more prominent. Ethnic culture has become a hot spot in the field of cultural industries and market consumption due to its richness, uniqueness and irreproducibility, and the industrial value of ethnic cultural resources has been continuously explored and reflected.

Ethnic culture transmission is the intergenerational transmission of ethnic culture by means of religious rituals, festivals and rituals, in the form of one-to-one, one-to-many or many-to-many teaching by word and example, or by families, villages or ethnic groups.

Ethnic cultural resources are the innovative inheritance of national culture by the ancestors of the peoples, and their exploitation as a resource is an inevitable development of the times. In this context, we should consider how to better meet the needs of humanity today, how to better preserve the cultural genes of our children and grandchildren, and how to ensure the sustainable development of our national cultural resources. We should treat all the achievements of human civilization with equality, respect all cultural forms that are different from our own, and cultivate our own cultural awakening and enhance our national self-confidence.

С. Ч. Язханова

ЖЕНСКИЕ ИМЕНА В НАЗВАНИЯХ ТУРКМЕНСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

Туркменское музыкальное наследие по своему содержанию, строению и особенностям исполнения подразделяется на фольклорное и народно-профессиональное творчество устной традиции, и связано с искусством музыкантов-бахши.

К какой бы туркменской народной мелодии, к какому бы мукаму мы ни обратились, находим захватывающие исторические предания, связанные с каждым из этих образцов. Все они разные по происхождению, тематике и содержанию. К примеру, если в таких мелодиях, как “Гокдепе мукамы”, “Эркеклик мукамы” воспевается безграничная любовь к Родине, гордость и преданность ей, то в мелодиях “Сойли халан”, “Узуклар”, “Лейли гелин”, “Дарайы донлы”, “Тешнит” мы слышим воплощение возвышенной любви. Значение же таких мелодий, как “Шадилли мукамы”, “Атчапан”, “Атчапар” заключается в неприятии войны и тех жертв, к которым она приводит.

В нашем музыкальном наследии есть и такие мелодии, которые связаны с именами туркменских женщин. В качестве примера можно привести: “Гырмызы”, “Зыбагозель”, “Маягозель”, “Сойли халан”, “Сойли халар”, “Лейли гелин”, “Гулханым”, “Гулнахал”, “Ширин-Шекер”, “Бибижан”, “Сенем гелди”, “Селбиняз гырк”, “Бике халан”, “Гулзар”, “Узуклар” (“Узук”, “Назик”, “Лалик”), “Новгуль” и др. Из преданий мы получаем сведения о том, когда и кем они были созданы. Хотя в этих легендах трудно отделить правду от вымысла, однако за каждой из этих легенд стоит хоть малая доля истины. Кроме того, эти предания обладают важной воспитательной функцией, поскольку связаны с историческим прошлым народа. Терпение и мудрость наших дедушек и бабушек, готовность наших храбрых поколений отдать свои жизни за Родину, за честь и достоинство, нравственная чистота, преданность и скромность наших прекрасных девушек для каждого из нас – пример для подражания.

Подробное знакомство с историей создания народных мелодий, связанных с женскими именами, позволяет сделать вывод о том, что некоторые из них, хотя и носят женские имена, их содержание скорее связано с образами природы. В качестве примера можно привести туркменскую народную мелодию “Гулзар”, воспевающую прекраснейшие моменты цветения природы. В туркменской народной мелодии “Гырмызы” воплощен образ молодой девушки, заболевшей корью, и её страдания. По преданию, эту мелодию создал Кел-бахши. Созданная им мелодия исцелила девушку Айсолтан, на которой он впоследствии женился. Такие мелодии, как “Зыбагозель”, “Маягозель”, “Сойли халан”, “Сойли халар”, “Лейли гелин”, “Гулханым”, “Гулнахал”, “Ширин-Шекер”, “Бибижан”, “Сенем гелди”, “Селбиняз гырк”, “Бике халан” с особой тонкостью воспевают образы наших девушек.

М. В. Антонова

**ИМИДЖ ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРУППЫ:
ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ МОРДОВСКОГО АНСАМБЛЯ
ФОЛЬКЛОРНОЙ МУЗЫКИ «ТОРАМА»)**

На сегодняшний день в России представлены сотни консалтинговых фирм и PR-структур, указывающих в списке своих услуг «создание имиджа», «имиджмейкинг», «подборы образа» и т. п. Имиджмейкинг как профессиональный подход к созданию имиджа предполагает совместную работу специалистов разного профиля – социологов, психологов, политологов, стилистов и др.

Сфера музыкального искусства в последнее время претерпевает прогрессивное развитие наряду с другими отраслями делового мира. Количество исполнителей высокого класса, а вместе с ним и конкуренция растут. В связи с этим категория создания имиджа своего «продукта» может сыграть определяющую роль в позиционировании на рынке интеллектуального искусства.

Как известно, теорию и практику формирования имиджа изучает наука имиджология, появившаяся в 90-х годах XX века. Имидж является отражением требований массового сознания, он должен быть выстроен так, чтобы добиться однозначной реакции на него целевой аудиторией.

В сравнении с академической музыкой, которая в контексте имиджа более универсальна, этническая музыкальная культура обладает большим своеобразием. Имидж этнических музыкальных групп совершенно уникален и индивидуализирован в отношении каждого отдельного этноса. Оригинальности способствуют все его составляющие: внешний облик (костюмы, прически, украшения, грим), факторы перформанса (музыкальные инструменты, танцы, театрализованные движения, мимика и жесты, особенности интонирования и национальной мелодики) и факторы духовного воздействия (образный строй и смысловое содержание произведений).

В качестве примера реализации имиджмейкинг-кампании приводится фольклорный ансамбль мордовской музыки «Торама», занимающийся сбором фольклора и возрождением живой песенной и инструментальной традиции народов эрзя, мокша, шокша и каратаи. Во многом имидж «Торамы» опирается на вышеуказанные составляющие этнического имиджа: образный и интонационный строй национальной мордовской музыки, аутентичный инструментарий, а также внешний облик, заключающийся в использовании мордовского национального костюма. Таким образом, вся концепция имиджа данной этнической музыкальной группы опирается на сохранение и пропаганду национальной традиции.

В. В. Хуторова

НАРОДНЫЕ АНСАМБЛИ АЛМАТЫ: РУССКИЕ НАРОДНЫЕ И КАЗАЧЬИ КОЛЛЕКТИВЫ

На сегодняшний день многонациональность Казахстана является неотъемлемой характеристикой казахстанского общества. Это исторически сложившееся под влиянием различных факторов явление считается политической данностью и играет важную роль в развитии государства.

Город Алматы, один из крупнейших городов Казахстана, который прежде назывался Верным. Название закрепилось за местностью в центре Семиречья, когда здесь была крепость, основанная сибирскими казачьими полками, ставшая укреплением Верным.

Неудивительно, что до сих пор второй по численности населения этнос в стране – русские. Данный этнос представлен сразу несколькими объединениями.

В городе Алматы расположен Республиканский казачий культурный центр, исторический памятник старой городской архитектуры, где ведут свою деятельность народные ансамбли.

Одним из самых продолжительных по времени существования является ансамбль — «Зори Семиречья», который ведет свою историю от одноименного русского хора, образованного в 1958 году. В коллективе сохранены признаки народной певческой традиции.



Также при Республиканском казачьем культурном центре ведет свою деятельность фольклорный ансамбль «Жива», образованный в 2014 году уроженкой города Новокузнецк Василевской Ольгой Юрьевной. Репертуар ансамбля составляют в большей мере календарные земледельческие и обрядовые песни.



Руководитель ансамбля «Жива» организывает особые мероприятия, так называемые «вечерины». Всё это проводится благодаря сильному желанию обратиться к истокам и стремлению разрешить проблему самоидентификации, сохранить почти что утерянные обряды, напевы, игры.

Василевская О.Ю. передает свои знания, умения и опыт молодому юношескому казачьему фольклорному ансамблю «Атаман», ведущему свою деятельность в том же центре.

В докладе будет представлен анализ произведений из репертуара ансамблей и репрезентированы различные исполнительские интерпретации.

Б. А. Минуллин, В. О. Ненастин

ФОЛЬКЛОР КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ У ДЕТЕЙ С ОВЗ (НА ПРИМЕРЕ КОНТАКТНОГО ПЕРЕДВИЖНОГО МУЗЕЯ РЕД- КИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ)

Музыкальная культура – это многоуровневая система, включающая различные виды и жанры музыкального искусства, в том числе и фольклор, а также все виды творческой деятельности. Приобщение к музыкальной культуре – важная составляющая воспитания, умение слушать, понимать, сопереживать музыку,

творить ее. Для детей с ограниченными возможностями здоровья (далее – ОВЗ) в рамках инклюзивной педагогики и инклюзивного воспитания формирование музыкальной культуры является важным фактором интеграции в общество, формирования личностного, интеллектуального и творческого потенциала.

Для ребенка с ОВЗ по зрению доступен звук, однако он не дает целостного представления о феномене творчества – нет общей картины и полноты представления. Для этого незрячему необходимо тактильно, то есть контактно, изучить инструмент, и, если говорить простыми словами, потрогать и «рассмотреть» его руками. Однако, что ни на концертах, ни в музыкальных музеях нельзя трогать музыкальные инструменты.

Мы считаем, что для полного представления и познания музыкальных инструментов для людей с ОВЗ необходимо преодолеть этот барьер, и особенно это важно в отношении инструментов, используемых фольклоре. Различные виды инструментов – щипковые, струнные, духовые, ударные – появились в результате народного творчества, манипуляций и экспериментов с доступными и понятными материалами, поэтому они, на наш взгляд, интересны и привлекательными для тех, кто слышит музыку, но не видит общей картины.

Приобщение детей с ОВЗ к музыкальной культуре – основная миссия ансамбля незрячих музыкантов «НеЗаМи» (В. Ненастин, Д. Залялиева, Б. Минуллин) под руководством мультиинструменталиста Д. А. Бикчентаева. Он автор и создатель проекта «Передвижной контактный или трогательный музей редких музыкальных инструментов», в котором задействованы музыкальные инструменты из его личной коллекции. Коллектив выезжает в школы и интернаты Республики Татарстан для детей с ОВЗ, отдавая предпочтение в первую очередь детям с нарушением зрения. Рассказывая о возникновении музыкальных инструментов, историю их бытования, коллектив ансамбля демонстрирует их звучание, а затем исполняет народные песни и мелодии под аккомпанемент этих инструментов.

Рассказывая о возникновении музыкальных инструментов, историю их бытования, коллектив ансамбля демонстрирует их звучание, а затем исполняет народные песни и мелодии под аккомпанемент этих инструментов.

Задачей выступления является вовлечение незрячих ребят к совместному исполнению народных музыкальных номеров. Мамы и помощники раздают народные перкуссионные инструменты (трещотки, маракасы, бубны и др.) ребятам с нарушением зрения в руки и происходит массовое совместное представление, полное удивления, восторга и радости. Незрячие ребята контактируют с прозвучавшими музыкальными инструментами: они пытаются правильно взять их в руки, извлечь звук, напевают народные песни и мелодии, чувствуя себя юными музыкантами.

Представляется, что данный подход можно рассматривать как важную и эффективную технологию формирования музыкальной культуры у детей с ОВЗ.

Она затрагивает эмоциональную, интеллектуальную сферу детей, что позволяет расширить кругозор, приобщится к музыкальным традициям, фольклору и, в конечном счете, к миру музыки.

А. М. Хусаенова, З. З. Арсланова, П. С. Власова

СТУДЕНЧЕСКИЙ НАУЧНЫЙ КРУЖОК КАК ФОРМА ИЗУЧЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ

Студенческий научный кружок «Музыкальный фольклор татар и народов Поволжья» функционирует при кафедре татаристики и культуроведения Высшей школы национальной культуры и образования имени Г. Тукая ИФМК КФУ с 2015 года. В состав кружка входят студенты-музыканты, обучающиеся по направлению «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыка и дополнительное образование».

Под руководством кандидата педагогических наук, доцента ИФМК КФУ Н. Х. Нургаяновой студенты проводят исследования в сфере этномузыкологии и этнопедагогики.

Объектом научного интереса являются музыкальные традиции коренных народов Республики Татарстан – татар, чувашей, марийцев, мордвы, удмуртов, русского населения Поволжья:

– знакомство с этномузыкальными традициями региона, позволяющими вникнуть в их интонационный строй и освоить некоторые особенности исполнения;

– раскрытие педагогического потенциала музыкального фольклора.

Результаты исследований представлены на научных мероприятиях, среди которых – «Школа молодых ученых-исследователей всемирного культурного наследия» (г. Казань, 2019), где студенты раскрыли этноорганологические аспекты традиционных музыкальных инструментов. В 2021 году на конкурсе научных кружков КФУ студенты победили в номинации «За популяризацию национальных традиций», приняли участие в Очном этапе Республиканской премии «XVII Студент года Республики Татарстан – 2021» в номинации «Лучшее студенческое научное объединение».

Участники кружка содействовали организации концертов музыкально-образовательного лектория на базе ИФМК КФУ «Мелодии родного края», «Музыка народов мира», посвященных музыкальной культуре Республики Татарстан – краю с богатой историей, самобытной культурой и этническими традициями.

Таким образом, будущие педагоги-музыканты, участвуя в деятельности студенческого объединения, способствуют сохранению и популяризации народного творчества, тем самым решая важную задачу приобщения молодого поколения к ценностям традиционной музыкальной культуры.

**СОХРАНЕНИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ЗАИНСКИХ КРЯШЕН
В КУЛЬТУРНОМ ЦЕНТРЕ ИМ. ЯКОВА ЕМЕЛЬЯНОВА**

Культурный центр им. Якова Емельянова является ведущим учреждением, сохраняющим и развивающим традиционную культуру кряшен в целом и песенный фольклор данной этноконфессиональной группы татар в частности. Одной из важнейших функций центра является сбор, систематизация, хранение, популяризация и возрождение традиционной песенной культуры всех территориальных групп кряшен.

Начиная с 2021 года центр проводит ряд мероприятий, фольклорной традиции кряшен Заинского района (Заинский район является вторым по численности кряшен в Республике Татарстан). С октября по ноябрь 2021 года в центре стартовал месячник культуры заинских кряшен – «Жакын дуслар жылышкач» («Когда собираются близкие друзья»), в рамках которого были проведены: репортажи в социальных сетях о жизни деревень, самодеятельных фольклорных ансамблей, об известных выходцах из района, 3 концерта фольклорных ансамблей, в том числе сценическая постановка обряда «Покраудан соң туй йоласы» («Свадьба после праздника Покров день») с песенным сопровождением. Все мероприятия, проведенные в культурном центре им. Я. Емельянова на протяжении месячника культуры, сохранены в видеоформате.

В августе 2022 года центром им. Я. Емельянова была осуществлена фольклорно-этнографическая экспедиция в Заинский район (под руководством ученого-фольклориста Г. М. Макарова. Маршрут экспедиции – 12 населенных пунктов: Сарсаз-Багряж, Верхний Багряж, Средний Багряж, Поповка, Кадырово, Дурт-Мунча, Ахметьево, Савалеево, Светлое Озеро, Нижнее Бишево, Зичебаш. Среди собранных материалов: репортажи об обрядах и праздниках, 70 напевов: свадебные, гостевые (рэт көйләре), рекрутские (никрут көйләре) и календарные обрядовые напевы. Центром запланировано создание фильма по материалам экспедиции, выпуск сборника песенного и обрядового фольклора заинских кряшен, Круглый стол по результатам фольклорно-этнографической экспедиции с участием руководителей фольклорных коллективов Заинского района. Таким образом сохранение песенного фольклора в Культурном центре им. Якова Емельянова способствует возрождению и популяризации богатого пласта народной культуры заинских кряшен.

**ФОЛЬКЛОРНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ
В ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ
(НА ПРИМЕРЕ АНСАМБЛЯ «САНДУГАЧ»
ДМШ № 18 ИМ. М. МУЗАФАРОВА Г. КАЗАНИ)**

В настоящее время фольклорное ансамблевое исполнительство на ранних этапах обучения играет значительную роль в воспитании музыканта. Несомненно, сольное исполнительство является определяющим показателем на протяжении всех этапов академического образования, однако ансамблевое творчество не ставит перед собой цели помешать ему. Напротив, коллективное исполнительство помогает музыканту расширить свой кругозор, пополнить свои знания новыми произведениями. Кроме этого, именно фольклор представляет собой наиболее богатую сферу музыкальной культуры, близкой широкому кругу слушателей.

Цель моего доклада – попытка изучения особенностей и пропаганды фольклорного ансамблевого исполнительства в музыкальных школах. Фольклорное творчество – прежде всего результат многовековой эволюции народной культуры, плод труда не только авторов, но и самого народа, благодаря которому это творчество дошло до наших дней практически в неизменном виде. Исполнение же фольклорного творчества – необходимый элемент в процессе обучения музыканта. При этом, как показывает практика, в ансамблевом виде этот элемент осваивается проще и интереснее.

Для примера я хотел бы привести существующий на базе детской музыкальной школы № 18 им. М. Музафарова г. Казань фольклорный инструментальный ансамбль «Сандугач». Немного заглянув в историю коллектива, можно сделать вывод о его продуктивности: ансамбль создан в 2000 году выпускницей Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, артисткой оркестра «Казан нуры» Мифтаховой Дилярой Альбертовной, которая и по сей день руководит им. Состав и репертуар ансамбля в течение более двух десятилетий остается почти неизменным: основу инструментария составляют баяны, домры и скрипки; исполняются прежде всего обработки татарских, русских, и других народных мелодий, популярных отечественных песен. Коллектив именно благодаря своему национальному колориту добивается больших успехов и в конкурсной деятельности: в 2021 году он стал лауреатом I степени на всероссийском конкурсе «Народные мелодии».

Существование в музыкальной школе фольклорного инструментального ансамбля говорит о том, что фольклорному творчеству здесь уделяется такое же чуткое внимание, как и академическому. Особенно высоко это ценится в наши дни именно потому, что все серьезней предстает перед нами проблема национальной идентичности. Важно привить учащимся младших звеньев музыкального образования интерес к изучению культурного наследия своего и соседних народов.

МАРКЕТИНГОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ФОЛЬКЛОРНОГО КОМПОНЕНТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Сфера фольклора дает авторам музыкально-сценических произведений обширный и богатый материал. К образам народных сказок, легенд неоднократно обращались композиторы Татарстана.

В период с 1939 по 2022 годы на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета имени Мусы Джалиля было поставлено более 40 произведений композиторов Татарстана в жанре оперы, балета, музыкальной комедии, музыкальной драмы, рок-оперы и мюзикла. Фольклорные образы в рассматриваемых сочинениях использовались авторами довольно часто, однако *не в большинстве* случаев. По-видимому, это связано с резонансным постановлением ЦК ВКПБ 1944 года, которое фактически запрещало использовать сюжеты исторической и сказочной тематики под угрозой обвинений в национализме. На сцене ставились произведения, посвященные жизни и подвигу советских людей, классовой борьбе и т.д.

Обращение к фольклорным, сказочным сюжетам оказалось наиболее уместным в балетном искусстве. Татарские народные сказки лежат в основе сюжета балетов «Шурале» Ф. Яруллина, «Зюгра» Н. Жиганова, «Алтын тарак» Э. Бакирова, «Кисекбаш» Р. Губайдуллина. Переработанные фольклорные сюжеты составляют содержание опер «Алтынчеч» и «Тюляк» Н. Жиганова. Леший Шурале – один из персонажей оперы Р. Ахияровой «Любовь поэта». Мифический дракон Зилант – герой мюзикла «Алтын Казан» Э. Низамова.

Говорить об однозначной корреляции между использованием фольклорных образов и востребованностью спектакля у публики нельзя. Безусловно, яркие образы сюжета – важная составляющая хорошего спектакля, однако успех и зрительское признание постановки возможны только при сложении комплекса факторов: талантливо созданного, оригинального музыкального материала, качества режиссуры или хореографии, высокого уровня мастерства исполнителей.

Анализ «продолжительности жизни» национальных постановок в репертуаре театра показал, что большинство рассматриваемых сочинений были поставлены лишь один раз. Повторные воплощения имели спектакли, наиболее востребованные у публики. Среди них немало связанных с фольклорными образами. Так, опера «Алтынчеч» возобновлялась в Казани пять раз, в новых редакциях были поставлены «Тюляк», «Зюгра» и «Алтын тарак». Особая популярность выпала на долю балета «Шурале», выдержавшего шесть постановок в Казани и поставленного в Большом, Кировском театрах, театрах многих городов СССР. По сей день «Шурале», кроме Казани, присутствует в репертуаре Мариинского театра, что является своего рода феноменом.

**ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ СТУДИЯ «ДУХОВ ДЕНЬ»
В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ КАЗАНИ**

«Духов день» – фольклорно-этнографическая студия, целью которой является приобщение к основам традиционной культуры людей самых разных возрастов и типов занятости. Свою историю студия ведёт от фольклорного ансамбля «Оберег», созданного в 1991 году и долгое время базировавшегося в Городском дворце детского творчества им. А. Алиша г. Казани. В настоящее время студия работает при Храме Сошествия Святого духа. Бессменным руководителем ансамбля и студии является лауреат всероссийских премий «Сердце отдаю детям» и «Хранители наследия», заслуженный работник культуры Республики Татарстан Л. И. Леонтьева.

Сегодня основное направление деятельности студии связано с изучением, сохранением и возрождением русской музыкальной традиции. В основе этой работы – экспедиционные материалы, собранные участниками на территории Республики Татарстан. Студийцы принимают участие в воссоздании обрядов, костюмов, ремёсел, в своей повседневной деятельности следуют народному и церковным календарям. Центральная форма деятельности студии связана с функционированием фольклорного ансамбля «Духов день», репертуар которого составляют многочисленные образцы русского музыкального фольклора разных жанров. В настоящее время в ансамбле семь возрастных групп.

Основное отличие студии и ансамбля от многих других коллективов связана с открытым типом его функционирования: здесь не существует отбора по профессиональным данным. При этом ансамбль обладает несомненным авторитетом в фольклорной среде города и Республики Татарстан, является лауреатом всероссийских и международных конкурсов, постоянным участником фольклорных фестивалей в нашей республике и за ее пределами. Студия ведёт большую просветительскую и организационную работу. Например, она инициировала и проводит уже в течение нескольких лет республиканский фестиваль «Духов день» (на открытой площадке около Театра кукол «Әкият»), который собирает участников со всей республики.

**ОСОБЕННОСТИ ОСВЕЩЕНИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЙ
В ЦИФРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Вопрос о влиянии цифровых технологий на работу журналистов, освещающих проблемы музыкальной жизни, является одним из актуальных в настоящее время.

Этнография, фольклор разных народов вызывают сегодня большой интерес у аудитории. С помощью Интернета и социальных сетей можно рассказать и о

деятельности фольклорно-этнографических экспедиций, направленных на сбор материалов по традиционной культуре. Благодаря освещению в сети Интернет процесса экспедиционной работы, люди, которые не могут позволить себе выезжать в экспедиции и заниматься сбором фольклора, и которые интересуются этнографическими исследованиями, имеют возможность узнавать информацию о деятельности специализированных групп.

Процесс создания репортажей, новостных материалов, публикаций для социальных сетей и другая деятельность по освещению этнографической экспедиции имеет свои особенности и сложности.

В процессе экспедиции журналисту, кроме обычной личной коммуникации и взаимодействия с местным населением, необходимо включиться в сложный процесс по сбору и обработке медиа-материалов: фото- и видеосъемке, навыкам монтажа, оперативному написанию текстов, подготовке их к публикации в социальных сетях и так далее. Чаще всего съемки ведутся на мобильные телефоны, что, с одной стороны, снижает качество исходного материала, с другой – ускоряет процесс работы, поскольку возможности полноценного монтажа и использования профессиональной видеоаппаратуры в условиях экспедиции нет.

Цель представленной работы – выявить особенности информационного контента в цифровом пространстве, рассмотреть эффективность публикаций и показать возможность использования интернета для журналиста, освещающего фольклорно-этнографическую экспедицию.

В работе рассмотрены три фольклорно-этнографические экспедиции, проходившие летом 2022 года: Казанской и Нижегородской консерваторий, Национального музея Республики Марий Эл. На опубликованных примерах показаны основные пути передачи информации в современной цифровой среде, их описание, положительные и отрицательные стороны, влияние на аудиторию.

Важно то, что цифровые технологии предоставляют большой спектр возможностей для подачи журналистского материала: оперативность, доступность информационного продукта, наличие архивов, использование видеоматериалов, интерактивность публикаций и т.д. В целом, они помогают журналисту донести нужную людям информацию, формируют новые аспекты стиля жизни и социального поведения.

Сун Мэйи

РОЛЬ КИТАЙСКОЙ ТАБУЛАТУРЫ В РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Табулатура – это форма нотной записи, указывающая на аппликатуру, а не на высоту звука. В Европе она была распространена в эпоху Возрождения и барокко. В Китае сложился уникальный метод табулатуры, получивший название

«минус символы», который использовался исключительно для записи музыкальных произведений, исполняемых на семиструнном щипковом инструменте гуцинь («древний цинь»). Гуцинь считают инструментом поэтов и философов. Цинь (кит. 琴) объединяет ряд струнных музыкальных инструментов: самый известный семиструнный цинь – цисяньцин (古琴 гуцинь) и двухструнный смычковый матоуцинь. Верхняя часть типичной табулатуры фиксирует положение пальцев левой руки, а нижняя представляет название струны и указывает аппликатуру правой руки.

Обозначение «минус символа» появилось во времена династии Тан (618–907 гг.). Вероятно, оно было изобретено полководцем, автором сочинений по военному делу и поэтом Цао Поу. До династии Тан партитура гуцинь записывалась в виде текста, объединяющего название аппликатуры и последовательность аккордов. Однако эта нотация была очень сложна и неудобна в использовании. Согласно легенде, Цао Поу упростил и объединил некоторые принципы обозначения символов и терминов.

Создание табулатуры было подробно и детально описано в 22-томном сочинении «Циншу Дацюань» династии Мин (XVI в.). Это самая большая в Китае коллекция музыкальной литературы. В нем содержатся ряд древних источников, в которых отражается фольклор, теория цинь и общая циньская литература. Некоторые из этих книг объединены в определенные циньпу (Qin tablature collections). Основное содержание книги содержит ряд эссе, описывающих эстетику, историю и теорию музыки.

В период Троецарствия (169 – 280 гг.) были упрощены некоторые термины, дифференцирована аппликатура правой руки, а аппликатура левой соотносилась с ритмом. При династии Южная Сун (960 – 1279 гг.) процесс формирования табулатуры «минус символы» был в основном завершен. Табулатура способствовала фиксации и сохранению древних фольклорных сочинений, в том числе и для такого уникального инструмента, как гуцинь.

Э. Г. Шайхелова

АНСАМБЛЬ «ЯШЬЛЕК» АЛЬМЕТЬЕВСКА И ЕГО РОЛЬ В ПРОПАГАНДЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Ансамбль «Яшьлек» (в переводе с татарского – *молодость*) является муниципальным коллективом, интегрирующим фольклорное и профессиональное направления. Его бессменный руководитель Фарида Нуреева – выпускница Казанской консерватории, педагог. Участниками коллектива являются исполнители и педагоги музыкального колледжа и детских музыкальных школ города Альметьевска, большинство из которых закончили Казанскую государственную консерваторию. В настоящее время в ансамбль приглашаются талантливые студенты Альметьевского музыкального колледжа.

В Альметьевском училище в 1991 году было открыто отделение татарского традиционного исполнительства. На его базе в 1994 года Нуреева Фарида организовала ансамбль традиционных инструментов. Еще ученицей общеобразовательной школы Нуреева Фарида играла на кларнете, курае, домре, мандолине, баяне и кубызе. Любовь к этим инструментам сподвигли ее к созданию данного коллектива. В то время ансамбль назывался фольклорным, в его состав входили 2 мандолины, курай, тальян, кубыз.

Фарида Нуреева сама делала переложения на народные темы, тем самым внося вклад в расширение репертуара для татарских ансамблей инструментов. За годы существования коллектива накоплен богатый репертуар обработок народных мелодий и произведений татарских композиторов. В начале пути ансамбля она сама играла в составе коллектива.

В настоящее время репертуар ансамбля заметно расширился: он включает и обработки мелодий разных народов, и авторские сочинения, и джазовые произведения. Однако фольклорное направление стало постепенно утрачивать свою значимость: традиционные инструменты постепенно начали заменяться академическими, поскольку ансамбль расширял свой репертуар и возможностей этих инструментов не хватало. Последние годы были ознаменованы возвращением интереса к музыкальному фольклору народов, проживающих на территории альметьевского региона. В состав ансамбля влились талантливые студенты колледжа Булат Ахметзянов и Мансур Закиров, которые играют на курае, кубызе, тальяне и гармони, а Булат Ахметзянов сочиняет произведения для этих инструментов. Благодаря этому традиционные инструменты вновь начали использовать в ансамбле «Яшьлек».

В настоящее время в ансамбле играют 8 человек. Программа включает обработки, выполненные на основе татарского, русского, башкирского, чувашского фольклора, музыки народов Поволжья.

М. А. Барабанова

**ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ ПОВОЛЖЬЯ,
ПРОЖИВАЮЩИХ НА ТЕРРИТОРИИ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН:
ИЗ ОПЫТА ЭКСПЕДИЦИОННОЙ РАБОТЫ**

Летом 2022 года в рамках проекта «Музыкальные традиции народов России для молодежи», реализуемого на основе гранта Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, Казанская консерватория организовала три студенческие фольклорные экспедиции, участники которых посетили Балтасинский, Верхнеуслонский и Тетюшский районы Республики Татарстан, а также Кировскую и Оренбургскую области. В отличие от предыдущих экспедиций, помимо студентов-этномузыкологов и композиторов, были задействованы

журналисты. Несмотря на этнографическую направленность, экспедиция оказалась хорошей базой для организации журналистской практики.

Среди навыков работы в полевых условиях отметим, в первую очередь, умение адаптироваться к ситуации, находить контакт с интервьюируемым, убедить принять участие в разговоре и съемке, грамотно использовать технику в различных погодных и акустических условиях. Студенты-журналисты столкнулись с необходимостью поиска нужных ракурсов при нестатичном положении этнофоров.

Важнейшим условием грамотного осуществления работы явилась журналистская пунктуальность – своевременное написание и публикация актуальных фотоматериалов и текстов о работе группы. Нередко процесс осложнялся отсутствием мобильной связи в удаленных районах.

В течение дня экспедиционной группе удавалось посетить от двух до четырех населенных пунктов, вследствие чего рабочий процесс длился до глубокой ночи.

В результате исследовательской поездки участникам удалось запечатлеть уникальные обряды, старинные национальные костюмы, сохранившиеся в поселениях и зафиксировать ценные образцы музыкального фольклора. По окончании экспедиции журналисты предоставили репортаж-отчет о результатах проделанной работы. Кроме того, был обработан и структурирован весь собранный фото- и видеоматериал.

Таким образом, экспедиционная работа явилась ценным опытом, возможностью проявить начинающим журналистам свои навыки и познакомиться на практике с особенностями профессии.

М. Д. Лебедева

ОБРАЗ СЕМЬИ В ЗЕРКАЛЕ РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

Вопросы семьи, отношений с детьми, воспитания всегда были актуальными в обществе, составляли основу стабильности, передачи и трансляции гуманитарных ценностей. В целях рассмотрения феномена семьи в фокусе русского фольклора была сделана выборка и группировка пословиц и поговорок, сложившихся в народной среде. Отмечается, что многие из них применимы и сейчас, некоторые отражают архаические, устаревшие и неприемлемые нормы и правила.

Пословицы и поговорки – это отражение повседневной жизни народа, его представлений об окружающем мире, обществе и общественных отношениях. Семейные отношения как повседневность, бытовая сторона жизни человека была активно отражена в пословицах и поговорках.

В пословицах рисуется идеальный образ семьи: например, «муж и жена – одна сатана», имея в виду общность мыслей, поведения, действия. Жена без

мужа сравнивается с человеком без головы, и одинокий мужчина тоже неполноценный – без ума.

Семья для русского человека – основа стабильности, единственный общественно одобряемый идеал, не случайно пословица гласит: «Женится – переменится». Семейные обязанности сопряжены с выполнением гражданского долга и добродетели.

Русские народные сказки учат, что после суровых испытаний и лишений апогеем становится веселая свадьба, которая всегда становится счастливым концом сказки и началом новой жизни. Как правило, такого счастья достойны только положительные герои.

Статусно-ролевые отношения в семье в патриархальном обществе, живущем в рамках православной морали, четко ограничены. Муж – глава, олицетворение власти Бога, а жена должна быть ему покорна. В настоящее время супруги рассматриваются как равноправные партнеры, одинаково ответственные за детей и семейные отношения.

Отношения между матерью и детьми в русском фольклоре складываются не в конфликтной плоскости. Мать – авторитет для своих детей, она должна передать дочери свои умения и мудрость: «По дочери судят о матери».

Таким образом, в зеркале фольклора можно увидеть, какой была семья и семейные отношения. Исследование этой достаточно обширной темы может быть осуществлено в различных аспектах.

Ци Синью

СПЕЦИФИКА ВЫРАЖЕНИЯ ЛИРИЗМА СРЕДСТВАМИ ИНСТРУМЕНТА ЭРХУ (НА ПРИМЕРЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ЛЯН ЧЖУ»)

В китайском фольклоре существует устойчивая традиция выражения определенной темы средствами инструмента с особым звучанием. Интересен пример народной песни «Лян Чжу», где силами народного струнного инструмента *эрху* иллюстрируется одна из четырех древних китайских народных историй любви Лян Шаньбо и Чжу Интай. Кроме нее в фольклоре Китая существует три легендарные истории любви: «Легенда о Белой Змее», «Легенда о Мэн Цзянну» и «Пастушка и ткачиха», возникшие в период династии Восточная Цзинь (266-420 гг.).

Исследователи называют этих влюбленных китайскими Ромео и Джульеттой. Красивая, авантюрная любовная история закончилась разлукой, что привело к смерти Ляна и к насильственному замужеству Чжу. По сюжету: свадебная процессия движется мимо могилы Ляна. Чжу покидает процессию, чтобы отдать дань уважения могиле Ляна. В горьком отчаянии она просит, чтобы могила открылась.

Внезапно могила открывается с раскатом грома. Без дальнейших колебаний Чжу бросается в могилу, чтобы присоединиться к Ляну. Их души появляются в виде пары бабочек и улетают вместе, чтобы никогда больше не разлучаться.

Если жестокая смерть возлюбленных имеет трагическое звучание, то ее финал – «бабочки» – полон оптимистического значения. Конфуцианский подтекст трагедии заключается в том, что недостижимое в жизни возможно после смерти. «Бабочки» – это символ китайской культуры, аллюзия, отражающая великую силу любви и настойчивое стремление людей к совершенству. На протяжении тысячелетий эта сила вдохновляла людей на борьбу с упрямыми злыми силами, разрушающими красоту мира ради собственной выгоды.

Аутентичное исполнение песни «Лян Чжу» всегда происходит при участии эрху. У этого инструмента древняя история: считается что он появился в эпоху Тан (VII-X вв.) в среде этнических меньшинств на северо-западе Китая. С самого начала он использовался как инструмент аккомпаниатора.

Эрху имеет простую конструкцию: это тонкий деревянный гриф, который переходит в чашеобразный бочонок (вся длина около 80 см). У эрху две струны и смычок в виде «конского хвоста». При игре на эрху исполнитель занимает сидячее положение, держа эрху слева и смычок справа. Диапазон эрху может достигать трех октав. Музыкальный звук, издаваемый эрху, обладает богатой выразительной силой. По тембру эрху близок человеческому голосу и способен выражать глубокие эмоции.

Тема «бабочки» в «Лян Чжу», выражающая эмоции – от глубокой печали до предвосхищения счастья — соразмерна музыкальным возможностям эрху.

После 1949 г. искусство изготовления, преобразования и исполнения на эрху получило импульс для развития: сейчас на нем исполняют соло или сопровождают пение, танцы, оперы и рэп. В настоящее время в китайском национальном оркестре эрху играет такую же роль, как скрипка в западном оркестре. Без сомнения, это свидетельствует о преемственности фольклорных традиций в современном музыкальном искусстве Китая.

П. Д. Еремеева

ЖИЗНЕННЫЙ ЦИКЛ ЧЕЛОВЕКА В РУССКОМ ОБРЯДОВОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Этапы жизни человека – зачатие, рождение, детство, отрочество, юность, брак, зрелость, старость, смерть – в фольклоре сопровождаются большим количеством обрядов. Широта распространения и массовый характер данных сюжетов вызваны таинственностью и неопределенностью человеческой судьбы.

Рождение новой жизни на Руси – это всегда великое таинство, окружённое различными обрядами и поверьями. Новый жизненный цикл человека начинается с момента его зачатия и появления на свет. Русские считали, что у каждого родившегося есть своя звезда, которая гаснет, когда человек умирает.

В традициях и обрядах сложилась масса манипуляций, которые должны были облегчить младенцу появление на свет, большинство связаны с развязыванием узлов и расширением жизненного пространства: открывали окна и двери, расплетали косы и т.д.

По приметам пытались угадывать и будущую судьбу ребёнка. Будущее богатство ребенка связывалось с прибытком в доме в день рождения и наоборот, а если в этот день приходили просить займы, то ничему хорошему не бывать. Если девочка похожа на отца, а мальчик на мать, то ребёнок будет счастливым.

С обрядами были связаны и этапы в жизни ребенка. Первый этап взросления и вхождения в жизнь общества приходился на семь лет. В этот день детей обряжали во взрослую одежду – в штаны и в поддевку мальчиков, и в сарафаны и платочки девочек.

Следующим ответственным этапом в жизни человека является создание семьи. Все обряды, приметы и поверья они направлены на счастье в семье, крепость брака, продолжение рода. В предсвадебных обрядах большое внимание уделялось просватанью, девишнику, расплетанию косы.

Конец жизненного цикла человека, смерть принимали как неизбежное, как появление на свет, так и смерть – от Бога. О переходе из жизни временной в жизнь вечную людям хотелось знать заранее и всяческими приметами они пытались обнаружить предвестие во всём, что их окружает. Некоторые поверья и приметы имеют реальные основания, а некоторые мистический характер.

А. С. Овечкина

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ МЕНЕДЖМЕНТА ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЛЕКТИВА

Любой творческий коллектив – это сложный организм, сочетающий в себе целый ряд аспектов социального, творческого, а также управленческого формата. На руководителя возлагается не только художественное руководство коллективом, но вопросы управления им, а также его продвижения.

Основными функциями управления, согласно учению А. Мескона, являются планирование, организация, мотивация и контроль. Руководитель любого, в том числе, творческого коллектива, зная об особенностях управления на каждом этапе, сможет более эффективно им управлять.

Не менее важной задачей, которую необходимо решать руководителю, является продвижение коллектива. В современном мире это необходимость, которая обеспечивает выживаемость коллектива. Тщательно разработанная маркетинговая стратегия должна включать в себя следующие аспекты:

- четкое определение своей целевой аудитории и, исходя из этого, формирование и дальнейшее поддержание имиджа ансамбля; для фольклорного коллектива необходимо создать свое неповторимое лицо, которое чаще всего базируется на сохранении и пропаганде местной фольклорной традиции;

- активное продвижение в интернет-пространстве – ведение страничек в социальных сетях, функционирование сайта, т.е. тех ресурсов, где аудитория сможет черпать информацию об ансамбле: его истории, участниках, традициях, выступлениях и т.д.

- формирование и распространение промо-пакета коллектива – разного рода фотоматериалов, буклетов, визитных карточек, которые могут способствовать информированию о коллективе, а также станут приятным дополнением для посетителей выступлений;

- отслеживание информации о коллективе в прессе, что также поможет коллектив увидеть и проанализировать общественный резонанс; этому также способствует наличие обратной связи со своими слушателями (онлайн-форумы в соцсетях, творческие встречи со зрителями и др.).

Кроме всего отмеченного, успешной работе фольклорного коллектива будет способствовать участие в различных общественных и социальных мероприятиях, которые помогут завести новых полезные профессиональные знакомства, привлечь будущих посетителей своих концертов, а также положительно повлиять на имидж коллектива.

Секция 4

КЛАССИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В СВЕТЕ ТРАНСЛЯЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗОВ И ТЕМ

К. А. Куликов

ФОЛЬКЛОРНЫЙ МИР В БАЛЕТНОЙ МУЗЫКЕ БОРИСА ТИЩЕНКО

Открытый И. Стравинским новый тип претворения фольклора в академической музыке, снискал особенную популярность полвека спустя, в творчестве С. Слонимского, Р. Щедрина, Н. Сидельникова, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина и др. Композиторы 1960-70х годов значительно расширяют значение фольклора в собственных сочинениях, увеличивают жанровое разнообразие используемого фольклорного материала от привычных образцов русской протяжной песни или плясового наигрыша до плача и современной частушки. Это явление было охарактеризовано советскими исследователями народного творчества и музыковедами (И. Земцовский, Г. Григорьева, Л. Христиансен) и обозначено термином «новая фольклорная волна».

Особенно тенденции новой фольклорной волны заметны в сочинениях 1960-70х годов выдающегося советского композитора Бориса Тищенко (1939–2010). Балеты «Ярославна», «Двенадцать», «Муха-Цокотуха» и две оркестровые сюиты «Суздаль» и «Палех» являются важными примерами претворения фольклора в отечественной музыке. Однако, цитирование образцов русского фольклора для композитора нехарактерно. Для воссоздания «народной» составляющей произведений Б. Тищенко прибегает к отражению морфологии русского напева, создавая интонационно близкую ему среду вкупе с уникальным авторским языком.

Ярким примером проявления новой фольклорной волны является балетная музыка Б. Тищенко. В балете «Ярославна» композитор создаёт широкий простор для интонационного отражения типических форм народного музицирования, но, в отличие от частушки и говорка в балете «Двенадцать» или инструментальных наигрышей балета «Муха-Цокотуха», тематизм «Ярославны» основывается, прежде всего, на песне, кантиленном плаче, закличках и славлениях. Помимо

русского фольклора, Б. Тищенко использует мотивы и ритмику тюркской, венгерской, японской и раннехристианской музыкальных культур, тем самым добиваясь неподдельной архаической звучности.

Фольклорный материал балетов Б. Тищенко основывается на песенных жанрах. Это связано с характером воспринятой композитором традиции Русского севера. Отсюда же становится понятно значение хора в оркестровой фактуре.

Несомненно, фольклор для Б. Тищенко является важным элементом творчества. Принципы претворения фольклора, выведенные автором в балетах 1970-х годов, нашли применение и в таком позднем монументальном сочинении, как хорео-симфоническая циклиада «Беатриче», что свидетельствует о его стратегической важности в качестве интонационной основы музыкального языка.

Е. А. Сухарукова

КВАРТЕТЫ ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ ОР. 47 И ОР. 48 В ТВОРЧЕСТВЕ С. М. ЛЯПУНОВА

Квартеты для мужских голосов на народные темы ор. 47 и ор. 48 С. И. Ляпунова написаны в 1912 году. Они включают в себя гармонизацию и композиторскую трактовку народных песен из различных сборников.

Уникальность произведения в том, что композитор впервые основывает цикл квартетов на оригинальном фольклорном материале. Ляпунов работал в Этнографическом отделении ИРГО, участвовал в редактировании сборника «Песни русского народа», а также сам ездил в экспедицию, что описано в его «Дневнике путешествия в губернии Вологодскую, Вятскую, Костромскую и Ярославскую летом 1893 года с целью собирания русских народных песен с напевами».

Квартеты посвящены артистам оперы, камерным певцам – М. Чупрынникову и Н. Кедрову.

В циклы вошли песни протяжные, плясовые, святочные, коляда, а также былины. Предлагается рассмотреть работу композитора с фольклорным материалом на примере ор. 48 № 1 – «О птицах».

Напев, положенный в основу квартета, записан от крестьянина Ивана Аникиева Касьянова в Космозерском погосте Петрозаводского уезда Олонецкой губернии [Медвежьегорский район Карелии] в 1886 году Истоминым и Дютшем. Ляпунов берёт лишь зачин былины.

Современные исследователи трактуют музыкальное воплощение данного сюжета по-разному, однако все выделяют связь художественной формы со смежной культурой.

Музыкальный материал можно разделить на три крупных раздела: экспозиционный с проведением темы поочерёдно почти во всех голосах, средний с чёткой функциональной дифференциацией голосов и заключительный – кульминационная точка, финал-апофеоз, соединённый со средним разделом связкой.

Композитор практически не использует мотивную работу. Напев можно назвать мелодической формулой, которая повторяется практически неизменно, что обеспечивает более лёгкое восприятие сюжета.

Задачу композитора можно определить как построение музыкальной формы с сохранением ясности темы, но и с достижением разнообразия с помощью включения и выключения голосов, динамики, тонального развития, разграничения функций.

А. Ю. Щербакова

ФОЛЬКЛОР В ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. СТРАВИНСКОГО НА НАРОДНЫЕ ТЕКСТЫ

Открытия Игоря Стравинского в использовании русского фольклора, как известно, оказали коренное влияние на отношение к фольклорным источникам в разных культурных традициях. В сравнении с русскими композиторами XIX века Стравинский принципиально по-новому подходит к фольклору. В отличие от них композитор концентрирует свое внимание на обобщенных принципах, характерных для народного искусства. Как писал Б. Асафьев, «он унес с собой на Запад ритмы, интонации и принципы формообразования русской музыки устной традиции». Особый интерес представляют произведения Стравинского на народные тексты, среди которых *«Прибаутки»*, *«Кошачьи колыбельные»*, *«Три истории для детей»*, *«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»*, *«Свадебка»*, *«Четыре русские песни»* и ряд песен для детей. Именно эти сочинения интересны не только с точки зрения своеобразия и оригинальности музыкального языка, но и использованием в них необычных народных текстов. Здесь мы находим и включение диалектных особенностей текста, и обращение к архаизмам русского языка (особенно в *«Байке»* и *«Свадебке»*), и «игру» акцентов, характерную для крестьянского песенного стихосложения.

Текстовая основа «фольклорных» произведений композитора оказывает влияние на такие составляющие музыкального языка, как особенности мелодики, ритмики, ладового своеобразия. Характерно также, что данные сочинения не вписываются в традиционные жанровые рамки как сценических (балета, оперы), так и вокально-хоровых произведений (кантаты, оратории), объединяя в себе признаки сразу нескольких разных жанров. По мнению М. Друскина, их особенности заключаются в сложном взаимодействии музыки и сцены, где композитор обращается к необычному сценическому приему «показывая показ», помещая певцов в оркестр и предоставляя сцену артистам балета, танцорам, акробатам и мимам. Следовательно, либо все танцуемо — играемое выносится на всеобщее обозрение (*«Байка про Лису...»*), либо же наоборот, нарочитая статика выходит в произведении на первый план, когда на сцене присутствуют исполнители вместе с артистами хора и балета (*«Свадебка»*).

**ОБРАЗЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМЕДИИ МАСОК В ОПЕРЕ
Э. В. КОРНОЛЬДА «МЕРТВЫЙ ГОРОД»**

На рубеже XIX-XX веков в культурной среде Вены возрождается интерес к персонажам итальянской комедии дель арте. В музыке, в литературе, в живописи творцы использовали характерные типажи масок, чтобы показать тонкие смысловые контрапункты.

Э. В. Корнольд (1897-1957) в опере «Мертвый город» (1920) включает в сюжетную линию сна главного героя Пауля венецианский квартет масок. Эти персонажи являются второстепенными, композитор не дает им традиционных имен, но можно выявить соответствия исходя из их реплик и поведения.

Люсьен и Джульетта – подруги главной героини Мариетты. Это небольшие роли, которые соответствуют маске комической служанки – Коломбины или Фантески. Мариетта является главным любовным интересом для всех персонажей. Поэтому следует предположить, что ей достанется роль Изабеллы, юной влюбленной.

Гастон – это мимический персонаж, но во время репетиции сцены из «Роберта-дьявола» Мейербера ему достается главная роль Роберта, сына дьявола. В венецианском квартете «дьявольское» происхождение ученые (к примеру, М. И. Молодцова) находят в маске Арлекина, глупого и веселого слуги. Следовательно, можно сопоставить персонажа-мима Гастона с маской Арлекина.

Граф Альберт имеет титул, поэтому роль простого дзанни ему не подходит. Больше всего он похож на маску Панталоне, венецианского купца, жаждущего любви юных красавиц: сразу после знакомства он начинает ухаживать за Мариеттой.

Во сне главного героя Пауля появляется Виктор, руководитель, режиссер и музыкант из труппы Мариетты. В венецианском квартете дель арте фигурирует маска Бригеллы, умного слуги, который умеет играть на музыкальных инструментах. Именно этот персонаж отвечал за музыкальную составляющую итальянского представления.

Пьеро — знаковый персонаж для *fin de siècle*, именно его композитор и либреттист выбирают в качестве прямой отсылки к комедии дель арте. На рубеже XIX-XX века складывается образ суицидально-депрессивного Пьеро в творчестве писателей группы «Молодая Вена» (А. Шницлер «Судьба барона фон Лейзенбог»; Р. Шаукаль «Пьеро и Коломбина или песнь о браке»). Он несчастная жертва невзаимной любви, но в «Мертвом городе» его изображает друг Пауля Франк, его счастливый соперник.

Таким образом, при помощи комедии венецианских масок композитор проецирует главный конфликт всего произведения, зеркально его умножая. Данная сцена происходит в ирреальном мире сна главного героя Пауля, отражая его переживания и опасения по поводу событий, которые происходят в реальном мире.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ В ОПЕРЕ Ж. БИЗЕ «КАРМЕН»

Опера Ж. Бизе «Кармен» по праву занимает выдающееся место в истории мирового музыкального театра. Созданная в 1875 году композитором-французом, «Кармен» стала ярким примером поиска национального своеобразия, характерного для искусства этого периода, а также свидетельством живого интереса европейской публики к культуре других стран. Национальный (местный) колорит – это особая категория в искусстве XIX века, связанная с воплощением времени и места, в котором происходит действие спектакля. Несмотря на то, что Бизе никогда не был в Испании – стране, в которой разворачиваются события оперы, в «Кармен» ему удалось передать интонационные и метроритмические особенности испанской, а также цыганской национальной музыки.

Для передачи национального колорита Бизе пользуется разными приемами. Например, включает следующие цитаты: Хабанера из I акта представляет свободную обработку песенки кубинского происхождения, изданной в 1864 году в одном из сборников; Антракт к IV акту основан на мелодии народного испанского танца поло; мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте, для которого либреттисты А. Мельяк и Л. Галеви воспользовались текстом песни Земфиры из пушкинских «Цыган» в переводе П. Мериме, навеяна песней известного испанского певца М. Гарсиа.

Наряду с цитатами Бизе вкрапывал в музыкальную ткань отдельные мелодические и гармонические обороты, характерные для испанской музыки: доминантовый лад; сопоставление в рамках семиступенного лада мажорного и минорного тетрахордов. В некоторых номерах ярко воплотились черты национальных танцев с их ритмической свободой. Например, поло, хабанера, болеро, сегидилья и многие другие. Все перечисленные приемы, в сочетании с яркой оркестровкой, помогли композитору ярко обрисовать национальный колорит в опере «Кармен».

Б. Э. Шарипов

НАРОДНОЕ В СИМФОНИИ № 1 МАЛЕРА

Густав Малер – выдающийся композитор-симфонист. Его 10 симфоний отличаются масштабностью замыслов, индивидуальным оркестровым стилем. Исследователь творчества композитора И. Барсова говорит об оркестре Малера как о грандиозном явлении.

Знакомство с народной музыкой Малера произошло в раннем детстве – семья жила в старинном городке, где в каждом доме, на улицах и на ярмарках зву-

чали народные песни и танцы, ставились театральные представления. Эти впечатления, как пишет И.А. Барсова в книге «Симфонии Густава Малера», как «лучи народного мироощущения» (М.: Советский композитор, 1975, с. 59) отразились позже в его творчестве, в частности, в первой симфонии.

Симфония №1 Малера в первоначальном замысле имела название – «Титан» и была пятичастной. Премьера состоялась в 1889 году в Будапеште. После исполнения в Веймаре и критических отзывов Малер убрал название и сократил симфонию до четырех частей. По своему характеру это произведение героическое, торжественное. Оттеняющий контраст создает вторая часть – скерцо, в котором композитор опирается на жанровые признаки лендлера – крестьянского танца. Крестьянский характер музыки этой части придает и использование в качестве основной темы песни «Ганс и Грета». В оркестре звучат натуральные ходы валторн.

Другого вида фольклорные истоки обнаруживаются в третьей части симфонии – траурной по своему образному содержанию. Малер использует здесь как основу городской уличный фольклор. Барсова указывает на истоки тем: «В качестве темы похоронного марша использован минорный вариант уличного напева, известного каждому мальчишке, – старинного канона “Братец Мартин” (или “братец Яков”), спишь ли ты? Тему контрастного раздела (ц. 5) стала банальная уличная песенка в духе венгерских кабацких скрипичный наигрышей» (М.: Советский композитор, 1975, с. 61).

Кроме прямых заимствований народных песен и использования интонационных, ритмических и фактурных особенностей, присущих фольклорным жанрам, Малер в оркестре имитирует тембры народных инструментов и манеру игры на них, например, тарелки из представления французского уличного театра, гитарные и мандолинные наигрыши, охотничий рог валторнами.

А. Е. Нестеренко

ТОПОС «ГЛИНКА И НАРОДНАЯ ПЕСНЯ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1940–1950-х ГОДОВ

Значительная часть советских фильмов 1946-1953 годов посвящена отечественным деятелям культуры XIX века. Образы великих художников на экране глубоко наполнены народным духом, особой любовью к национальному творчеству. Отдельное место в кинематографе послевоенного времени занимает фигура М. И. Глинки, о котором было снято целых два художественных фильма с промежутком в шесть лет.

С точки зрения проблемы «фольклор и композитор» большой интерес представляет первый фильм 1946 года, поскольку в послевоенное время шла активная идеологическая тенденция усиления народного начала в искусстве.

Фильм «Глинка» Л. О. Арнштама имеет несколько сюжетных планов: Глинка и Петербург, Глинка и художники его времени, Глинка и национальная опера, Глинка и социально-политическая жизнь. Но наиболее рельефная, яркая линия – это «Глинка и народная песня». Ей в фильме уделяется отдельное внимание, а также она проводится во всех вышеперечисленных драматургических линиях.

Показ принципов народности отражается в духе советской эстетики 1930-1940-х годов. В нём немало идеологических «симулякров», то есть привнесений фантазий создателей фильма, «новых смыслов», которых реально в жизни и творчестве Глинки не было.

Фильм «Глинка» может трактоваться, как директивный документ 1946 года, во многом предвещающий идеологические циркуляры, которые фундаментально будут обозначены в 1948 году, в период, названный «ждановщиной».

П. Е. Андреева

РУССКИЕ МОТИВЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. МЕТНЕРА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ)

Николай Карлович Метнер – выдающийся русский композитор (1880–1951). Он – младший современник А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, один из последних композиторов-романтиков в истории русской музыки. Метнер в 1900 году закончил Московскую консерваторию с большой золотой медалью как пианист. В последние десятилетия интерес к его творчеству все возрастает, в том числе, благодаря российскому пианисту Б. Березовскому, который регулярно исполняет сочинения Метнера. Появляется все больше фестивалей, конкурсов и прочих мероприятий, музыковедческих работ, посвященных творчеству этого великого композитора.

В жанре сонаты композитор нашел идеальную форму воплощения своих замыслов. Он создал выдающиеся произведения в этом жанре, мастерски наследуя традиции классиков и романтиков. Из «нововведений» Метнера мы видим, например, создание гибридных форм, например, в названиях некоторых сонат есть обозначения жанра – «Сказка», «Элегия», в чем проявилась тенденция к всевозможным синтезам в сфере искусства.

Сонаты Метнера наполнены истинно русскими интонациями, в лучших традициях романтического искусства. У него нет прямых заимствований из фольклора. В этом отношении он продолжает линию Чайковского – Рахманинова. «Русский дух» его музыки проявляется в самом характере его мелодий, в его ритмических рисунках, в ярких, говорящих образах. Одна из известнейших сонат композитора – «Соната-воспоминание» – яркий пример лирико-психологического склада музыки. Вслушиваясь в главную партию, мы заметим песенный характер изложения. Образ главной партии – сосредоточенное одиночество. Яркий

контраст по отношению к этой лирической сонате являет эпическая соната «Ночной ветер», в которой так же русский колорит музыки проявляется через широту тем, а не заимствование подлинных народных мелодий.

Э. Н. Салыхиева

ХОРАЛЬНАЯ КАНТАТА В ГЕРМАНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

Немецкий протестантский хорал относится к музыке устной профессиональной традиции, имея своими истоками, с одной стороны, григорианское пение, с другой, традицию немецкого мейстерзанга. Возникнув в рамках лютеранства в начале XVI века, протестантский хорал сразу становится основой для создания многоголосных духовных сочинений. Одной из форм многоголосной обработки хорала является духовная хоральная кантата. Сформировавшись в протестантской Германии в середине XVII века, хоральная кантата достигла своего расцвета в творчестве И. С. Баха, у которого сохранилось порядка 50-ти хоральных кантат (из всего 200 известных на сегодняшний день духовных кантат композитора). Во второй половине XVIII века возрастающая секуляризация привела к постепенному упадку религиозных институтов, которые ранее поддерживали создание и исполнение протестантской церковной музыки в немецкоязычных землях. Как следствие, к концу века жанр духовной кантаты фактически завершает свою историю.

Наименее изученным в отечественном музыкознании является период развития хоральной кантаты после Баха, во второй половине XVIII века. Одним из ведущих композиторов этого периода, работавшим в жанре духовной кантаты, считается Иоганн Фридрих Долес (1715–1797). С 1739 по 1744 год Долес изучал богословие в Лейпцигском университете и одновременно брал уроки у И. С. Баха. Он вступил на пост кантора в церкви Св. Фомы спустя шесть лет после смерти Баха, и занимал эту должность до 1789 года. Долесом написано 158 кантат, среди которых есть и хоральные. Вплоть до конца 1760-х годов он сочинял хоральные кантаты по образцу кантат И. С. Баха и Г. Ф. Телемана, с конца 1760-х годов стал культивировать «новый вид церковной музыки» (по словам его преемника на посту кантора церкви Св. Фомы И. А. Хиллера). Каждая строфа хорала исполнялась хоровым составом, получая четырехголосную гармонизацию, при этом хоровые голоса усиливались тромбонами (все более набиравшими с конца XVIII века популярность) и, возможно, пением хорала протестантской общиной. Остальным инструментам поручались ригурнели, которые могли обрамлять форму и разделять строфы. Эта линия была подхвачена рядом композиторов, в частности, И. А. Хиллером, К. Г. Тагом и Д. Г. Тюрком.

ЧЕРТЫ ГРУЗИНСКОГО ТАНЦА ХОРУМИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЦИНЦАДЗЕ

Грузинские народные танцы поражают своей яркостью и зажигательностью. Их появление относят приблизительно к 4 веку до н. э. К их числу относятся: Картули, Мтиулури, Перхули, Хоруми, Мцкемсури, Мхедрули, Мохеури, Церули, Сахумаро, Хоруми и многие другие.

Хоруми – один из наиболее известных грузинских танцев, появившийся в период борьбы грузин с иноземными захватчиками. Хоруми исключительно мужской танец, причём количество участников танца обязательно должно быть нечётным. Танец можно условно разделить на несколько эпизодов: «поиск удобного места неподалёку от расположения врага», «разведка», «бой» и «победа». Некоторые танцевальные движения передавались из поколения в поколение от отца к сыновьям и дошли до нас из древних времен. К отличительным чертам Хоруми можно отнести метроритмическую свободу, пятидольный размер. Мелодическая линия строится из коротких варьированных попевок. Традиционно танец сопровождает звучание национального духового инструмента чибони.

Жанровые элементы Хоруми не раз находили воплощение в творчестве грузинских композиторов, например С. Цинцадзе (1925–1991). Он создал множество произведений в различных жанрах, среди которых 2 оперы, 5 балетов, 3 оперетты, инструментальные пьесы в народном стиле, концерты, а также 5 симфоний. В 1948 году С. Цинцадзе написал Две пьесы для альты и фортепиано: «Хоруми» и «Любовные романы».

Пьеса Хоруми входит в репертуар многих исполнителей-альтистов и имеет множество интерпретаций и переложений для разнообразных инструментальных ансамблей. Пьеса написана в размере 5/8 и исполняется в темпе *Allegro*. При этом в произведении встречаются акцентированные 1 и 4 доли (группировка 3 + 2), передающие энергетику волевого характерного народного танца. Пьеса в партии альты наполнена пассажами, двойными нотами, аккордами, приемами *pizzicato*, а так же постоянно меняющимися ритмическими группировками. Для того, чтобы воплотить все задумки автора в этом произведении, требуются особые исполнительские навыки, а текстовые указания композитора в нотах помогут точно передать характер танца настоящих грузинских воинов.

А. Ф. Юсупова

СБОРНИК «ПЬЕСЫ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДОМРЫ И ФОРТЕПИАНО»: ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ

20 лет назад – в 2002 году Татарское книжное издательство выпустило сборник «Пьесы татарских композиторов для домры и фортепиано» (составитель, ав-

тор переложений пьес для домры – Р.Ф. Амерханова-Халитова, музыкальный редактор – И.И. Байтиряк). Сборник был предназначен для обучающихся в музыкальных школах, средних музыкальных учебных заведениях, консерваториях. Материал сборника используется и в концертно-исполнительской деятельности инструменталистов.

Наряду с произведениями композиторов Татарстана в сборнике представлены и образцы обработок татарских народных песен. Следует уточнить, что первоначально эти обработки были предназначены для другого инструментария. Заслугой составителя является то, что для солирующей домры даны соответствующие уточнения по технике исполнения.

Обработки татарских мелодий выполнены композиторами разных поколений – А. Ключаревым, Ю. Виноградовым, Р. Еникеевым, Р. Беляловым. Это композиторы разного музыкального мышления, что проявлялось в особенностях музыкального языка обработок. В обработках Ключарева и Виноградова использованы приемы варьированного повторения мелодий в партиях домры и фортепиано с общей тонально-гармонической системой организации музыкального материала. В обработках Р. Еникеева и Р. Белялова более отчетливо проявились индивидуальные свойства музыкальной стилистики произведений разных жанров, созданных этими композиторами. При этом народные мелодии остаются вполне узнаваемыми, что характеризует мастерство самих композиторов.

Татарские народные мелодии в обработке композиторов продолжают звучать и привлекать к себе внимание как исполнителя, так и слушателя.

Д. Ф. Назметдинова

ТАТАРСКИЙ КОМПОЗИТОР ФАСИЛЬ АХМЕТОВ: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ

Ахметов Фасиль Ахметович – выдающийся татарский композитор. В историю татарской музыки он вошел в 1960 годы наряду с Р. А. Еникеевым, Р. Н. Беляловым и другими, ознаменовав новый период развития. Выдающийся вклад композитор внес в развитие татарской камерной музыки – инструментальной и вокальной, им написаны также ряд симфонических произведений – симфония «Казанская», увертюры «Татарстан» и «Сабантуй», симфоническая поэма «Памяти Ф. Яруллина» и другие.

В своем творчестве Фасиль Ахметов брал за основу взаимодействие традиционной и академической музыкальной культуры. Его произведения мелодичны, отличаются выразительными гармонией и ритмом, интересными исполнительскими приемами, театральностью, зримостью образов.

Композитор рос в атмосфере татарского народного музыкального быта – с детства слышал народные песни и наигрыши, сам играл на гармошке, музицировал на молодежных посиделках, что в будущей профессиональной деятельности

явилось отправной точкой для формирования собственного стиля. Многие его произведения отличает опора на жанры татарского фольклора. В некоторых произведениях есть цитаты народных песен, например, «Чабата», «Мунаджат», «Кэжэ бэете» в симфонии «Казанская».

М. В. Ипатьева

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОЛОРИТ В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА ДАВЫДОВА:
НА ПРИМЕРЕ «ФАНТАЗИИ НА РУССКИЕ ТЕМЫ»
ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ**

Карл Юльевич Давыдов (1838 – 1889) – русский композитор, виолончелист и педагог. В историю виолончельного искусства он вошел как один из основателей русской виолончельной школы. Основными принципами этой школы, известной во всем мире, являлись подчинение блестящей виртуозности художественному смыслу произведения, качество звука, выражающееся в его благородстве, глубине, насыщенности.

В своей исполнительской и педагогической деятельности Давыдов ставил целью поднять профессиональный уровень игры на музыкальных инструментах: преподавал в Лейпцигской консерватории в 1860-е годы, затем работал в Петербургской консерватории в должности профессора. В 1876–1887 годы занял пост директора Петербургской консерватории.

Будучи прекрасным, успешным, активно концертирующим исполнителем, Карл Давыдов внес выдающийся вклад и в развитие методики исполнительства на виолончели, а именно разработал новые методы работы над техникой правой руки – ослабил так называемую «мертвую хватку» правой руки, обратил внимание на пластичность и подвижность кисти и пальцев, проанализировал и сформулировал технику позиционной игры левой руки, что позволило более виртуозно исполнять музыку на виолончели. Методические рекомендации Давыдов изложил в своей «Школе игры на виолончели». Школу Карла Давыдова развили его ученики А. В. Вержбилович, Я. С. Розенталь, Ю. Кленгель и другие.

Давыдов как композитор значительно пополнил академический репертуар для виолончели, сочинив яркие концерты – № 1 (op. 5, h-moll); № 2 (op. 14, a-moll); № 3 (op. 18, A-dur); № 4 (op. 31, e-moll), концертные пьесы. Среди них есть сочинение, в котором прослеживается фольклорное начало. Это «Фантазия на русские темы», созданная в 1863 году для виолончели и камерного оркестра. В этом произведении так же, как и в остальных концертных опусах Давыдова, преобладает «бриллиантовый стиль». В Фантазии три тематически самостоятельных раздела. Темы получают вариационное развитие, органично переходя из партии солирующей виолончели в оркестр.

В данном произведении отразились идеи, витавшие в русском обществе второй половины XIX столетия, – воплощение русского национального своеобразия

в музыке через обращение к народным истокам и преломление стилевых особенностей музыкального фольклора в композиторском творчестве.

Д. А. Соколов

ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В РЕПЕРТУАРЕ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ

Репертуар балалаечника начинает свое развитие с 30–40-х годов XIX века, времени публикации первого сочинения для балалайки – обработки русской народной песни «Ельник, мой ельник», написанной известным любителем игры на балалайке В. Лавровым.

Активно жанр обработки народных мелодий для балалайки начинает развиваться в творчестве В. В. Андреева (конец XIX – начало XX века). Именно через обработки народных песен и танцев Андреев впервые знакомит широкие массы людей с усовершенствованным инструментом. Балалайка становится технически и акустически более совершенной и не уступает своей традиционной преемнице. Такие известные обработки Андреева как «Светит месяц» и «Как под яблонькой» вошли в «золотой фонд» балалаечника и сейчас очень популярны среди юных исполнителей. Также важную роль в развитии жанра сыграли обработки А. Д. Доброхотова и Б. С. Трояновского. Продолжая традиции Андреева, они также отражали и песенную лирику, и плясовую сторону традиционного балалаечного исполнительства.

Период 50–90-х годов XX века связан с обработками А. Шалова, В. Городовской, П. Нечепоренко, М. Рожкова. Они значительно усложнены технически, часто присутствуют каденции, что показывает мастерство солиста-балалаечника, и используются значительные динамические, ритмические и фактурные изменения народной песни и танца. Эти обработки полностью опираются на достижения предыдущих виртуозов-балалаечников и относительно близки к традиционному исполнительству по «духу».

В последние годы появляются иные обработки народных мелодий для балалайки А. Данилова («Липа вековая», «Ничто в полюшке не колышется»), М. Цайгера («Сронила колечко», «Эх, ты Ваня»), А. Шафикова («Эрбет»), К. Волкова («Псковская сюита») и др. Эти сочинения уже имеют непростые драматургические решения и представляют наивысшую техническую сложность для исполнителя. Они соединяют народную песню с современными композиторскими приемами письма.

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В ПОЛИЭТНИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

С. Я. Озджан

**ФЕНОМЕН СВАДЕБНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ
КРЫМСКИХ ТАТАР И ИХ РОЛЬ В СОХРАНЕНИИ
ЭТНИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ**

Музыкальная традиция крымских татар представляет собой уникальное этнокультурное явление, характеризующееся яркой стилевой спецификой, которая вместе с тем вплоть до настоящего времени практически не удостоивалась специального рассмотрения. Актуальности данной проблематике добавляет тот факт, что крымско-татарский музыкальный фольклор (и прежде всего, его этнический компонент) сегодня оказался в ситуации практически полной утраты.

Массовые переселения, которые пережили крымские татары в течение последнего столетия (депортация в 1944 году и возвращение в Крым в 1980 – 1990-е годы), не могли не отразиться на состоянии традиционной культуры в негативном ключе. В депортации крымчане оказались в иноэтническом окружении, что, наряду со сложностями социально-экономического плана, оказало разрушительное воздействие на их традиционную культуру. В этих условиях основными носителями музыкальной традиции (инструментальной и песенной) оказались свадебные ансамбли. Последние всегда (насколько позволяют судить существующие этнографические свидетельства) являлись неотъемлемой частью крымско-татарского быта. Известны кинохроники, запечатлевшие свадебные ансамбли начала XX века. К сожалению, мы не можем судить о звучании этих коллективов, но они дают достаточно подробное представление об их инструментальном составе. Позднее, в Крыму, а также в местах депортации крымские татары старались проводить свадьбы «по традиции», согласно которой весь ход свадебного церемониала сопровождался музыкой, звучанием этнических инструментов и исполнением крымско-татарских песен. Последние составляли основу репертуара свадебных ансамблей. Это утверждение справедливо и по отношению к современным коллективам подобного рода. Старинные песни продолжают звучать на свадьбах. В среде крымчан общепринятым является мнение, согласно которому именно свадебные ансамбли смогли сберечь традиционный репертуар от полного угасания. Вместе с тем следует указать, что музыканты достаточно чутко реагируют на веяния времени, постоянно пополняя

репертуар понравившимися иноэтническими (узбекскими, армянскими, турецкими, азербайджанскими, русскими, казанско-татарскими) образцами. Трансформируется и состав ансамблей, который наряду с традиционными инструментами (дэрэ, саз) включает сегодня аккордеон, кларнет, синтезатор, бас-гитару.

В докладе предпринято последовательное рассмотрение особенностей функционирования свадебных ансамблей, их состава и репертуара.

Ю. С. Чижова

ТРОИЦКИЕ ХОРОВОДЫ СЕЛТИНСКОГО РАЙОНА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ: К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Хороводная традиция русских старожилов Удмуртии последние десятилетия привлекает внимание собирателей и исследователей фольклора. В работах С. В. Стародубцевой и Е. А. Складовой представлен фольклор преимущественно северной части республики, где проживает большая часть русского населения, фрагментарно – материал юга и юго-востока. Материалы по западным территориям (Селтинский район) опубликованы в сборнике А. Г. Татаринцева.

Полевые материалы Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории содержат разнообразный материал о хороводной традиции Селтинского района. Среди образцов – общерусские («Как по морю», «А мы просо сеяли» и др.) и локальные хороводы («Не на местечке березка выростала», «Загадаем»), большая часть которых представлена круговой хореографией. Интерес вызывают хороводы с сюжетами «загадывания и отгадывания загадок» (мотив разыгрывания). Данные сюжеты в близлежащих традициях Кировской и Вологодской областей скоординированы с хореографией «ряд на ряд», на территории Селтинского района доминирует тип круговой хореографии.

Одной из проблем изучения данного жанра на территории Селтинского района является – восстановление сведений о хореографическом движении. Предварительные наблюдения позволяют охватить взглядом процессы динамики культурной традиции.

Д. А. Сурчакова

УДМУРТСКИЕ ПЕСНИ В НАСЛЕДИИ КУЗЕБАЯ ГЕРДА: ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНОГРАММАРХИВА ИНСТИТУТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Кузубай Герд – яркий представитель эпохи 1920–1930 годов, успевший за свою короткую творческую жизнь оставить след в самых разных направлениях.

К. Герд – автор поэтических и фольклорных сборников, глубоких научных этнографических и фольклорных исследований. Он – педагог, лингвист, литературовед. Его просветительская деятельность неоднократно освещалась на страницах посвященных ему монографий, сборников статей. Исследована его роль как зачинателя удмуртского этномузыковедения.

Герд, выезжая в фольклорные экспедиции, первый в республике использовал фонограф для записи звучащего материала. Известно, что он успел записать 300 валиков. Длительное время архив ученого, в который кроме валиков входили две его диссертации и другие рукописи, считался утерянным до тех пор, пока в середине 1980-х годов случайно не обнаружили 46 валиков в московской квартире его знакомой – Веры Николаевны Незвецкой. Герд перед своим арестом оставил ей несколько коробок с валиками и часть рукописей. Этот бесценный звуковой архив был передан в Пушкинский Дом на реставрацию и перезапись на металлические диски, а затем отправлен в Удмуртский институт истории, языка и литературы, в котором впоследствии они были оцифрованы.

Из-за ненадлежащих условий материал прослушивается только на 37 валиках. Идентифицировано 59 песен разных жанров. Первоначальная работа по расшифровке песен показала, что он записывал в основном от молодых исполнителей в разных районах Удмуртии, причем акцент автором записи был сделан на поздних пластах удмуртского фольклора, что объясняется веяниями того времени.

Нотировка записанных песен позволит более полно проанализировать звуковое наследие Кузебая Герда и определить его историческое значение для удмуртской культуры и науки.

В. В. Перминова

ИЗ ИСТОРИИ «ВСЕФИНЛЯНДСКОГО ПЕСЕННОГО ПРАЗДНИКА» (КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XXI ВВ.)

Песенный праздник, проводимый на территории Великого княжества Финляндского (1884–1917), а затем Финляндии (1917–1939), имел своим прототипом Эстонский общенациональный Праздник Песни. Его целями стали поддержка национальной идентичности и развитие творчества финских композиторов.

Участниками Праздника Песни были академические хоры и духовые оркестры, среди которых проходил конкурс на «лучшее исполнение». Отдельно проходил концерт исполнителей, владеющих традиционными песенными и инструментальными жанрами. Финский музыковед А. О. Вайсянен, записывая во время экспедиций музыкально-фольклорный материал, приглашал некоторых из музыкантов принять участие в Празднике, во время которого он дополнил свои записи.

После Советско-финской войны 1939 года Праздник песни не проводился более полувека. В 2012 году по инициативе Министерства культуры Республики Карелия, Центра народного творчества и культурных инициатив и Союза приладожских карелов и карельских организаций Финляндии песенные праздники были возрождены в Карелии и Финляндии в статусе международных.

В настоящее время основой Международного Песенного праздника остаются академические хоры, а инструментальную составляющую представляют народные оркестры, исполняющие авторскую музыку и аранжировки традиционных наигрышей. Также в Празднике участвуют профессиональные и любительские ансамбли народной песни.

Посредством изучения архивных материалов и сопоставления этнографических сведений можно воссоздать подлинную историческую и звуковую картину Песенного праздника. Реконструируемый Международный Песенный праздник станет одной из форм популяризации традиционной музыкальной культуры Карелии.

К. К. Ёвбасаров

ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ В РЕПЕРТУАРЕ ТУРКМЕНСКИХ БАХШИ-ДЕСТАНЧИ

В Туркменистане традиции эпического сказительства, именуемого *дестанным исполнительством*, имеют древние истоки. Носителями данного вида музыкально-поэтического творчества являются *бахши-дестанчи*. В искусстве эпических сказителей нашли отражение высокие нравственные и патриотические идеалы народа.

Исполнение эпических жанров до сегодняшнего дня пользуется большой популярностью среди туркменских слушателей. Существующие локальные школы отличаются друг от друга в плане использования музыкальных инструментов, исполнительских особенностей, а также жанровых разновидностей исполняемых произведений.

Репертуар туркменских дестанчи включает в себя многие жанровые разновидности, среди которых выделяется эпос «Гёроглы», популярный у многих народов Центральной Азии и Кавказа. Еще в середине XX века туркменские сказители исполняли свыше сорока глав героической эпопеи. Однако, репертуар современных сказителей ограничивается лишь десятком наименований («Хармандяли», «Безирген», «Арап Рейхан»).

С сожалением приходится констатировать факт утраты исполнительской традиции другого эпического полотна – «Книги моего деда Коркута». В 1945 году 12 глав эпоса, именуемого среди туркмен «Горкут ата», были собраны и опубликованы академиком Мяти Косяевым среди туркмен племени *човдур*,

представители которого и сейчас проживают в местечке *Болдумсаз* Дашогузского *веляята* (региона).

В репертуаре бахши-дастанчи широкое распространение получили *дастаны*, в основе которых заложены сюжеты народного («Шасенем и Гарып», «Хюрлюкга и Хемра», «Неджеп оглан») и авторского происхождения (поэмы Андалиба, Молланепеса, Магруппы). Важное место в эпическом наследии туркмен занимают *легенды с музыкой*, а также музыкально-поэтические транскрипции произведений поэтов-классиков.

Благодаря искусству сказителей, передававших свое исполнительское мастерство из поколения в поколение, древняя эпическая традиция живет и сегодня.

Ж. А. Адилжанова

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДАСТАНА «МУХАММЕД-ХАНАФИЯ» (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОГО МАКАМА)

Актуальность исследования обусловлена значимостью дастана «Мухаммед-Ханафия» в Кармакчинской традиции Кызылординской области, а также его недостаточной изученностью.

В классификации казахского эпоса «Мухаммед-Ханафия» относится к группе религиозных дастанов. Исследователь Б. Азибаева писала о важной роли религиозных дастанов в процессе распространения ислама в Казахстане. Опираясь на их опубликованные и рукописные варианты до 1917 года, ученый подразделяет религиозные дастаны на четыре группы:

1. Дастаны об основах Ислама (религиозные заповеди и запреты, условия чтения Корана, правила преклонения перед Аллахом), о его почитании и о наказании вероотступников;
2. Дастаны о пророке Мухаммеде – спасителе мусульман (мессии) и о четырех халифах;
3. Дастаны о жизни и подвигах батыров и святых;
4. Дастаны о борьбе за Ислам с неверными и его утверждение.

В этой классификации «Мухаммед-Ханафия» относится к третьей группе, в которую входят произведения о жизнедеятельности батыров-мусульман и святых, об их подвигах.

Структура дастана состоит из 16 макамов. Анализ начального макама «Мухаммед-Ханафия» показал, что:

1. Он исполняется в форме строфической тирады.
2. Звукоряд вокальной партии охватывает диапазон октавы миксолидийского лада.
3. Мелостроки макама ритмически организованы как одноцезурные. Двух- и трехцезурные строки расположены в начале макама.

4. Партия инструментального сопровождения осуществляется в макаме раздельно и вместе с вокальной линией.

В процессе формообразования эпического макама инструментальные отыгрыши выполняют вступительную, связующую и заключительную функции.

Предлагаемый в докладе музыкально-стилевой анализ макама является первым в отечественном этномузыковедении опытом изучения дастана «Мухаммед-Ханафия». В дальнейшем планируется исследование его регистрово-фактурной организации, сравнительный анализ интонационных типов с другими макамами данной региональной эпической традиции.

М. М. Оганнисян

ОСОБЕННОСТИ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ТРАДИЦИИ ДОНСКИХ ПРИХОДОВ АРМЯНСКОЙ АПОСТОЛЬСКОЙ ЦЕРКВИ

Богослужебная традиция донских приходов Армянской Апостольской церкви является одним из уникальных явлений современной культуры Южного региона. История заселения земель Донского края армянскими поселениями связана с деятельностью Екатерины Второй. В 1779 году ею был подписан Указ о переселении армян с полуострова Крым в округ крепости святого Дмитрия Ростовского. В свою очередь, родиной Крымских армян была столица средневековой Армении город Ани. Особенностью армянской общины Ростовской области является крымско-новонахичеванский диалект. Ареал компактного расселения носителей донского армянского языка на 2010 год – Мясниковский район Ростовской области (Чалтырь, Красный Крым, Большие Салы, Султан-Салы, Ленинкан, Ленинаван и Несветай).

В 2018 году лабораторией народной музыки Ростовской государственной консерватории были организованы экспедиции с целью фиксации богослужебной традиции действующих приходов Армянской Апостольской церкви Ростовской области. В процессе полевой работы произведены аудио – видео записи богослужений церковью Сурб Амбарцум и Сурб Аствацацин. Установлено, что богослужение в храмах велось на древне-армянском языке (грабар) и сопровождалось шараканами. Особенностью служб является исполнение песнопений Патарага М. Екмаляна хором (церковь Сурб Амбарцум, с. Чалтырь) и сольно (церковь Сурб Аствацацин, с. Большие Салы). Божественная Литургия, проведенная 17 июня 2018 года в церкви Сурб Амбарцум включала три части: Patrastutyun, Eraxaic Patarag, Navataceloc Patarag.

В заключении отметим, что несмотря на всестороннее изучение традиций приходов Армянской Апостольской церкви, эта уникальная культура требует дальнейшего исследования.

**РУНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В РЕПЕРТУАРЕ ЮССИ ХУОВИНЕНА:
К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТЕ БЫТОВАНИЯ**

Доклад посвящён проблемам изучения личности в традиции на примере рунических жанров в исполнительстве карельского музыканта Юсси Хуовинена – одного из последних хранителей традиции рунопения. Актуальность изучения рунических жанров в исполнительстве на карельских традиционных музыкальных инструментах определяется отсутствием исследований по данному вопросу. Единственным ранним и доступным документальным источником для практиков и исследователей инструментальной традиции карелов является сборник финского исследователя А. О. Вяйсянена «Мелодии для кантеле и йоухикко». При этом группа рунических наигрышей в сборнике в сравнении с другими группами занимает весьма скромное место.

Изучение рунических наигрышей на традиционных карельских инструментах отражает проблему их исполнительской формы. Однако, достоверная информация об одновременном пении рун и инструментальном сопровождении в рамках одного исполнителя отсутствует. Существуют лишь образцы ансамблевой формы, сочетающей пение руны рунопевцем и кантелистом, сопровождающим пение игрой на кантеле. Тем не менее, фрагментарность нотаций в сборнике А. Вяйсянена не позволяет объективно фиксировать координацию пения и игры на инструменте.

На примере рунических образцов из репертуара Ю. Хуовинена в данном докладе рассматриваются вопросы этнографического контекста бытования рунических наигрышей на кантеле и интонационно-ритмической координации напева и наигрыша в их структурной специфике.

С. И. Теняев

ДУХОВНЫЕ СТИХИ, ЗАПИСАННЫЕ В ПЕНЗЕНСКОЙ ОБЛАСТИ

В середине XIX века в русской филологической науке возникает большой интерес к жанру духовного стиха. Начиная с 60-х годов издаются печатные сборники, публикуются фундаментальные исследования. Однако какой-либо художественный анализ духовного стиха в этих работах отсутствует. В это же время начинается процесс собирания и изучения фольклора Пензенского края. На протяжении полутора веков издаются сначала текстовые (А. И. Троицкого и В. Г. Колеганова и другие), а затем и нотные (О. П. Мартыненко и другие) сборники песен, появляются исследования местного фольклора (Т. М. Ананичевой, Н. Н. Гиляровой и другие). Однако жанр духовного стиха в них практически не рассматривается.

Тем не менее многочисленные фольклорные экспедиции учащихся Пензенского колледжа искусств фиксируют присутствие произведений этого жанра в разных районах области. Анализ записей и расшифровок, выполненных молодыми пензенскими фольклористами, позволяет составить некоторое представление о современном состоянии древнейшего жанра на территории Пензенской области.

В очередной раз перед исследователями встаёт задача классификации духовных стихов. Одни учёные предлагают разделить стихи на группы исходя из текстов (С.Е. Никитина, Г.П. Федотов) другие – по стилевому признаку (А. Чернова). И в том, и в другом случае живое народное творчество выходит за узкие рамки предложенных схем. Вторая задача в изучении духовных стихов связана с проблемой их локальности. Это очень сложный вопрос, так как одни и те же стихи «кочуют» по разным регионам России и трудно определить принадлежность их первоначального варианта той или иной местности. Третья сложнейшая задача – выявление топических черт интерпретации духовных стихов в конкретном регионе, в данном случае Пензенской области.

Г. Х. Кадырова

ТУРКМЕНСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ КУШТДЕПДИ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ

Известно, что предки туркмен исповедовали тотемизм, шаманизм и зороастризм, возникшие в конце второго – начале первого тысячелетия до нашей эры, воздействие которых прочитывается в пластике и мифологии их древних танцев. Эти танцы вобрали в себя вековые традиции и историю народа, свидетельствуя о самобытности и уникальности неповторимой национальной культуры.

Одним из важных истоков фольклорного танца явились подвижные игры туркмен. Национальный танец куштдепди – главный и особенно популярный танец Туркменистана. Изначально он являлся частью ритуального обряда зикр, в результате которого достигались вселенская благодать и единение с Богом.

Танец, вобравший в себя традиции этноса, был особенно популярен у туркмен, населявших обширное побережье Каспийского моря. В настоящее время он утратил свою религиозно-ритуальную функцию, является неотъемлемой частью любого народного праздника и большого торжества. Благодаря отточенной веками хореографии, усиленной голосовой вибрацией, танцоры, как правило, рассказывают в нем о бесконечном круговороте бытия, избавлении от невзгод и болезней, счастливой любви и чуде рождения новой жизни. В 2017 году куштдепди внесен в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО.

**FIELD STUDY AND CONTEMPORARY REFLECTIONS OF ARIRANG,
A KOREAN NATIONALITY FOLK SONG — CENTERING ON YANBIAN AREA**

Arirang is the most representative folk song of the Korean nationality in China. Arirang began to sing in Yanbian in the late 1820s, according to documented and oral history, when large-scale immigrants migrated from the Korean Peninsula to northeastern China, bringing Korean music and culture to its roots.

Arirang, a Korean folk song in China, can be divided into traditional Arirang, counter-Japanese Arirang and creative Arirang according to the writing time, lyrics subject and musical characteristics.

Arirang is spread through visual broadcasting in Yanbian area. More Korean nationalities and other ethnic Chinese can see Arirang singing through video broadcasts. In the visual broadcast, Arirang shows every detail of singing, including sentence pauses, melody changes, rhythm mastery, and so on. It must be said that visual broadcasting has provided a new channel for Arirang's communication.

Jiang Xinzi and Cui Liling are teachers of Arirang. In the teaching of singing, Ms. Jiang emphasizes the natural leading voice. Also, she taught his students that they must have body movements. Teacher Cui starts by practicing vocalization, which is similar to Ms. Jiang's, using a single line of lyrics from a song.

According to the current fieldwork, there are difficulties in inheriting Arirang. First, the consciousness of text creation is limited. Secondly, the inheritance pattern has universal uniqueness. Generally speaking, Arirang's inheritors are learners who follow the old artists from an early age, and the teaching object is relatively simple, leading to the inheritance of no one to inherit Arirang.

The communication between different ethnic groups is becoming more frequent and in-depth. In this process, the Korean nationality people's ability to master their own national language has changed to differently. Also, in the 21st century, more and more Korean nationalities will study in South Korea. Enough to learn about traditional music. But there is also the problem of brain drain.

А. В. Сорокина

**РУССКИЙ СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД ЧИСТОПОЛЬСКОГО РАЙОНА
РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

Свадебный обряд – комплекс обрядово-ритуальных действий наиболее полно и ярко отражающий характерные черты локальной традиции и особенности мировоззрения жителей той или иной территории. На свадьбу русских сел Республики Татарстан конца XIX – второй половины XX века оказало влияние межэтническое взаимодействие народов Поволжья, свадьба впитала в себя ритуальные практики различных исторических периодов.

Все материалы данного исследования можно разделить на три основные группы: исторические источники; публикации о свадебных обрядах, различных песенных жанрах свадьбы; экспедиционные исследования русских сел Чистопольского района Республики Татарстан. Этнографические описания свадебного обряда встречаются в публикациях начала XX века, где приводятся подробные сведения о свадебном обряде Свияжского, Лаишевского, Чистопольского районов (например, работы А. Ф. Можаровского). В июне 2022 года состоялась фольклорно-этнографическая практика студентов второго курса кафедры этнохудожественного творчества и музыкального образования Казанского государственного института культуры под руководством доцента Самойловой А. В., в которой приняла участие и Сорокина А. В., автор данной работы. В результате прохождения практики были исследованы сёла Красный Яр, Малый Толкиш, Большой Толкиш Чистопольского района. В опросе приняли участие девять респондентов, рожденных в 40-50 годах прошлого столетия. Было зафиксировано более десяти часов интервью, включающие сведения о календарных и семейно-бытовых праздниках и обрядах.

По материалам исследования свадебный обряд имел три основных периода: предсвадебный, свадебный, послесвадебный. В фольклорных текстах обряда первого дня свадьбы доминирующей можно считать линию перехода невесты в новый статус - полное и окончательное отделение ее от семьи, потерю признаков старого социального положения. Значительное место так же занимает коммуникативная линия обряда, представленная взаимными визитами родных жениха и невесты, а главное – совместной трапезой. Данная работа несет особую ценность, т. к. собран уникальный полевой материал. Благодаря старожилам данных сел, получилось собрать описания старинных обрядов, традиций, ритуалов, народных, семейных, а также церковных праздников и гуляний. Данный вид практики считаю целесообразной, потому что имеем возможность собрать и сохранить нематериальное историко-культурное наследие.

А. В. Галимулина

ПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ПЕСЕН НАРОДОВ КОМИ

Музыкальный фольклор коми – это глубоко самобытное явление финно-угорской традиционной музыки. В песнях и обрядах народов коми нашли отражения верования и представления о мироздании, человеке и его происхождении, мифологических героях, божествах и духах. Большая часть народов коми владеет коми-зырянским языком. Однако музыкально-поэтическое творчество коми испытало большое влияние русской музыкальной культуры, что, в частности, проявилось в самом процессе создания коми песен на основе русских напевов.

В докладе освещаются основные жанровые области музыкально-поэтического творчества – эпические (песни, баллады, импровизации), обрядовые (свадебные, похоронные, поминальные и др.), протяжные песни, календарный фольклор, а также весьма яркий инструментальный фольклор.

В жанровом поле традиционного музыкального творчества коми большое место отведено поэтическому слову и художественному образу. На примере трудовых причетов и свадебных причитаний выявляются особенности портретной характеристики песенных образов (эпитеты, астральные сравнения, синонимические определения и др.), их эмоциональной нагрузки в процессе музыкального развития.

Н. А. Гудубаева

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОГО ОБЛИКА БУРЯТСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Музыкальный фольклор бурят имеет глубокие корни, связанные с историей монголоязычных племен. Поэтому специфика жизнедеятельности и труда, особенности мифологических представлений этих племен нашли отражение в бурятском народном творчестве.

В докладе прослеживается процесс формирования основных жанров музыкального фольклора бурятского народа – культовых, календарных, семейно-бытовых песен, а также необрядовых песен (улигеры, исторические и лирические песни).

Особенностью жанровой системы бурятского фольклора является многообразие этнолокальных традиций, что вызывает разночтения в жанровой классификации бурятоведов.

В. В. Ветошкина

ФОЛЬКЛОРИСТЫ УДМУРТИИ И ИХ ТРУДЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Систематическое изучение удмуртского фольклора начинается на рубеже XIX-XX вв. Среди первых значительных работ следует отметить книгу австрийского ученого-музыковеда Роберта Лаха «Песни вотяков, зырян и коми-пермяков» (1926) из многотомной серии «Песни русских военнопленных», где были представлены удмуртские образцы в количестве 81 записи.

И.М. Нуриева выделяла всего 4 этапа в развитии удмуртского этномузыкаведения: дореволюционный (конец XIX – начало XX в.), раннесоветский (1917–1941 гг.), советский (конец 1950-х – 1980-е гг.) и постсоветский периоды (1990 гг. – по настоящее время) (Ижевск, 2021. С.5).

Отечественные исследователи удмуртского фольклора стали активно публиковать свои труды начиная с 20-х годов прошлого столетия. Большой вклад в собирание и изучение фольклора удмуртского ареала в разные периоды внесли М.А. Курочкин (1886–1938), Кузубай Герд (1898–1937), Д. С. Васильев-Буглай (1888–1956), Н.М. Греховодов (1903–1971), И.К. Травина (1927 – 2005), Р.А. Чуракова (1934–2011), А.П. Шаховский (1946-2018).

Плодотворными в изучении удмуртского фольклора стали последние десятилетия. Большая научная работа, проведенная в период 1990–2020-х гг. отражена в серии нотных сборников «Удмуртский фольклор» (УИИЯЛ УдмФИЦ УрО РАН).

В докладе освещаются основные работы исследователей разных поколений, маршруты этнографических экспедиций, ареал зафиксированного ими материала, особенности научной и творческой деятельности, сопряженной с композиторской, педагогической, просветительской и исполнительской практикой. Ведь некоторые из исследователей удмуртского фольклора являлись композиторами, педагогами, руководителями творческих коллективов.

Особое внимание уделено значению трудов этномузыкологов, посвященных собиранию и изучению удмуртского фольклора, для развития отечественной фольклористики, в частности, связям с ведущими научными организациями страны, участием видных российских и зарубежных ученых в изучении удмуртского материала (Е.В. Гиппиус, З.В. Эвальд, Л. Викар), и влиянию на последующее развитие удмуртоведения.

Е. В. Данилова

НАИГРЫШИ РИТУАЛЬНОГО ОБХОДА ПОЛЕЙ НА ШУВЫР. К ВОПРОСУ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В ТРАДИЦИИ СЕРНУРСКОЙ ГРУППЫ ЛУГОВЫХ МАРИ

Актуальность изучения шүвыр – марийской волынки в контексте обрядового функционирования обусловлено угасанием традиционного исполнительства и фрагментарностью имеющихся музыкально-этнографических материалов. Доклад посвящен наигрышам на шүвыр, которые бытовали в обряде обхода полей – одном из этапов весенне-летнего цикла календарных праздников.

С архаичных времен календарные обряды играли важнейшую роль в жизни марийцев. По фрагментарным источникам известно, что вплоть до середины 30-х годов XX столетия шүвыр функционировал в начальном этапе праздника Агавайрем – праздника пашни (сохи), который обычно проводился в конце апреля или начале мая и был связан с культом духов и божеств земли, плодородия, сил природы.

В ходе изучения данной темы, в частности, при работе с материалами фонограммархива МарНИИЯЛИ, удалось обнаружить ограниченное число полевых записей наигрышей на шүвыре, функционировавших в обряде обхода полей. Это

два полевых образца, зафиксированных в Параньгинском и Советском районах (на территориях проживания сернурских мари) исследователями В. А. Акцориным и О. М. Герасимовым в начале 1970-х годов, в исполнении шўвырзо Филимона Никоноровича Озерова.

Одним из проблемных и спорных вопросов бытования шўвыр в обряде становится жанровая классификация напевов. У разных исследователей данные наигрыши определены в «будничную» и «буднично-бытовую» сферы функционирования.

На примере анализа наигрышей обряда обхода полей выявляются ладовые, ритмические и структурные закономерности, на основе которых в дальнейшем будут определены специфические отличия этих напевов по сравнению с музыкальными образцами, представляющими иные сферы функционирования шўвыра.

Секция 6

НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

У. З. Алиева

ВОСТОК СКВОЗЬ ПРИЗМУ МИНИМАЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА РАХИЛИ ГАСАНОВОЙ)

Становление азербайджанской композиторской школы происходило в постоянном диалоге с национальными традициями. В 60-е годы в истории азербайджанской музыки под влиянием идей Кара Караева начинается новый этап, связанный с освоением авангардных западных техник. Воспитанники К. Караева ищут пути соединения новых средств выразительности с особенностями национального музыкального языка.

Одной из наиболее самобытных представительниц караевской школы является Рахили Гасанова, обогатившая современную азербайджанскую музыку новыми образами, связанными с древней ритуальностью, искусством ковра и духовной тематикой. Новые образы национальной культуры были воплощены при помощи таких техник, как сонорика, алеаторика и, в первую очередь, репетитивность и минимализм. Обращение к минимализму позволяет композитору выявить характерные признаки этнокультуры и погрузиться в мир архаики. Сокращая до минимума привлекаемый для разработки материал, Гасанова насыщает музыкальную фактуру полифоничностью и усиливает роль метро-ритмического фактора. В докладе особенности художественного метода Р. Гасановой рассматриваются на примере ее фортепианного творчества, в частности, оригинального цикла *Autumn's Palette* («Осенняя палитра») и фантазии *Alla Meukhana*.

Цикл *Autumn's Palette* отражает такую особенность мышления композитора, как синестетичность, умение передать средствами музыкального языка видимые образы и краски природы. Каждая пьеса цикла представляет собой интересный сплав барочной орнаментальности и типичных каденционных оборотов азербайджанского мугама.

Ярким образцом современной национальной фортепианной музыки является фантазия «*Alla Meukhana*», где, опираясь на своеобразные ритмические фор-

мулы, композитор передает особенности уникального устного музыкально-поэтического жанра – мейханы. Раскрытию образа способствует применение элементов «инструментального театра».

Фортепианное творчество Рахили Гасановой, в котором национальные традиции преломлены сквозь призму современного музыкального мышления, обогатили азербайджанскую музыку яркими художественными открытиями.

Г. Х. Дурдыева

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. КУРБАНКЛЫЧЕВОЙ

Определяя стилистику инструментальных опусов заслуженного деятеля искусств Туркменистана, талантливого композитора Джерен Курбанклычевой, можно говорить о безграничности методов работы с музыкальным материалом, о смелости обращения к различным техникам и использования их в сочинениях, главной чертой которых является национальная почвенность.

К наиболее ярким инструментальным произведениям композитора относятся Поэма для струнных, литавр и челесты, Концерт для виолончели с симфоническим оркестром (в 2-х частях), Концерт для фортепиано с оркестром (посвящен первой женщине-бахши Аял бахши), Концерт для дутара и оркестра народных инструментов (в соавторстве с народным артистом Туркменистана Ёламаном Нурымовым).

Примером обращения к импрессионизму являются две пьесы для кларнета и фортепиано «В сквере», «Двое под дождем». В данном мини цикле проявляется поэзное начало, выраженное в использовании принципов монотематизма и сквозной драматургии. Импрессионистические черты обусловлены использованием всех средств выразительности для передачи мимолетного настроения «героя» пьесы – от натуралистических приемов изображения дождя, до фиксации эмоционального состояния героя. В Сонате для флейты и фортепиано обращает на себя внимание органичный синтез импровизационного начала со свободной ритмикой, широкой регистровой палитрой и классических формообразующих средств. Концерт для фортепиано с оркестром привлекает использованием додекафонной техники на национальном интонационном материале. Концерт для дутара и оркестра народных инструментов, пример предельно бережного обращения с народной музыкой и ее органичного «внедрения» в стилистику современного музыкального языка.

УДМУРТСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
Д. С. ВАСИЛЬЕВА-БУГЛАЯ

Творческий путь Д. С. Васильева-Буглая выстраивался в непростую эпоху социальных перемен, активного обновления в культурной жизни страны. Вся его деятельность была тесно связана с хоровым искусством.

На протяжении всего творчества композитор уделяет особое внимание народной песне. Это, во многом, заслуга Александра Кастальского – крупнейшего представителя отечественной музыкальной культуры XX века, в классе которого Васильев-Буглай занимался в годы обучения в Московском синодальном училище.

Особое место в творчестве композитора заняла удмуртская народная песня. Интерес композитора к удмуртской культуре был инициирован его командировкой в Удмуртский научно-исследовательский институт, куда он был направлен Союзом советских композиторов в 1933 году. Основной целью поездки была организация и проведение фольклорных экспедиций, направленных на сбор удмуртского песенного и инструментального материала.

Некоторые результаты проведённых экспедиций получили отражение в статье Васильева-Буглая «Удмуртские», в которой автор сделал попытку систематизации и осмысления собранного материала.

Фольклорные материалы, собранные во время трех экспедиций в Удмуртии, легли в основу хоровых обработок Васильева-Буглая. Композитор, практически сразу после экспедиции начинает работу над сочинениями, создавая новый, национальный репертуар для многочисленных хоровых, в том числе самодеятельных коллективов Удмуртии.

В обработках Васильева-Буглая представлены такие жанры как свадебные песни, рекрутские песни, хороводные песни, лирические песни, игровые песни, частушки.

Анализ ряда обработок удмуртских народных песен (к примеру, «Сюан гур» «Учы меда туганэ» «Салдат гур») показал, что композитор в них стремится сохранить национальный колорит фольклорного источника, воспроизводит его в хоровой партии практически без изменений. Основная часть обработок была создана специально для хора Удмуртского радио в соответствии с его исполнительскими возможностями. Этим объясняется свойственные сочинениям простота формы, простейшие принципы двухголосия и элементарные полифонические приёмы.

ОБРАЗЫ ДАГЕСТАНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. М. КАЖЛАЕВА

Мурад Кажлаев – это имя известно не только в Дагестане, но и далеко за его пределами. Музыка композитора знакома любителям искусства Европы и Америки, Африки и Азии. Мурад Магомедович Кажлаев – обладатель множества наград и званий, наиболее значимы из них: народный артист РСФСР (1978), заслуженный деятель искусств РСФСР (1960), народный артист Республики Дагестан (2016).

Родился композитор 15 января 1931 года в городе Баку, в семье профессора медицины. Первоначально обучался в музыкальной школе-десятилетке при Азербайджанской государственной консерватории по классу фортепиано, по окончании которой он продолжил обучение в консерватории. Мурад Магомедович проходил обучение в классе замечательного педагога, профессора Бориса Исааковича Зейдмана, воспитавшего многих композиторов Азербайджана.

Мурадом Кажлаевым созданы произведения в различных жанрах (камерные ансамбли, сольные вокальные пьесы, балеты, мюзиклы, джазовые произведения, музыка к кинофильмам и пр.). В многожанровом творчестве композитора выделяются, однако, две большие группы: «серьезная» (камерная, симфоническая) и «легкая» (эстрадная, джазовая) музыка. Во многих его произведениях раскрыты национальные образы Дагестана: симфонические картины «Дагестан», балет «Горянка», симфонические иллюстрации «Имам Шамиль». Симфонические картины «Дагестан» возникли под впечатлением поездки по Дагестану, где композитор наблюдал и знакомился с бытом, природой, с историей родного края. Части симфонических картин – это свободные вариации на тему лакской народной песни. Балет «Горянка» – первый дагестанский балет, основан на фольклорном материале. Произведение посвящено судьбе молодой девушки, бросившей вызов религиозным и обрядовым предрассудкам, погибающей от руки жениха. В балете ярко проявился национальный колорит музыки. Претворение образов Дагестана в творчестве Кажлаева раскрывает новые ракурсы использования фольклора отечественными композиторами.

Ф. Алиярзаде

«AŞIQAŞAĞI» В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Ашыгское искусство – один из важных истоков становления и развития азербайджанского композиторского творчества. Композиторы находят в традиционных напевах ашыгов источник творческого вдохновения, стремясь отразить в своих произведениях их стилевые особенности.

Использование выразительных средств ашыгской музыки часто связано с передачей приемов игры на сазе. Имитируя звучность саза, композиторы используют кварто-квинтовые созвучия, упругие чеканные ритмы, повторность звуков на одной высоте, вариантность мотивных ячеек, длительные органые пункты, лад Шур.

В азербайджанском композиторском творчестве наблюдаются две тенденции воплощения ашыгской стилевой модели. С одной стороны, создаются программные миниатюры, отражающие в своем названии образы ашыгского искусства, с другой, закономерности музыкальной лексики этого вида творчества проникают в произведения, не имеющие сюжетного задания. Ашыгские интонации широко используются при воплощении скерцозных, танцевальных образов, синтезируясь с особенностями других жанров музыки устной традиции.

Образно-эмоциональный строй ашыгской музыки нашел яркое отражение в целой серии миниатюр под названием «Aşıqsayağı», «Aşıq havası», «Aşıqvari» и т. д. Пьеса «Aşıqsayağı» (1931) для скрипки, виолончели и фортепиано У. Гаджибейли стала одним из первых образцов азербайджанской камерно-инструментальной музыки. В фортепианном трио воспроизведены многие характерные особенности ашыгского искусства, которые стали в последующем опознавательным знаком ашыгской стилевой модели в музыке.

Традиции У. Гаджибейли продолжили Ф. Амиров в «Aşıqsayağı» (1952) для флейты и фортепиано, А. Ализаде и М. Кулиев в «Aşıqsayağı» (1970, 1981) для камерного оркестра, Э. Дадашева в «Aşıqsayağı» на тему азербайджанской народной песни «Ау бәри бах» (1991) для двух фортепиано и лагути.

Разнообразное творческое использование ашыгской стилевой модели – одно из важных завоеваний азербайджанских композиторов, способствующее значимости их вклада в искусство европейской традиции.

Ма Цзунвэй

РИТМИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО ОРИГИНАЛА КАК ПРИЕМ РАБОТЫ НАД НАРОДНОЙ ПЕСНЕЙ (НА ПРИМЕРЕ «ТЕЧЕТ МАЛЕНЬКАЯ РЕЧКА» ЛЮ Е И ЛЮ СЯОГЭН)

В настоящее время в музыкальной культуре Китая актуальным остается использование оригинальных народных песен в качестве основы для материала авторских композиций. Создавая свободные обработки народной мелодии, композиторы активно используют прием *ритмического переосмысления мелодии*.

Показательна в этом отношении работа композиторов Лю Е и Лю Сяогэн. Анализ хоровой партитуры «Течет маленькая речка» с точки зрения ритмического переосмысления мелодии показывает, что в ней наблюдается *ритмическая прогрессия* на нескольких уровнях:

- *преобразование качественной величины отдельных элементов*, как-то: а) изменение величины звучания опорных звуков по отношению к оригиналу – их удлинение (например, в 1-3 тт. и 10-12 тт.), что соотносится с китайской музыкальной традицией «мелодической интенсификации» (Фан Сяньцзюнь) для усиления ощущения бесконечности чувства; б) трансформация контура ритмоформул путем изменения отдельных длительностей и введения пауз (тт.30-37);

- *проведение темы в увеличении* (тт. 43-49) или *уменьшении* (тт. 52-55);

- *изменение ритма произнесения текста*. Если в первом куплете поэтическая семистопная строка, расширенная за счет повторения последней лексемы: 月亮 / 出来 / 亮汪汪 / 亮汪汪 проводится в определенном музыкальном ритме: равномерно произносятся 1-5 иероглифы и протягиваются последние, то в дальнейшем композитор начинает «играть» с ритмом произнесения слов и лексем, сохраняя долготу звучания последнего слова. Так, в 26 т. замедляется скорость озвучивания 1-го и 2-го иероглифа, в 48 т. укорачивается звучание 2-го. Наряду с этим композитор обращается к сокращению или увеличению количество лексем в строке, что приводит к неравномерности, нарушает метр стиха, но позволяет передать характер музыкального образа.

Ритмическая прогрессия наблюдается и на уровне *формы*. Мелодический ряд в каждом из 3-х разделов композиции характеризуется явно выраженной эмоциональной окраской и обладает своим ритмотемпом. Так в 1-м разделе преобладает движение четвертными. Во 2-ом разделе длительные остановки на опорных тонах, изложение темы в увеличении, частое паузирование создают ощущение замедления музыкального движения, что соотносится с задумчивостью и воспоминаниями. В 3-м разделе метрическая переменность 2/4 – 3/4, движение восьмыми и шестнадцатыми длительностями придают мелодии подвижность и колорит радости и надежды.

Различная скорость развертывания мелодической линии придает определенную форму композиции, отражая драматургию развития образа героини.

Анализ приемов работы Лю Е и Лю Сяогэн с фольклорным материалом демонстрирует:

- достаточно широкий спектр приемов изменения ритмической основы первоисточника;

- ритмическое преобразование мелодии используется для более полного раскрытия тематического потенциала, заложенного в первоисточнике.

ПРЕТВОРЕНИЕ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТ ТУРМЕНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ РЕДЖЕПА РЕДЖЕПОВА НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ГЁРОГЛЫ»

Эпос «Гёроглы» – произведение, впитавшее в себя многовековой художественный опыт туркменского народа, созданное талантливыми певцами, музыкантами и сказителями. В этом монументальном историко-героическом эпосе рассказывается о смелом предводителе туркменских джигитов, одаренном *бахши* (народно-профессиональный певец) и *сазанда* (народно-профессиональный исполнитель-инструменталист) Гёроглы, возглавившем борьбу туркменских племен против иранских шахов. Сюжет этого уникального, широко распространенного на всем Востоке литературно-музыкального произведения привлекал внимание многих композиторов данного региона, в числе которых и композиторы-туркмены.

Одноименная одноактная опера выдающегося современного туркменского композитора Р. Реджепова является примером оригинального музыкально-сценического воспроизведения эпоса «Гёроглы». В либретто оперы использованы сюжетные линии из начальных частей эпоса: страдания народа, рождение Гёроглы, его провозглашение ханом Чандыбиля, его победа над Хункар-ханом и женитьба на пери Агаюнус.

Носителем художественной идеи оперы является народ (хор). Хор является основной движущей силой в драматургии произведения, показывается с разных сторон. Сольные номера главных героев в основном даются в виде песен, за исключением арий и дуэтов Гёроглы и Агаюнус. В композиции оперы композитор воссоздает особенности драматургии эпоса, основанной на чередовании прозаического повествования с музыкальными номерами (*айдымами*). Национальная принадлежность произведения проявляется не только в гармоническом, ладоинтонационном языке, но и в использовании в составе симфонического оркестра звучания туркменских народных инструментов – *дутара*, *гиджака*, *тюйдука*, а также во введении в мелодическую линию партий солистов особых приемов народно-песенного исполнительства (*джуккулды*, *хюйюлли* и др.).

Г. Г. Казимзаде

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «QALANIN DİBİNDƏ» В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Восточная тематика и образы, мелодии и ритмы занимают значительное место в творчестве русских композиторов XIX века. Олицетворением Востока для России всегда служил Кавказ, в том числе Азербайджан, территориальная близость которого обусловила возможности изучения его природы, народного быта и богатых художественных традиций.

Российское общество впервые познакомили с азербайджанской музыкой путешественники первой половины XIX века – известные поэты, ученые, военные, врачи. В их путевых дневниках сохранилась ценная историческая информация об азербайджанской музыке того периода. С этого периода ведет начало история записи и публикации азербайджанской народной музыки: в «Азиатском музыкальном журнале» (1817) И. Добровольского, журнале «Иллюстрация» (1861) П. Сияльского. Среди первых записей и опытов композиторской обработки азербайджанского фольклора, вошедшего в историю на правах классического, находится народная песня «Qalanın dibində».

В азербайджанском фольклоре мелодия «Qalanın dibində» бытует в разных вариантах. В 1956 году песня была издана С. Рустамовым под названием «Qaladan-qalaya» как лирическая народная песня. В 1963 году Б. Гусейнли записывает два инструментальных варианта мелодии, представляющих собой хороводный танец *яллы*. В 1967 году А. Исазаде и Н. Мамедов записывают еще один вариант напева в жанре *яллы*.

Песня «Qalanın dibində» была положена в основу «Персидского хора» из оперы «Руслан и Людмила» (1842) М. Глинки, который услышал ее в 1829 году в Петербурге в дни пребывания персидской миссии во главе с принцем Хозревом-Мирзой. В 1834 году она вошла во «Французскую кадрили из азиатских песен» А. Алябьева под названием «баиазетская», композитор записал ее на Кавказе в 1832–1833 годах. В 1866 году в казармах императорского конвоя популярный напев слышали М. Балакирев и Н. Римский-Корсаков. Первый из них воссоздал его интонационные особенности в теме побочной партии из симфонической поэмы «Тамара» (1867–1882), второй – в ариозо «Мудрецам дары не лестны» Звездочёта в опере «Золотой петушок» (1907).

Фан Мэнчжунюань

**ПОДРАЖАНИЕ ЗВУЧАНИЮ ГУЦИНЯ В ФОРТЕПИАННОМ
СОЧИНЕНИИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА
«ТРИ ПОЛОСЫ ЦВЕТУЩЕЙ СЛИВЫ»**

Композитор Ван Цзяньчжун – один из ярких представителей китайской музыкальной культуры XX века. Его творчество отличается особым вниманием автора к народной музыке своей страны. В фортепианной музыке Ван Цзяньчжуна, наряду с опорой на подлинные народные мелодии, важной формой претворения фольклорных элементов становится имитация звучания национальных инструментов. В произведениях композитора присутствует подражание приемам игры на таких народных инструментах, как пипа, ди, гучжэн. Сочинение «Три полосы цветущей сливы» является попыткой национальной «инструментовки» фортепианной музыки, основанной на имитации звука гуциня – древнего щипкового инструмента.

На идею подражания приемам игры на гуцине в «Трех полосах цветущей сливы» подтолкнул композитора тематический материал пьесы, в основе которого лежит тема, традиционно исполняемая на гуцине.

В результате анализа пьесы были обнаружены следующие приемы звукоподражания:

- 1) октавные форшлагги, имитирующие технику «сань инь» (散音) — перебирание свободной струны пальцами правой руки;
- 2) широкие интонационные ходы, которые имитируют скачки, характерные для игры на гуцине;
- 3) быстрые фигурации по звукам пентатоники, подражают технике «глиссандо».

Для воспроизведения натурального строя звучания гуциня в многоголосной фактуре композитор использует кварто-квинтовые и смешанные созвучия, избегает традиционной для европейской гармонии терцовости в структуре аккордики. Этим обеспечивается общее для всей музыкальной ткани звуковое поле, основывающееся на пентатонном звукоряде.

Подражание приемам игры на этнических инструментах обогащает фактурные, тембровые, выразительные возможности фортепиано и становится важной чертой самобытной китайской фортепианной музыки.

Н. О. Бахшалиева

О «ВЕНГЕРСКОМ ПСАЛМЕ» ЗОЛТАНА КОДАЯ

История Венгрии полна войн и борьбы за независимость. Полуторавековое турецкое владычество, затем господство Габсбургов в определенной мере оттесняли отечественные традиции. Выдающие культурные деятели XX века Б. Барток и З. Кодай целью всей своей жизни поставили собирание и записей в сёлах венгерских народных песен, их обработкой и сочинением рождённых под знаком народной музыки новых произведений. До конца своей жизни они неутомимо стремились к достижению к одной цели развитию венгерской музыкальной культуры.

Золтан Кодай – композитор, этномузыковед, педагог, дирижер, музыкальный деятель. З. Кодай написал большое количество произведений, композиторское творчество хоть и несёт на себе следы влияния музыки барокко, французских импрессионистов и др. В целом, истоки большинства его сочинений кроются в венгерской народной музыке. С «Венгерским Псаломом» в творчестве З. Кодая начался новый период творчества. «Венгерский Псалом», написанный для тенора соло, смешанного хора с участием детских голосов и симфонического оркестра – произведение огромной силы воздействия, один из шедевров хоровой музыки XX века.

«Венгерский Псалом» был написан по заказу для исполнения на торжествах по случаю к 50-летию объединения Пешта, Буды в единую столицу страны -Будапешт. Сочинение создано на стихи кечкеметского поэта и проповедника XVI века Михая Кечкемети Вега, являющиеся свободным переложением на венгерский язык 55 Псалма царя Давида. «Венгерский Псалом» явился для З. Кодая также началом дирижерской деятельности.

Чжу Ияо

О ПРЕТВОРЕНИИ ЛАДОИНТОНАЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЯ «ТЕКУЩАЯ ВОДА»)

Чжу Цзяньэр (1922 – 2017) – один из популярных современных китайских композиторов. Его произведения составляют классику китайской музыки XX века, часто звучат на различных концертных площадках не только Китая, но и за ее пределами. Фортепианные произведения Чжу Цзяньэр характеризуются тем, что в них органично соединены народные мотивы и европейские основы композиции.

Большую роль в становлении композитора сыграл период обучения в Московской государственной консерватории им. П. Чайковского. Здесь, под руководством профессора Сергея Баласаняна, он освоил основы теории музыки и композиции. Педагог направлял китайского студента на поиск в сочинениях выразительных средств, отвечающих особенностям китайской музыкальной культуры и подчеркивающих ее самобытность. В частности, на занятиях особое внимание уделялось подбору гармонических средств.

Отдельного внимания в фортепианных произведениях Чжу Цзяньэра заслуживает соотношение модальной ладовой основы китайской музыки и тонально-организованной европейской гармонической системы. Влияние пентатоновых ладов на организацию многоголосия проявилось в двух аспектах: 1) сглаживание функциональных тяготений, выражающееся в предрасположенности к плагальности, натуральным доминантам, побочным аккордам, ладогармонической переменности; 2) обновление гармонической вертикали, построенной на основе пентатонного ладового звукоряда.

Особенности претворения ладоинтонационной основы китайской народной музыки в фортепианных опусах Чжу Цзяньэр можно рассмотреть на примере сочинения «Текущая вода». В качестве мелодического материала композитор выбрал народную песню провинции Юньнань «Маленькая река, текущая вода», которая строится на обыгрывании звуков пентатонного звукоряда *c-es-f-g-b*. Звуковой состав лада повлиял на строение аккордов, включающих кварто-квинтовые и смешанные структуры.

Творчество Чжу Цзяньэра сыграло важную роль в создании нового музыкального языка китайской профессиональной музыки, позволившей ей выйти на международную музыкальную арену.

Чжан Футун

СЮИТА ВАН ЦЯНЬЧЖУНА «ПЯТЬ ЮНЬНАНСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» КАК ОБРАЗЕЦ ЖАНРА ОБРАБОТКИ В КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

В фортепианном искусстве Китая основополагающую роль играет обращение композиторов к пласту народно-песенного искусства. Этим объясняется особая роль обработок образцов народного песенного и инструментального творчества. Среди сочинений, написанных в этом жанре, – фортепианная сюита Ван Цяньчжуна «Пять юньнанских народных песен».

Произведение «Пять юньнанских народных песен» (云南民歌五首) было написано в 1958 году. Оно относится к раннему периоду творчества композитора. Сочинение основано на пяти широко распространенных мелодиях народных песен провинции Юньнан – одной из провинций юга Китая, отличающейся полиэтничным составом населения (здесь проживает 24 народности, к крупнейшим из них относятся народности и, бай, хани, чжуаны, дайцы, мяо и хуэй). Благодаря тесным межнациональным контактам, регион обладает уникальной, самобытной музыкальной культурой. Каждый напев пронизан фольклорными элементами, характерными для разных этнических групп региона. Сюита включает пять пьес:

1. «Девушка Дали»: использован подлинный напев одноименной песни народа бай, представляющей собой типичную детскую балладу;
2. «Следуй за братом»: основана на мелодии юньнанской народной песни «Прощай, любовник», повествующей о паре влюбленных, об их искренних чувствах и нежелании расставаться;
3. «Загадка»: основана на одноименной песне народа и из Юньнани. Это шутивная песня, построенная в виде вопросов и ответов, показывающая сообразительность детей в отгадывании головоломок;
4. «Народная песня»: используется мелодия песни народа хань под названием «В погоне за лошадьё». Песня высмеивает бездельников и воспекает людей, любящих труд;
5. «Песня о драконьем фонаре»: основана на одноименной песне народности хань, изображающей картину китайского традиционного представления «Танец дракона».

Ван Цяньчжун использует различные приемы, чтобы показать в фортепианной музыке очарование народных песен Юньнани: сохраняет подлинные мелодии, подражает звучанию национальных инструментов, сохраняет ладоинтонационные связи с народной музыкой. Интонационные и образно-семантические

элементы этнической музыки органично соединяются с европейскими музыкальными средствами. Тем самым, народные напевы получают новое, интересное звучание.

Цао Синьюй

**ПОЛИФОНИЯ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ:
О ПРЕДПОСЫЛКАХ РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ
В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ КИТАЙСКИХ АВТОРОВ**

Изучение национальных культур в XX – XXI веках является одним из ведущих направлений музыкальной науки. Идя по пути сохранения национальных традиций и освоения опыта европейских и русских музыкантов, музыканты Китая развивают культуру своей страны. Освоение полифонических жанров китайскими композиторами и музыковедами исторически проходило в разных направлениях, среди которых изучение трудов по полифонии европейских и русских авторов, техники написания фуги в европейской музыке, а также предпосылок полифонических приемов изложения музыкального материала в китайской народной музыке. Назовем наиболее крупные теоретические исследования, в которых затрагиваются полифонические особенности в образцах народной музыки Китая:

1. Сяо Шусянь «Несколько вопросов о написании полифонической музыки». Основной акцент автор ставит на национализации обучения полифонии: пентатоновой основе, гармонических и интонационных особенностях, работе с народными песнями.

2. Чэнь Минчжи «Предварительное обсуждение факторов полифонии в народной музыке в моей стране», где суммируются полифонические приемы в народной музыке.

3. Цзян Юаньлу «Многоголосие в китайской народной музыке», где дается классификация народной музыки и описываются некоторые полифонические приемы и характеристики исполнения.

4. Чжу Шируй «Формирование и развитие полифонического мышления в китайской музыке». В книге рассматриваются предпосылки возникновения полифонии из китайской традиционной музыки. В данном труде обобщаются положения, касающиеся разных жанров китайской традиционной музыкальной культуры – вокально и инструментальной. В традиционной китайской музыке есть некоторые формы, которые нельзя отнести ни к одnogолосной, ни к многоголосной музыке. Их автор называет полифоническими элементами. Развитие полифонии автор также связывает со спецификой инструментальной культуры: строением инструментов, их возможностями, типовыми фактурными приемами, сложившимися в народной исполнительской традиции. Интересны аналитиче-

ские заметки данного автора по видам фактуры в игре на разных народных инструментах Китая, в том числе и старинной музыки: подголоски к основному мелодическому голосу в народных песнях, китайских народных операх, сочетание партий солиста и аккомпанемента: например, в параллельном движении соло и подголоска в сопровождении, многоголосное исполнение народной инструментальной музыки, сольной, ансамблевой, например, на инструментах: шэн, пипа, гуцинь, в вокальных ансамблях, имитация в ансамбле, ритмический контрапункт и другие. Эти явления в китайской народной музыке долгое время не изучались. Таким образом, автор приходит к выводу, что профессиональная полифоническая музыка должна быть создана на основе народной музыки.

Мэн Цзывэй

ФАНЬ ЦЗУИНЬ «ТЕОРИЯ И СПОСОБЫ ГАРМОНИЗАЦИИ В КИТАЙСКИХ ПЕНТАТОННЫХ ЛАДАХ»: ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТРУДА

Китайская пентатоновая ладовая система прошла многовековой путь развития. Изучение китайской пентатоновой ладовой системы предпринималось многими китайскими, российскими исследователями. Труд Фань Цзуинь «Теория и способы гармонизации в китайских пентатонных ладах» (2003) имеет большое практическое значение для изучения китайской профессиональной музыки. В российском музыковедении данный труд практически неизвестен.

В этой книге рассматривается история изучения в Китае гармонии и многоголосного склада и их освоения на практике с целью развития национальной музыки в сфере композиторского творчества и педагогики. Исследование Фань Цзуиня состоит из 12 глав: «Основные характеристики пентатонной модуляции»; «Характеристика гармонии в китайской народной многоголосной музыке»; «Функции аккордов и структура аккордов»; «Гармонизация аккордами терцового строения»; «Аккордовая вертикаль»; «Гармонизация аккордами кварто-квинтового и секундового строения»; «Изменение аккорда»; «Модуляция в музыке пентатонного строения»; «Методы тонального расширения в пентатонической гармонии»; «Полифункциональные созвучия»; «Образование вертикали в полифонии»; «Сочетание пентатонного лада с двенадцатитоновой техникой».

Автор начинает свой обзор с 1920-х годов: им обобщаются плодотворные результаты, достигнутые в этой области на примере сочинений китайских композиторов различных лет, приводится большое количество нотных примеров. В целом, эта книга имеет высокую теоретическую и практическую ценность.

Неоценимую роль играет и авторская практика сочинения с применением различных гармонических техник, описанных в книге, с использованием народных песен в качестве исходного материала (им изданы «Маленькие фортепианные песни для детей» – 56 китайских народных песен разных национальностей и

«Маленький цветочный барабанчик» – 61 маленькая фортепианная песня для детей). Примеры этих произведений приведены в книге.

Лин Кэ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ СИНЬЦЗЯНА И ИХ ПРЕТВОРЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В провинции Синьцзян на северо-западе Китая проживает много национальностей, среди которых уйгуры, китайцы, казахи, киргизы, монголы, маньчжуры и многие другие. Музыкальный фольклор в регионе представлен многочисленными народными песнями. Он нашел отражение в произведениях китайских композиторов, таких как Дин Шаньдэ. Наиболее известны два Синьцзянских танца, написанные композитором в 1950-е годы под впечатлением от народных песен и танцев.

В первом Синьцзянском танце ор. 6, написанном в 1950 году, Дин Шаньдэ цитирует оригинальную тему народности вэйуэр. Он сочетает ритмическую структуру народных песен и танцев с методами западной гармонии. В частности, композитор применяет переменные размеры – $4/4$, $2/4$, $7/4$. Для придания плотности фактуре композитор насыщает аккомпанемент фигурациями, дополнительно используя четкий и ритмичный бас. В произведении передан горделивый характер кочевников Синьцзяна.

Во втором Синьцзянском танце (1955) композитор музыкальными средствами имитирует бой барабанов, популярных в Синьцзяне. В этой пьесе изображены поющие и танцующие люди, здесь царит атмосфера праздничного веселья. В основе произведения аккорды в обоих голосах, сочетающиеся полифонически за счет ритмического расхождения.

Данные пьесы представляют собой свободные обработки народных тем. Дин Шаньдэ объединяет в них китайскую интонационность, полиритмические фигуры и концертные оркестровые краски, что выделяет их среди произведений китайских композиторов середины XX века.

Юе Минци

ПЕНТАККОРДЫ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА

Стремление сохранить в музыке национальную основу при обращении к приемам письма, характерным для западноевропейской музыки, рождает ситуацию, когда перед китайскими композиторами встает вопрос поиска баланса между этими двумя компонентами, их гармоничного сочетания.

В китайской музыкальной культуре мажоро-минорная система совмещается с пентатонической ладовой основой традиционной музыки. Перед первыми профессиональными китайскими композиторами, например, Хуан Цзы, Сяо Юмэя, Цзян Вэнье, Хэ Лутин стояло множество задач, в том числе – соединение национальной мелодики, и шире – интонационности с европейским гармоническим многоголосием.

В процессе взаимодействия двух типов ладогармонического мышления композиторы искали аккордику, соответствующую природе национального мелодизма. В частности, широкое распространение получили натурально-ладовые аккорды пентатонной сущности. Это были аккорды квартового, квинтового строения, а также смешанного и терцового. В результате возникли так называемые «пентааккорды», широко представленные в фортепианной музыке Ван Цзяньчжуна.

Натурально-ладовая аккордика Ван Цзяньчжуна включает следующие виды гармонических структур:

1) аккорды, сочетающие кварты и квинты (например, трехзвучные квинтно-наккорды и квартсептаккорды). Избегание терцового тона в них становится проявлением «бегства» композитора от явных мажоро-минорных тяготений, вуалирования функциональных связей между аккордами.

2) многозвучные пентааккорды, полностью совпадающие по звуковому составу с ладовым звукорядом (например, *a-h-d-e-fis*).

Эти аккордовые структуры стали одним из важнейших составных компонентов музыкального языка, благодаря которым музыка Ван Цзяньчжуна не прерывает внутренних связей с национальными истоками. В целом, можно говорить о том, что на основе единства национальных традиций и творчески усваивающихся традиций мирового музыкального искусства утвердился особый гармонический стиль, ставший одним из достижений китайской профессиональной музыки.

Гун Фан

ОБРАБОТКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ЛАН ХУА ХУА – ПРЕКРАСНАЯ ДЕВУШКА» ВАН ЛИСАНЯ

Ван Лисань (1933 – 2013) – один из ярких современных композиторов Китая, обладающий уникальными эстетическими взглядами, композиторской техникой, создавший интересные новаторские сочинения. На протяжении всего творческого пути основные интересы Ван Лисаня были сосредоточены на создании фортепианной музыки. Пройдя непростой период становления, он пронес через все свои фортепианные сочинения идею синтеза национальных традиций с достижениями западной музыки, обогащая и поднимая тем самым китайское фортепианное искусство до мирового уровня.

Одной из наиболее ярких и известных пьес раннего творчества Ван Лисаня является пьеса «Лан Хуа Хуа – прекрасная девушка» (1953). В ее основе – подлинная народная песня о сложной судьбе девушки, вынужденной выйти замуж за богатого, но нелюбимого человека. Автор выбирает традиционную для работы с народной музыкой форму вариаций, в которых тема, сохраняя свою узнаваемость, претерпевает гармонические, ритмические, фактурные изменения. Одновременно пьеса отличается яркими темповыми, динамическими контрастами, в ней слышна имитация звучания традиционных китайских инструментов. Благодаря такому синтезу композиционных приемов создается лаконичная, но очень драматически напряженная композиция.

Мао Чжисюань

СБОРНИКИ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ЛИ ИНХАЯ

Ли Инхай (1927 – 2007) – известный китайский композитор, музыковед, музыкальный активист, профессор Китайской консерватории. Его творчество является примером соединения китайских национальных музыкальных традиций и европейской музыкальной культуры.

Ли Инхай внес большой вклад в развитие китайской музыкальной науки, его труды по изучению разнообразных национальных стилей имели эпохальное значение. Он смог соединить в своих сочинениях, а также в теоретических трудах традиционный западный мажоро-минор, импрессионистскую гармонию и традиционную китайскую музыку. Его исследования в сочетании с творческой практикой привели к появлению в 1959 году книги «Музыка и гармония ханьской национальности», которая стала итогом его научных изысканий. В этой книге Ли Инхай закладывает основу для понимания стиля китайской музыки посредством изучения музыкальной культуры хань и ее музыкального языка.

Теория модальной гармонии народности хань, разработанная Ли Инхаем, включает и фортепианный сборник «Пятьдесят народных песен», в котором эта теория применяется на практике. Фактически, чтобы установить и улучшить систему гармонии китайской народной музыки, народная песня является самым очевидным материалом для адаптации. Ли Инхай выбрал 50 народных песен разных регионов, имеющих разные лады и разные музыкальные стили. Можно сказать, что эти 50 народных песен представляют собой репрезентацию ханьской музыки.

Достижения Ли Инхая в этой области также включают большое количество вокальных произведений, аранжированных и адаптированных из народных песен. Аккомпанемент фортепиано в них очень хорошо раскрывают дух и поэзию народных песен. В редакции Ли Инхая такой песни как «Маленькая река течет» партия фортепиано ярко воссоздает дух народных песен. В переложении

народной песни «Под серебряным лунным светом» Ли умело использует тональный контраст, выражая глубокую меланхолию главного героя.

Жэнь Вэйхуа

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ

История фортепианного концерта в Китае насчитывает несколько десятилетий. Первые образцы этого жанра принадлежат Вэнье Тиана (1936) и Чжан Сияху (1945), но они не сохранились. Первым китайским фортепианным концертом стал «Молодежный концерт» Лю Шикуня и группы соавторов, который появился в 1958 году.

В 1960-х годах фортепианная музыка Китая достигла определенных успехов. Подлинной вершиной в жанре концерта стало сочинение Инь Чэнцзуна в соавторстве с Чу Ванхуа, Лю Чжуан и др. «Река Хуанхэ» (1969). Это сочинение уже отличалось индивидуальностью композиции, национальным колоритом и художественным совершенством. Этот концерт – образец коллективного творчества, типичного для китайской культуры.

В 1970-80-х годах создается целый ряд новых сочинений в жанре фортепианного концерта, некоторые из которых можно назвать выдающимися произведениями китайской фортепианной культуры – «Битва с тайфуном» Лю Шикуня (1973), «Горный лес» Лю Дуньнана (1979), «Красота весны» Ду Минсиня (1987), «Божий дух» Чжао Сиошина (1985). Все они обладают характерными чертами китайского национального фортепианного концерта:

1. тяготение к программности, которая почти всегда она связана с национальной историей, философией, природой, народным характером, бытом и современными событиями;

2. приоритет семантики образов и явлений природы также можно назвать типологической чертой китайских фортепианных концертов – обращение к образам природы вызывало необходимость использования звукоизобразительных приемов;

3. использование известных в Китае мелодий, песен, которые также приобретают символическое значение, способствует правильному пониманию содержания произведения, а порой скрытых смыслов;

4. соединение европейских достижений в этом жанре с национальными китайскими музыкально-выразительными средствами, благодаря чему жанр обогатился новым музыкально-тематическим материалом, характерным ладоинтонационным мышлением на основе пентатоники, новой трактовкой фортепиано с подражанием звучанию национальных китайских инструментов.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ХАРИСОВА В РЕПЕРТУАРЕ ГИТАРИСТОВ
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАБОТОК НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ)**

Харисов Виталий Вакифович известен как многогранная личность, композитор, работающий в разных жанрах, и как замечательный педагог, воспитавший плеяду высокопрофессиональных гитаристов, среди которых почти все являются лауреатами всероссийских и международных конкурсов. Он является первым из профессиональных композиторов, который создал произведения для гитары в Республике Татарстан. В числе их «Дагестанский концерт», 24 прелюдии для гитары (первый из композиторов мира, создавший этот цикл для гитары). В. Харисов известен также как первый из профессиональных композиторов, создавших ряд обработок для гитары образцов народной музыки.

Особое место в творчестве В. Харисова занимает татарский музыкальный фольклор, что нашло отражение в авторском сборнике «Пьесы и обработки татарских народных песен» (Казань, 2003). В их число вошли такие шедевры татарского музыкального фольклора как «Былбылым», «Галиябану», «Каз канаты», которые являются доступными для начинающих гитаристов – учащихся музыкальных школ Республики Татарстан. Виталий Вакифович сам исполняет их и в рамках курсов повышения квалификации, проводит занятия с преподавателями музыкальных школ республики, раскрывая смысл, содержание песен, обращая внимание на проблемы их исполнения. Некоторые из его обработок находятся в открытом доступе на портале U-tube.

Очень большой интерес представляют аудиозаписи этих произведений в исполнении самого автора, в которых наиболее ясно раскрываются его намерения, понимание им менталитета татарского народа, особенностей татарского мелоса, восприятие фольклорной основы татарской музыки, богатство национальной мелодики и органичность ее использования. Великолепное владение В. В. Харисовым гитарой позволяет в полной мере представить красоту звучания обработок татарской народной музыки в авторском исполнении.

Обработки В. В. Харисова прочно вошли в репертуар гитаристов Республики Татарстан. Их с полным основанием можно считать «Золотым фондом» татарской музыки для гитары и татарской музыкальной культуры.

**ТРАДИЦИИ ИСПОЛНТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ:
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА**

А. И. Ильина

**КРЕЗЬ В ШОШМИНСКОЙ ТРАДИЦИИ УДМУРТОВ
(ПО МАТЕРИАЛАМ СВАДЕБНЫХ НАИГРЫШЕЙ В. В. РОМАНОВОЙ)**

Шошминская традиция завятских удмуртов является одной из самых «инструментальных» (завятские удмурты (потомки летописных «аров» – удмуртская диаспора, являющаяся автохтонным населением региона. Завятские удмурты проживают на территориях Мамадышского, Кукморского и Балтасинского районов Татарстана, правобережья Малмыжского района Кировской области и Мари-Турекского района Марий Эл).

Как отмечают исследователи, в частности И. М. Нуриева, ранее в деревнях данного района было множество музыкантов, играющих как на удмуртской скрипке *кубыз*, так и цитре *крезь*. К сожалению, традиция исполнительства на крезе оказалась утраченной в общинном традиционном сообществе по сравнению с другими традиционными инструментами удмуртов.

Благодаря сохранившимся звуковым и этнографическим письменным источникам сохраняется возможность представления закономерностей исполнительского творчества *крезчи* В. В. Романовой (1912 г.р., д. Сизнер, Мари-Турекский район Марий Эл) на примере свадебной группы наигрыше. Источниковой базой исследования является монография И. М. Нуриевой «Песни завятских удмуртов. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – Вып. 2. – 332 с.: ил. (Удмуртский фольклор)», материалами – экспедиционные записи свадебных наигрышей, собранных А. Н. Голубковой, М. Г. Хрущевой и М. Г. Атамановым в 1973 и 1985 гг., хранящихся в фонограммархиве ИЯЛИ Удмуртской Республики (г. Ижевск), а также электронные ресурсы национальной библиотеки Республики Коми (наследие П. И. Чисталева). Согласно сохранившимся аудиозаписям, в исполнении В. Романовой представлены как сольные, так и ансамблевые формы, которые отличаются фактурными и структурными особенностями.

На основе анализа наигрышей выявляются ладовые, ритмические и структурные закономерности исполнительского стиля В. Романовой в координации с сольной и ансамблевой формами бытования наигрышей.

Д. С. Тихомирова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СВАДЕБНЫХ ОБРЯДАХ РУССКИХ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Фольклор – это, вероятно, один из самых важных ресурсов сохранения этнического самосознания народов России. Музыкальный фольклор Вологодской области является уникальным явлением в культуре народов России. На протяжении многих веков на территории Вологодчины сформировался свой специфический музыкальный инструментарий. К нему относились: аэрофоны (манок, рожок, труба, дудка, рог, свирель, свистки, свистульки, гармонь, баян, волынка), идиофоны (барабан, колотушка, колокол, трещотки, ложки, бубен, треугольник) и хордофоны (балалайка, мандолина, гитара, скрипка, гудок, гусли).

Издавна народные инструменты сопровождали обычаи и обряды. Одним из самых распространённых было использование музыкальных инструментов в свадебных обрядах. Как свидетельствуют материалы, на Вологодчине все элементы свадебного обряда, начиная со знакомства жениха с невестой, проходили в сопровождении музыкантов.

В докладе особое внимание обращается на использование в свадебном обряде самозвучащих инструментов бубенчиков и колокольчиков. Так, бубенчиками и колокольчиками украшали костюм невесты. Этот, вероятно, древний обычай на Вологодчине использования самозвучащих инструментов в свадебном костюме невесты во многом отличал костюм невесты от других регионов России. Следует подчеркнуть, что бубенчиками и колокольчиками не просто украшали костюм невесты, инструменты здесь выполняли определенные функции: с одной стороны, они выполняли художественно-эстетическую, а с другой – обереговую. Согласно древним обычаям, звуками этих металлических инструментов «отгоняли» от невесты «нечистую силу», «предохраняли» невесту от «порчи» и т.д. Кроме украшения бубенчиками и колокольчиками костюма невесты, на Вологодчине (как и во многих регионах России) широко был распространён обычай обрядования бубенчиками и колокольчиком свадебного поезда. Применение инструментов придавало всей свадебной процессии, особый – красочный, звуковой колорит. Кроме того, звуки бубенчиков и колокольчиков выполняли специфическую – коммуникативную – функцию: оповещали о передвижении свадебного поезда.

ТУРКМЕНСКИЙ *ДУТАР* И ЕГО ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТУРКМЕНИСТАНА

Туркменский народный инструмент *дутар* имеет длинную историю. В научных источниках его название встречается, начиная с XV века. Благодаря музыке для дутара мы получаем ценную информацию, связанную с историей народа.

В 2021 году ЮНЕСКО внесло национальное мастерство изготовления дутара, искусство игры на нем и искусство *бахши* (народно-профессиональный певец) в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества.

После этих событий в феврале 2022 года в торжественной обстановке были объявлены имена мастеров, отличившихся в изготовлении дутара из велаятов (областей) и столицы, удостоившихся звания “*Çeper döredijiligiň halk ussasy*” (“Мастера народного художественного творчества”), которым были вручены соответствующие удостоверения. В музеях, библиотеках и учебных заведениях Туркменистана были проведены различные мероприятия по широкой популяризации среди молодежи ремесла изготовления дутара, исполнительского мастерства на этом музыкальном инструменте и искусства *бахши*.

Большое значение в популяризации *дутара* имеют книги, посвященные мастерам дутарного искусства. Среди них: «Кырклар» (1993) А. Аширова, «Гонибек» (имя легендарного дутариста XIX века) (2011) Н. Ниязлыева, «Халыпалара хатыра» («Наставникам») (2013) Ё. Нурымова, «Сунгатым буйсанжым» («Гордость искусства») (2014), «Мыллы Тачмурадov» (имя легендарного дутариста XX века) (2018), «Кел багшы» (имя знаменитого народного певца и музыканта XIX века) (2020), «Сахы багшы» (имя выдающегося народного певца XX века) (2022) А. Сапарова и другие. К ним примыкают монументальные труды «Антология туркменской музыки» (вып.1) О. Гандымова (2003) и «Дутарная музыка» (2014) Я. Реджепова.

Популяризации способствует теле- и радиовещание на массовую аудиторию. Ежедневно на радиоканале «*Оваз*» («Музыка») и на телеканале «*Туркмен овазы*» («Звуки туркменской музыки») звучит дутарная музыка в исполнении видных мастеров, таких как народные артисты Туркменистана Ё. Нурымов, А. Чарыев, О. Аннанепесов, А. Аннамуратов, заслуженные артисты Туркменистана О. Гуджимов, Ч. Ахунов, А. Ягшыева, а также молодых исполнителей.

За годы существования независимого Туркменистана во многих уголках планеты состоялись дни туркменской культуры, на концертах которых были представлены дутарная музыка и искусство *бахши*. Концерты прошли в области Герат (Афганистан, 2011), в Анкаре и Стамбуле (Турция, 2013), в Дели (Индия, 2014), в Ургенче (Узбекистан, 2015), в городах Машад и Тегеран (Иран, 2016), в Казани (Россия, 2016), в Бишкеке (Киргизия, 2017), в Ереване (Армения, 2019) и

в Дубае (Объединённые Арабские Эмираты, 2021). Все эти мероприятия способствуют популяризации дутара не только в Туркменистане, но и за его пределами.

В сентябре 2022 года на государственном уровне впервые прошел конкурс молодых певцов и музыкантов-инструменталистов (сазанда) «*Çalsana bagşy*» («Играй бахши»), а в ноябре в Ашхабаде будет проводиться международный фестиваль народной музыки.

И. Р. Галимзянов

КОЛЛЕКЦИЯ ГАРМОНИК ФАЙЗУЛЛЫ ТУИШЕВА: К ВОПРОСУ СОХРАННОСТИ

Гармоника – один из широко распространенных музыкальных инструментов на всей территории России. Появившись на Нижегородской ярмарке в 30-е годы XIX века, инструмент вплоть до настоящего времени занимает прочные, лидирующие позиции не только в традиционной - народно-инструментальной культуре, но и в профессиональной музыкально-исполнительской практике. Большая роль принадлежит гармонике в культуре татарского народа. Вероятно, нет ни одного татарского семейного или общественного праздника, обряда, концерта, фестиваля, где бы не использовалась гармоника. Вместе с тем, на сегодняшний день имеется целый ряд вопросов, которые требуют дальнейшего научного изучения. Одним из таких вопросов является история формирования исполнительства на татарских гармониках и, в частности, судьба коллекции гармоник, принадлежащих выдающемуся исполнителю, общественному деятелю, народному артисту ТАССР Файзулле Кабировичу Туишеву.

Ф.К. Туишев вошел в историю музыкальной культуры России, Татарстана как выдающийся музыкант – исполнитель на разнообразных по конструкции (типу) гармоник. На своих концертах, по свидетельству современников, музыкант использовал около 50 гармоник. В настоящее время в фондах Национального музея Республики Татарстан хранятся 18 гармоник, принадлежавших музыканту. Здесь и простейшие по конструкции, но сложные для исполнительского искусства диатонические однорядные гармоники, воспроизводящие на разжим и сжим разные по высоте звуки: татарские гармоники (маленькие размеры, 3-5 клавиш), саратовские гармоники (11 кнопок в правой руке, 5 – в левой) с колокольчиками; также сложные в конструктивном отношении гармоники, такие как концертные двухрядные рояльные гармоники (15х2; 23х0; 27х0; 28х0), венская трехрядная гармоника (36х24), английская концертина (10х10), немецкая концертина (23х21). Напомним, что многие из гармоник выдающегося музыканта названы женскими именами – «Гельдямак», «Мялика», «Марьям», «Асия», «Бяд-рниса», «Фахрниса».

К сожалению, все музейные гармоники Ф.К. Туишева находятся в весьма ветхом состоянии. Инструменты требуют капитального ремонта. В 2024 году исполняется 140 лет со дня рождения выдающегося гармониста. И, вероятно, лучшим подарком к этой замечательной дате была бы реставрация коллекции гармоник Ф.К. Туишева, хранящейся в Национальном музее Республики Татарстан.

А. И. Ермолаева

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСТВА АНСАМБЛЯ «КУПИНА»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОСТАВА

Творческий путь ансамбля «Купина» связан с деятельностью Любови Яковлевны Жук, которая являлась бессменным художественным руководителем коллектива с момента основания и до своего безвременного ухода в 2016 году.

В 1980 году Л. Жук начала деятельность в области ансамблевого исполнительства на народных инструментах с создания трио «Россияна» (гусли, домра, балалайка). В тот период её интересовала возможность введения в состав русского народного оркестра гуслей звончатых.

В 1986 году в партитуру ансамбля постепенно вошли ударные инструменты, баян, балалайка-контрабас, иногда появлялись духовые инструменты и ансамбль получил новое название «Россияне». Сопровождение выступлений солистов-исполнителей народной песни в этот период было главной функцией коллектива.

В 1992 году из преимущественно аккомпанирующего он превратился в народный певческо-инструментальный и стал работать под названием «Купина». Для участников ансамбля (инструменталистов по образованию) это был первый вокальный опыт.

С 2007 года из инструментальной партитуры исчезли балалайки (прима и контрабас) и состав принял тот облик, в котором существует до настоящего времени: 4 гуслей (примы и альты) и 2 баяна.

2010-е годы характеризуются сочетанием традиционных оркестровых и хоровых составов с разнотесситурными гуслиями. Активная работа с современными композиторами выразилась в ряде премьер на фестивале «Московская осень» [См. об этом: Фархадов Р. Гусельная стратегия Владимира Николаева // Гусли. 2020. 1. С. 24–29].

Д. В. Волков, который руководит коллективом с 2016 года, характеризует современный ансамбль «Купина» так: «многофункциональное творческое объединение, главной задачей которого является сохранение, развитие российских культурных традиций и символа отечественной музыкальной культуры – гуслей» [Волков Д. В., Кукушкин Д. Н. Творческая лаборатория под названием Ансамбль «Купина» // Гусли. 2016. Спецвыпуск. С. 54–61. С. 59].

За 40 лет существования ансамбля «Купина» творческие поиски создателя и руководителей коллектива отразились на трансформациях его инструментального состава и направлениях творчества.

Е. О. Чиркова

**«ПРОДОЛЬНЫЕ ОБЕРТОНОВЫЕ ФЛЕЙТЫ УЗЬЫГУМЫ И ÖТИКА ПÖЛЯН
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ УДМУРТОВ И КОМИ:
К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СПЕЦИФИКЕ»**

Доклад посвящен изучению двух традиционных музыкальных инструментов — удмуртскому *узьюгумы* и коми *öтика пöлян*, которые относятся к классу лабиальных аэрофонов.

Узьюгумы и öтика пöлян относятся к типу губнощелевых флейт. Данная конструкция инструментов обозначена известным шведским этноорганологом Э. Эмсхаймером, как специфический тип флейт в традиции финно-угорских этнических музыкальных культур (данный тип губнощелевых флейт распространён также у мари и карелов). Это даёт возможность применять компаративный метод изучения в изучение типологических закономерностей исполнительства на данных инструментах. Обращение к сравнительному изучению инструментальной традиции удмуртов и коми является обоснованным в аспекте этнической истории, если учитывать генетический длительный период существования пра-пермской общности – предков современных коми и удмуртов.

Фиксация игры на губнощелевых флейтах в традиции пермских финнов – коми и удмуртов стала осуществляться лишь в конце первой трети XX века. Региональное распространение инструментов связано с неравномерной их локализацией – традиция игры на *узьюгумы*, согласно письменным и фонографическим источникам, была распространена в различных локусах территории Удмуртской Республики Малапургинский, и Кезский, Глазовский районы, удмурты Томской области, бесермянская этнографическая группа удмуртов), а коми *öтика пöлян* был зафиксирован лишь в единственном Усть-Куломском районе Республики Коми.

В традиционной культуре коми и удмуртов оба инструмента функционируют как в сольных, так и ансамблевых формах исполнительства. Однако жанровый состав наигрышей у исполнителей двух традиций имеет свои отличия.

На примере сравнения плясовых наигрышей рассматриваются вопросы ладовой и ритмической организации, а также структурные закономерности на уровне динамической вариантности и мотивной повторности.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНЕНИЯ ПРИЁМА «ДРОБЬ» НА БАЛАЛАЙКЕ

В исполнительстве на балалайке существует большое количество разнообразных приемов игры. Одним из интереснейших и колористически ярких является прием «дробь».

Прием используется как в профессиональном исполнительстве, так и в традиционной игре на балалайке. В традиционном исполнительстве нет классификации дробей, и их исполнение часто является просто импровизацией исполнителя, подчеркивающее важный аккорд или смысловой акцент.

Прием представляет собой раздробление одного удара на несколько последовательных ударов путём чередования их по струнам. Дроби подразделяется на несколько видов: малая, большая, обратная и бесконечная.

«Малая дробь» – удары сверху вниз чередованием четырёх пальцев, начиная с мизинца и заканчивая указательным пальцем. За счёт того, что удары происходят без замаха, они звучат негромко и недолго. Данная дробь используется для характерного выделения фрагмента произведения, где нужно немного растянуть аккорд, не прибегая к «арпеджиато».

«Большая дробь» – усиленная версия малой, в которую добавляется использование большого пальца при исполнении. Использование большого пальца придает ей большую громкость и более насыщенное звучание. Используется как более усиленный удар, акцент, который придает характерное звучание, к примеру, при исполнении испанской музыки.

В «обратной дроби» удары наносятся снизу вверх поочередно от указательного пальца до мизинца. Данная дробь часто используется в синкопированных ритмах, для выделения слабой доли, например, в традиционной музыке.

В «бесконечной дроби» объединяются несколько других приемов, которые в совокупности составляют отдельный способ исполнения. Это чередование приема «малая дробь», «арпеджиато» и медленный удар наверх, который, подобно дроби, так же расслаивает последний удар. При чередовании данных приемов создается ощущение, что дробь не прерывается. Записывается равными длительностями, но при исполнении слышится триолями.

Н. К. Караш

ИЗУЧЕНИЕ КАЗАХСКИХ ДОМБРОВЫХ КЮЕВ ЖЕТЫСУ В XX-XXI ВЕКАХ

Настоящий доклад является частью исследования автора о творчестве современных кюйши Жетысу. В нем представлен обзор основных этапов изучения

жетысуйских кюев, ознакомление с основными вопросами, рассмотренных отечественными этномузыковедами, исполнителями и специалистами смежных наук. В обзоре особенно акцентируется важное значение работ исследователей старшего и среднего поколения – А. Жубанова и Б. Муптекеева.

Жетысу – представляет собой историко-географический регион в юго-восточной части республики Казахстан. В исторических источниках существуют разные мнения по определению семи рек, которые составляют название Жетысу. Территория Жетысу имеет общие границы с Карагандинской, Восточно-Казахстанской, а также с западными районами Жамбылской областей. На юго-востоке от Жетысу расположен Восточный Туркестан (КНР, СУАР).

Благоприятное географическое расположение, богатая важными событиями социальная история края и добрососедские отношения с соседними тюркскими государствами обусловили формирование богатого духовного наследия Жетысу. В области музыкального искусства к ним можно отнести песни, кюи и музыкальные речитации. Как и в других регионах страны, традиционная музыка подразделяется в исследуемом ареале 1) на фольклорное наследие и 2) народно-профессиональное творчество.

Начало процесса сбора, рашифровки, изучения домбровых кюев было начато в предыдущем столетии и успешно продолжается в настоящее время.

К теме изучения традиционного инструментального творчества казахов, как известно, обращались филологи, культурологи, домбристы и этномузыковеды. Среди них важное историческое значение имеет *очерк о Байсерке* в книге «Струны столетий» одного из основоположников отечественного этномузыказнания, видного исследователя – А. Жубанова. Это первый в отечественном кюеведении труд, непосредственно посвященный творчеству представителя домбровой традиции Жетысу. Исследователь обращает внимание на роль музыкального окружения кюйши, на результаты его плодотворного пребывания в среде казахских и кыргызских музыкантов.

Широкий ракурс проблем домбрового искусства юго-востока Жетысу, затронутый в диссертации Б. Муптекеева, был обусловлен его богатой экспедиционной практикой, опытом рашифровки и тесного общения с респондентами. В число вопросов, изученных автором входят: жанровая классификация кюев Жетысу; строение восточножетысуйских домбр и их влияние на регистровую организацию и др. В статье о «Камбархан», в которой рассмотрены казахско-кыргызские инструментальные музыкальные связи, ученым затронута проблематика музыкальной тюркологии.

**ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
В АНСАМБЛЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ «СМОРОДИНА»**

На современном этапе развития традиционных музыкальных инструментов представляется необходимым сохранить традиции исполнительской практики на народных инструментах. В Кемеровской области наиболее ярко и убедительно продолжают эти традиции такие известные профессиональные коллективы как ансамбли народной музыки «СмоРодина» и «Скоморохи». В докладе рассматривается деятельность ансамбля «СмоРодина» – коллектива Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Штоклова (руководитель – заслуженный артист Российской Федерации А.В. Соловьев).

Ансамбль «СмоРодина» в своей концертной практике активно использует возможности богатейшего традиционного музыкального инструментария русского народа, причем разных регионов его проживания. В коллективе используются жалейки, свирели, кугиклы, болотная флейта, окарина, волынка, гусли шлемовидные и крыловидные, колесная лира, гудок, балалайка, гармонь-хромка, саратовская гармонь, елецкая рояльная гармонь, «музыкальные» дрова, игровые ложки, трещетка круговая, курская трещетка, бич-хлопушка, пастушья барабанка и многие другие инструменты русской фольклорной традиции, украшающие выступления этого коллектива. Репертуар ансамбля включает подлинные образцы вокального и инструментального сибирского фольклора, концертные обработки для различных инструментов русской фольклорной традиции, образцы композиторской музыки. Особо следует подчеркнуть, что ансамбль «СмоРодина» – единственный творческий коллектив из Сибири, представлявший культурную программу на Восточном экономическом форуме во Владивостоке (2022 год).

В. М. Варанкина

РОЛЬ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ФОРМИРОВАНИИ РЕПЕРТУАРА ДОМРИСТА

Становление домры как академического инструмента произошло сравнительно недавно. Ее возрождение в 1896 году было связано с введением в состав оркестра, однако со временем домра претерпевает ряд преобразований, связанных как с внешним видом инструмента, так и с его тембровыми и звуковыми качествами. За короткий промежуток времени инструмент превращается из оркестрового в сольный, поэтому одной из проблем исполнительства становится создание репертуара для домры соло.

Музыка для домры подчинена трем стадиям развития: переложение произведений русской и зарубежной классики, создание произведений на основе фольклоризма и стилевой плюрализм.

Основой домрового репертуара, несомненно, послужило использование народных мелодий, которые прослеживались как в сочинениях 1940–1970-х годов, так и продолжают встречаться в произведениях современных композиторов.

Песня – это наиболее простая форма вокальной музыки, сопровождающая жизнь людей с древнейших времен. Чаще всего она одноголосна, по своей природе напоминает звучание домры, и является удобным материалом для изложения в различных музыкальных формах: вариациях, обработках, фантазиях и других видах.

Песня легка на восприятие и понятна и интересна не только профессионалам, но и простому народу, что является ее несомненным преимуществом. Она содержит в себе обилие образов, которые позволяют использовать большое количество приемов игры, штрихов, раскрывая инструмент в новом обличье.

На основе народных песен написаны: Концерт для домры и ОРНИ Н. Будашкина, А. Цыганков «Перевоз Дуня держала», С. Губайдуллина «5 пьес по мотивам татарского фольклора» и другие.

Народное песенно-плясовое начало послужило яркой основой музыки для домры. Благодаря использованию народной песни в композиторской деятельности музыкантов середины XX века произошло не только расширение домрового репертуара, но также и более стремительное совершенствование самого инструмента, что положительно повлияло на его дальнейшее становление на академической сцене в XXI веке.

Р. Р. Рафигуллин

ТАТАРСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РАБОТАХ ФОЛЬКЛОРИСТА М. Н. НИГМЕДЗЯНОВА

В истории татарской этноинструментоведческой науки период второй половины XX – начала XXI века является весьма значимым: татарские традиционные музыкальные инструменты становятся объектом внимания широкого круга специалистов (фольклористов, искусствоведов, музыкантов-исполнителей, историков, этнографов). В частности, в этот период появляются труды А.Х. Абдуллина, М.Н. Нигмедзянова, Ш.Х. Монасыпова, Р.Ф. Халитова, Г.М. Макарова, Д.А. Булатовой (Абдулнасыровой), В.И. Яковлева; в них татарский музыкальный инструментарий рассматривается с различных методологических позиций.

Особое место в татарской этноинструментоведческой историографии занимают работы фольклориста, музыковеда М.Н. Нигмедзянова. В контексте настоящего рассмотрения наиболее значимыми представляются следующие его

статьи: «Народная музыка» (Татары Среднего Поволжья и Приуралья. М., 1967) и «Татарские народные музыкальные инструменты» (Музыкальная фольклористика. Вып.2. М., 1978). Считаем возможным указать на то, что первая из указанных работ положила начало научному изучению татарских музыкальных инструментов и в ней впервые по отношению к ним был применен комплексный метод исследования. Обращение к новым, ранее не задействованным в татарском этноинструментоведении источникам позволило исследователю обратиться к решению целого ряда вопросов, касающихся истории происхождения и развития татарского инструментария в разные исторические периоды. Кроме того, в докладе рассмотрены различные аспекты влияния на музыкальную традицию татар (инструментальную и вокальную) социально-экономических факторов, религиозных воззрений, иноэтнического окружения. Отдельное внимание уделено изучению функционирования музыкальных инструментов в этнографическом контексте.

На современном этапе развития татарского этноинструментоведения работы М.Н. Нигмедзянова продолжают иметь важное значение – как в плане избранных методологических подходов, так и в качестве ценного источника музыкально-этнографических наблюдений.

А. С. Курбатова

**ПРОГРАММА «ТАНЦЫ НАРОДОВ МИРА»
В РЕПЕРТУАРЕ УЛЬЯНОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРКЕСТРА
РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Оркестр русских народных инструментов был создан в городе Ульяновске в 1984 году. В течение первых лет он существовал в виде самостоятельного коллектива, который образовали преподаватели музыкального училища и музыкальных школ города. Организатором оркестра был выпускник факультета народных инструментов Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова Евгений Александрович Фёдоров. С 1993 года оркестр приобрёл статус профессионального коллектива и стал называться Ульяновским государственным оркестром русских народных инструментов.

За годы существования УГОРНИ стал одним из важных центров музыкальной жизни города и области. Коллектив неоднократно участвовал в фестивалях оркестров народных инструментов, проходивших в городах Поволжья и в Татарстане. Основу исполнительского состава сформировали выпускники факультетов Казанской консерватории, а также других музыкальных учебных заведений Поволжья.

В 2018 году в УГОРНИ был приглашен в качестве главного дирижёра Артём Валерьевич Белов. Окончив колледж, он поступил в Российскую академию музыки им. Гнесиных на два факультета: народных инструментов и историко-

теоретико-композиторский. Его учителя – народный артист России Александр Цыганков (домра), заслуженный работник культуры России Анатолий Цеп (дирижирование) и Петр Климов (композиция). Продолжив обучение по классу дирижирования в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, он получил специальность оперно-симфонического дирижера. Артём Валерьевич Белов значительно расширил концертный репертуар оркестра.

В настоящее время одной из самых востребованных программ УГОРНИ является программа «Танцы народов мира», состоящая из следующих произведений:

Дворжак. Славянский танец №2

Глазунов. Испанский танец

Сарасате. Цапатеадо

Даутов. Фатима

Геворгян. Арцах

Яруллин. Свадебный танец

Цинцадзе. Хоруми

Нариманидзе. Давлури

Спендиаров. Хайтарма

Ёшики. Аметист

Маркес. Танец №2

Пьяццолла. Медиатанго

Полянов. Румба.

Как можем убедиться, в основном репертуар состоит из композиторских произведений и обработок мелодий разных народов. Перечисленные пьесы всегда пользуются большим успехом у публики.

А. Ш. Давыдов

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ЗВУЧАНИИ ФОЛЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ КРЯШЕН РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН «БӘРМӘНЧЕК»

В последние годы неизменно возрастает интерес к национальным традициям, фольклору и этническому наследию. Актуализировались как проблемы возрождения и воспроизведения образцов традиционной культуры, так и вопросы их научного осмысления. Особенно интересным представляется то, что на пути сохранения и изучения музыкально-поэтического наследия народа его исследователи прибегают к реставрации и возрождению его культурных элементов: обрядов и музыкальных инструментов.

Немалую роль в возрождении и популяризации татарского народного инструментария играет Государственный фольклорный ансамбль кряшен Респуб-

лики Татарстан «Бәрмәнчек», который был создан в 2008 году и является лауреатом международных и всероссийских конкурсов, победителем многочисленных фольклорных фестивалей. Основным вектором его творческого развития является воссоздание музыкальных традиций народа. В первую очередь, это выражается в тщательном формировании инструментария коллектива, представленного самыми типовыми образцами традиционных инструментов кряшен. Идейный вдохновитель и первый руководитель коллектива – мастер-изготовитель и исполнитель на традиционных инструментах Г. М. Макаров ввел в практический обиход коллектива такие народные инструменты, как гусли, кобыз, думбыра, курай, сорнай, кубыз, тальянка, хромка, дойра. Большинство из них было изготовлено и реконструировано самим Г. М. Макаровым.

В настоящее время состав оркестра обогащен такими инструментами, как баян, скрипка, ударная установка и перкуссия, синтезатор, гитара (акустическая и электрогитара), бас-гитара и т.д.

Использование этих уникальных инструментов, безусловно, создает неповторимый и невероятно интересный с исследовательской и слушательской точки зрения репертуар ансамбля.

Оркестровые аранжировки коллектива демонстрируют удивительный образец современной трактовки народных песен, не нарушающей при этом присущей фольклору кряшен архаики звучания.

Таким образом, ансамбль «Бәрмәнчек» является одним из ярких примеров сохранения и продолжения татарской народной инструментальной музыки.

Р. Н. Салихов

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ТРАДИЦИОННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В духовном развитии подрастающего поколения особая роль принадлежит дополнительному музыкальному образованию, направленному на развитие творческих способностей детей.

Древнейшим пластом этнокультуры является традиционный музыкальный инструментарий. Игра на духовых инструментах способствует воспитанию музыкальности, исправлению дефектов речи, развитию дыхания, музыкального слуха. Важное значение приобретают методические аспекты, направленные не только на процесс обучения игре на традиционных духовых инструментах, но и на развитие музыкальных способностей, эмоционально-образной сферы учащихся.

Наиболее доступными для обучения, являются продольные флейты, встречающиеся у многих народов. У татар и башкир этот инструмент получил название курай. Обучение игре на курае происходит без специального отбора детей и

требует опоры на педагогические принципы, включающие индивидуальный подход независимо от формы занятий (индивидуальных или групповых), ориентир на способности и возможности учеников. Также важен выстраивать материал систематично и последовательно: от простого к сложному, используя принцип наглядности, включающий метод исполнительского показа.

Процесс обучения на начальном этапе включает упражнения для развития артикуляции, правильной работы языка, губ, дыхания. При этом развитие технических навыков должно проходить в тесной взаимосвязи с художественным развитием. В учебный репертуар рекомендуется включать народные мелодии. Автором сделаны обработки для курая татарских и башкирских народных песен «Су буйлап», «Сыбай кашка», «Байык», «Ете кыз», попури «Галиябану, Гульназира» и др.

Использование традиционного инструментария в системе дополнительного образования позволяет за короткое время сформировать у детей навыки, необходимые для музицирования, что создает возможность организации разнообразных фольклорных групп и инструментальных ансамблей в любой школе.

Д. Я. Цвиркун

УДМУРТСКИЙ ФОЛЬКЛОРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ «САЙКАН»: ОСОБЕННОСТИ СОСТАВА И РЕПЕРТУАРА

Совместное – ансамблевое – исполнительство на традиционных музыкальных инструментах является одной из активных форм музицирования в развитии этнических культур Волго-Уральского региона. О широком использовании ансамблевого исполнительства на традиционных народных музыкальных инструментах в настоящее время в Волго-Уральском регионе свидетельствуют многочисленные материалы музыкально-этнографических экспедиций, общественных праздников, фольклорных фестивалей, конкурсов самодеятельного и профессионального исполнительского искусства, проводимых как в сельской, так и в городской местностях Татарстана, Башкортостана, Чувашии, Удмуртии, Мордовии, Марий Эл. Очень часто эти мероприятия проводятся с заключительным фестивалями, концертами в столицах этих национально-территориальных образований – Казани, Уфе, Чебоксарах, Йошкар-Оле, Ижевске, Саранске. Эти тенденции, несомненно, свидетельствуют о значительно возросшем, особенно за последние 15-20 лет, интересе к традиционной музыкальной культуре и к традиционным народным инструментам, в том числе.

В настоящем докладе предпринята попытка кратко представить традиционные музыкальные инструменты, используемые в современной удмуртской этноинструментальной ансамблевой практике. В качестве примера нами избран фольклорно-инструментальный ансамбль «Сайкан» музыкально-педагогиче-

ского колледжа города Воткинска, как один из интереснейших, по нашему мнению, коллективов Удмуртии, удостоенных звания лауреата многих республиканских, всероссийских и международных конкурсов.

К сожалению, творческая деятельность ансамбля «Сайкан» и его руководителя до настоящего времени мало изучены. Данное обстоятельство значительно актуализирует рассматриваемую проблему.

Ансамбль «Сайкан» создан в 2001 году Сергеем Семеновичем Трофимовым. В состав ансамбля включены четыре группы традиционных удмуртских музыкальных инструментов (струнные, духовые, мембранные, самозвучащие). Так, в группу струнных инструментов вошли: 4 типа гуслей (*крезь*): *пичи крезь* (малый крезь – прима), *бадзым крезь* (великий крезь – альт), *бадзым крезь* (большой крезь – бас), *пыж крезь* (крезь в виде лодки); 2 типа кубыза (инструмент держат в вертикальном положении); скрепки – *крезь* – типы удмуртской скрипки. Духовая группа включает инструменты: охотничьи манки (9 типов), *шулан* (окарина), *мугураны* (окарины), *узыгумы* и *чипсон* (разновидности продольных флейт), *тутэктон* (духовой язычковый инструмент, напоминающий жалейку), гармоники – *арган*, *кармун*. Группа мембранных инструментов включает: *бубень* (3 типа бубнов). В группу самозвучащих инструментов включены: *ымкресь* (варган), *тангыра* (набор разных по длине деревянных брусков), *чингыли* (колокольчики), *тактыртон* (трещотки). Кроме того, в ансамбль «Сайкан» С. С. Трофимов включает такие профессиональные инструменты как многотембровый готово-выборный баян, струнный контрабас и малую ударную установку.

Основу репертуара ансамбля составляют, прежде всего, удмуртские народные мелодии в обработке С.С. Трофимова – «Ширъян», «Шунды но жужа» («Солнце встает»), «Э, пе зазеге» («Моя гусыня»), оригинальные произведения для удмуртских народных инструментов – например, произведения С.Н. Кунгурова («Плясовая», «Удмуртская фантазия»), произведения русской классики.

Большой интерес исследователя вызывает личность руководителя ансамбля «Сайкан». Как свидетельствует материалы интервью выпускницы кафедры народных инструментов Казанской консерватории А. Парфеновой, взятого у С.С. Трофимова в 2018 году, его творческая деятельность многогранна. Он – выпускник Глазовского педагогического института имени В.Г. Короленко. С 1977 года по настоящее время он работает в Воткинском музыкально-педагогическом колледже педагогом по классу баяна. Кроме того, он, работает в ансамбле «Русский сувенир» и в воткинском трио баянистов. В Воткинске С.С. Трофимов создал детские вокально-инструментальные ансамбли «Марусеньки» и «Вуюись», фольклорный ансамбль «Тюрагай». Сегодня деятельность музыканта получила широкое общественное признание.

Представляется возможным утверждать, что в настоящее время в Волго-Уралье, и, в частности, в Удмуртии, происходят процессы возрождения народно-бытовой культуры, традиционного музыкального искусства, инструментального творчества.

ЗНАЧЕНИЕ ФЛЕЙТЫ ДИЦЗЫ В ФОЛЬКЛОРЕ КИТАЯ

Дицзы – бамбуковая флейта, которая является самым используемым музыкальным инструментом в Китае и имеет очень долгую историю. Бамбуковая флейта появилась 8 тысяч лет назад, и каждая правящая династия её так или иначе модернизировала. Флейта династий Цинь (221– 207 г. до н. э.) и Хань (202– 220 г. н.э.) имела две формы горизонтального и вертикального выдувания. В период правления императора Ву из династии Хань (202 г. до н.э. – 8 г. до н. э.) горизонтальная флейта стала постепенно господствующей. Во времена Северной и Южной династий (420 – 589 гг.) появились бамбуковые флейты разной формы и толщины. Во времена династии Тан (618 – 907 гг.) бамбуковая флейта была завезена в Японию и получила широкое распространение.

Флейта была также органично интегрирована в конфуцианскую и даосскую идеологию и стала частью духовной культуры китайской нации. Бамбуковая флейта, в частности, используется в буддийской музыке. В основе буддизма находится стремление к покою и гармонии, и звук флейты этому оптимально соответствует.

Бамбуковая флейта является сегодня является национальным достоянием. Китайцы различают: флейту для музыки, флейту ансамбля, среднюю флейту и т. д. Тембр флейты куди более плотный, она больше используется на юге Китая; тембр связанной флейты тонкий и чистый, и он больше используется в оперных спектаклях на севере; тембр средней флейты в основном популярен в районе реки Хуанхэ.

Бамбуковая флейта широко используется при исполнении традиционной китайской народной музыки. Этот фольклорный инструмент любим публикой. В исполнении фольклорной музыки артисты играют на флейте в двух позах: стоя и сидя. Сидячие выступления – это в основном ансамблевые выступления или аккомпанемент. Исполнение стоя означает, что это соло или ансамбль. Звучание у бамбуковой флейты частое и деликатное, исполнении соло на ней как правило, вызывает эмоциональный резонанс у публики.

Подводя итоги отметим, что бамбуковая флейта по прошествии длительного времени постепенно сформировала уникальную культуру, которая также претерпела длительный процесс эволюции, тесно связанной с историей и культурой Китая. Фольклорная музыка является важной частью китайской музыки и занимает очень важное место в развитии китайской литературы и искусства.

МАРИЙСКИЕ ГУСЛИ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЭТНОТЕМБРОВЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Гусли – старинный струнно-щипковый инструмент многих народов России. Наибольшее распространение они получили среди народов финно-угорской группы: у карелов и финнов – кантеле, у эстонцев – каннель, у ханты-манси – курезь, у удмуртов – крезь. Этот инструмент представлен и у народа мари: кўсле – у луговых мари, кårш – у горных.

Гусли имели особое значение в быте и традиционной религии марийцев. Из легенд, дошедших до нашего времени известно, что на гусях играли такие марийские предводители, как Акпарс, Мамич Бердей, Ялпай, Мумарин. Гусли сопровождали не только военные походы, но и свадьбы, праздники и повседневный досуг. Также марийцы играли на гусях во время молений в священных рощах.

Гусли играли большую роль в языческих обрядах мари, но очень долгое время этот народ не допускал каких-либо фиксаций обрядов и наигрышей. Многие записанные гусельные наигрыши еще не расшифрованы. В докладе будут представлены архивные аудиозаписи гусельных наигрышей фонда МарНИИ-ЯЛИ, сделанные марийскими музыкантами и зарубежными исследователями в XX веке.

В марийской музыковедческой литературе мало исследований, посвященных этому инструменту. В основном, это книги, посвященные описанию всех марийских инструментов или небольшие статьи, посвященные лишь отдельным аспектам.

В докладе затрагиваются вопросы строения инструмента, его эволюции, ладовой настройки. В настоящее время ведётся активная деятельность по возрождению и популяризации этого инструмента в пределах республики. Так, в 2019 году марийские гусли стали вторым национальным брендом Марий Эл.

С. Н. Файзрахманова

СКРИПИЧНЫЕ НАИГРЫШИ В РЕПЕРТУАРЕ СМОЛЕНСКОГО МУЗЫКАНТА АФАНАСИЯ ГАПЕЕВИЧА СОЛОДКОВА

Репертуар А. Г. Солодкова, скрипача из Велижского района Смоленской области, разнообразен и включает уникальные наигрыши.

Жанровая классификация наигрышей по принципу функционирования:

1) наигрыши, исполняемые во время свадебного обряда: на начало свадьбы, свадебное причитание невесты, свадебное причитание старухи, «Свадебная песня» в доме невесты, «Встречный марш», по дороге в клеть, по дороге из клетки, на гостевание молодой в родном доме; на свадебном пиру: «Камаринская», «Зайчик мой»;

2) наигрыши, исполняемые под пляску: «Раскамаринская», «Голубец» и «Московская»;

3) наигрыши, исполняемые во время многофигурных плясок и парно-бытовых танцев: «Лентей», «Кадриль», «Вальс», «Вальс с подмахом»;

4) воспроизведённые на скрипке лирические песни: «Что ты запривныла, Маша», «Госка по Родине», «Несчастливая Машенька».

Наигрыши, исполняющиеся под многофигурные пляски «Кадриль» и «Лентей» в большинстве своем не атрибутированы. Названия имеют только пятая фигура «Кадриль» и шестая фигура «Лентя» – «Полька». Наигрыши, которые удалось атрибутировать, – «Сени» и «Ехал с ярмарки ухарь-купец».

Анализ ладо-гармонической организации наигрышей, исполняющихся под «Кадриль» и «Лентей», показал, что некоторые из них могли исполняться только на инструментах, органология которых позволяет играть в тональностях второй и третьей степени родства. К таким инструментам в Смоленской области относятся: скрипка, мандолина, балалайка.

Скрипичные наигрыши на смоленской свадьбе занимают одно из ключевых положений в музыкальном наполнении обряда, что подтверждается достаточно большим объемом образцов и ситуаций исполнения.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ПРЕЛОМЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

О. Д. Колебанова

ЗУЛЬФИЯ РАУПОВА. «PENTATANGO»

В современной музыкальной культуре все больше звучат имена композиторов-женщин. Среди них – казанско-московский композитор, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан Зульфия Ильнуровна Раупова (р. 1976). Она обладает ярким дарованием и обаянием. Несмотря на то, что композитор живет в Москве, ее музыку часто исполняют в разных городах России. Ее творчество тесно связано с национальной музыкой. В связи с чем трудно представить общий современный облик татарской композиторской школы без ее сочинений.

З. Раупова на сегодняшний день является автором целого ряда крупных сочинений. Ею написано шесть симфонических полотен, две оперы, мюзикл, ряд камерно-инструментальных пьес. Одним из них является оркестровая пьеса «Pentatango» (2015). Первой пробой пера было сочинение «Tangopentatonic» для двух фортепиано, написанное в 2009 году. Идею для нового сочинения же предложил известный баянист, композитор, основатель и участник ансамбля «Эйфория» Айдар Гайнуллин. Для состава его коллектива и была написана первая редакция «Pentatango». Впоследствии З. Раупова переложила свое сочинения для виолончели и баяна, для двух солистов, хора, камерного и струнного оркестров. Разные редакции произведения прозвучали в таких городах России, как Москва, Казань, Белгород и Челябинск.

Главной идеей сочинения был показ танго и татарской музыки и их сближения. В сочинении представлены две яркие темы. Первая, игровая мелодия в народном духе, исполняется баяном. Вторая, заимствованная татарская мелодия «Тал бәресе», звучит *tutti*. В коде своего сочинения композитор целенаправленно соединяет две темы, после чего остается лишь тема «Тал бәресе», звучащая на фоне синкопированного ритма танго у струнных и фортепиано.

Чередование этих тем складывается в сложную музыкальную форму, в которой соединяются признаки рондо (тема в оркестре в ритме танго) и трехчастности.

**О МЕТОДАХ ПРЕТВОРЕНИЯ ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ
В «РУССКОМ КОНЦЕРТЕ» ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ И. В. РЕХИНА**

Расцвет творчества Игоря Владимировича Рехина приходится на последнюю четверть XX – первые два десятилетия XXI веков. Несмотря на то, что он пишет в различных жанрах – балет, симфоническая и камерно-инструментальная музыка, особой популярностью пользуются его произведения для гитары, в том числе два концерта «Гаванский» и «Русский».

«Русский концерт» для семиструнной гитары и симфонического оркестра Рехин написал в 1988 году. В этот период появились и другие его произведения подобной тематики – Вариации на русскую тему, Русский танец для шестиструнной гитары, Соната № 2 для семиструнной гитары.

В «Русском концерте» Рехин не цитирует народную музыку, стремясь отразить специфические для культуры русского народа в целом образы, дух. В качестве вдохновения для него послужили жанры русского фольклора: песенные – лирические (протяжные, бытовой романс), частушки, «страдания», плясовые наигрыши, и характерные исполнительские приемы.

В разных частях своего Концерта композитор использует имитацию балалаечных наигрышей и сочиняет собственную мелодию в духе русской народной плясовой. В области гармонии выделяются плагальные обороты, ходы от пятой ступени к первой. В Концерте преобладает вариационный принцип развития и встречается подголосочная полифония, характерная для русских народных песен.

Таким образом, «Русский концерт» Рехина – пример применения принципа обобщения в композиторском творчестве. Это выражается в интонационном строе, ритме, гармонии, фактуре и принципах развития тем.

А. И. Минчук

**СКРИПИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ В КОНТЕКСТЕ
КАЗАХСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

В казахской музыкальной культуре среди немалого количества ярких композиторов выделяется фигура Газизы Ахметовны Жубановой (1927 – 1993). Её по праву можно считать лидером композиторской школы Казахстана. Газиза Жубанова внесла огромный вклад в развитие современной казахской культуры как ученый, педагог, общественный деятель.

Творчество Жубановой многообразно. Композитор обращалась практически ко всем жанрам. В своих сочинениях – музыкально-театральных (оперы и балеты), симфонических (симфонии и концерты), кантатно-ораториальных и

других – она ставила важные философские вопросы – о судьбах мира. Жубанова – национальный композитор. В своих произведениях она опирается на казахские национальные фольклорные жанры – песенные, танцевальные, инструментальные кюи. Однако в период становления национальной композиторской школы важным было освоение западноевропейских принципов структурирования музыкального материала. В 1960-70-е годы в ее сочинения проникают новые приемы – додекафония, сонористика, кластерная техника и графическая партитурапись.

Среди разнообразия музыкальных тембров Газизу Жубанову привлекало и звучание скрипки. Для этого инструмента композитором были сочинены концерт для скрипки с оркестром (1958), струнный квартет «Лирическая поэма» (1952), пьесы «Вариации» и «Мелодия» для скрипки и фортепиано. Крупнейшим сочинением среди скрипичных произведений является концерт для скрипки с оркестром. Сочиненный в 1957 году, концерт стал не только одним из первых крупных сочинений Жубановой – аспирантки Московской консерватории, но и первый концерт, написанный казахским композитором.

Скрипичные произведения Жубановой являются образцами не только казахской, но и советской инструментальной музыки. Сама композитор писала в предисловии к изданию собственного Концерта для скрипки с оркестром в авторском переложении: «Концерт требует от скрипача глубокого интеллектуального постижения образов музыки, виртуозного мастерства и знания особенностей народного музицирования» (М.: Композитор, 2015).

Ж. Е. Туксанбетова

**ТЕМИР ТКИШЕВ. ОБРАБОТКИ КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
ДЛЯ ГОБОЯ В КОНТЕКСТЕ ИСПОЛНТЕЛЬСТВА НА ГОБОЕ
В КАЗАХСТАНЕ**

Казахская профессиональная музыкальная культура прошла длительный путь развития. На протяжении XX века композиторы Казахстана в своем творчестве осваивали жанры европейской музыки, такие как: опера, балет, симфония и другие. Казахская профессиональная инструментальная музыка представляет немалый интерес с точки зрения разнообразия форм и жанров, стилевых особенностей, а также взаимодействия европейских принципов тема- и формообразования и национальных традиций.

Одним из музыкантов, внесших значительный вклад в развитие профессиональной инструментальной культуры, в частности духового исполнительства, является Ткишев Темир Габдуллинович (род. в 1938 году). Казахский и советский гобоист и музыкальный педагог, солист симфонического оркестра Казахской ССР, профессор Казахской национальной консерваторий имени Курмангазы, заслуженный артист Казахской ССР, Темир Габдуллинович сделал много для развития гобоя в Казахстане.

Одним из самых популярных трудов Ткишева является сборник переложений для гобоя казахских народных песен – «Гобойға арналған шығармалар жинағы» (Алматы, 2013). Учитывая то, что источниками пьес стали песни, нужно отметить вокальную природу мелодий переложений, подчеркивающих тембр гобоя.

Среди песен в сборник вошли и известные народные песни «Карлыгаш», «Илигай», кюй «Адай».

В песне «Карлыгаш» («Ласточка») основную мелодию играет гобой, партия фортепиано лишь сопровождает его своими трелями. Гобой также своим тембром и нежным звучанием показывает звуки ласточки. Для песни «Карлыгаш» в сборнике помещен текст, для исполнения переложения вокалистами.

Казахский народный кюй «Адай» изначально исполнялся на думбре. В сопровождении кюя в народе исполняются эпические сказания, сказки и легенды. Инструментальными приемами в домбровом кюе изображаются скачка лошадей, бесконечность просторов казахских степей. В переложении в партии гобоя многократно повторяется начальная тема показывается вера в победу, свободу. Инструментальный характер мелодии подчеркивается также стремительностью движения, быстрым темпом, обилием акцентов на всем протяжении пьесы.

Песня «Илигай» («Белый сайгачонок») в народе поется в юрте хором девушек в национальных платьях. В переложении сохранена хоровая многоголосная фактура. На гобое исполняются долгие ноты на выдержку, с повторами. Часто меняется размер.

Сборник переложений казахских народных песен для гобоя Т. Ткишева – один из первых в репертуаре для гобоя в Казахстане.

И. Н. Захаров

ЯКУТСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ КИРИЛЛА ГЕРАСИМОВА

Кирилл Герасимов – современный российский якутский композитор, автор крупных сочинений для симфонического и народного оркестров, более 100 романсов и песен для голоса с фортепиано на якутском языке, камерных произведений.

Важная черта творчества композитора – это почвенность, опора на традиционные народные представления в отношении к природе и миру. Отсюда вытекают тематика, образный ряд, музыкальный язык сочинений и его семантика. Важнейшим фактором этого явления стал дуализм, повлиявший, прежде всего, на структуру произведений с опорой на традиционное сочетание двух стилей в якутской народной музыке.

О наличии двух контрастных начал в якутской народной музыке писали разные исследователи. Так Эдуард Алексеев выделяет торжественную эпическую импровизационную манеру исполнения, характерную, например, для тойуков,

протяжную, распевную. «Тойук» – необрядовые песни-славения, исполняемые плавной, цветистой манерой пения с характерными гортанными призвуками. Этот стиль пения требует специальной длительной подготовки, так как отличается сложными призвуками, создающими эффект «сольного» двухголосия. Другой стиль, «Дьизэрэтии ырыа» характерный для социально-бытовых песен – подвижный, размеренный. Их сочетание – это проявление характеристики всех природных процессов, которые содержат в себе две противоположные фазы и стороны, как результат сочетания уравновешенных сил противоположных полюсов. В этом проявился и способ сочетания музыкального материала – неконфликтная контрастная драматургия.

Наиболее ярким произведением в творчестве Кирилла Герасимова является «Тойук» и «Дэгэрэн» для скрипки и оркестра. Однако, в других сочинениях мы также можем найти черты ряда жанров, характерных для якутского фольклора. Подобная жанровая платформа стала базисом также для введения иных признаков, характеризующих национальную составляющую стиля композитора.

Национальные особенности представлены цитированием песен дьэ-буо («Ну, вот»), использованием осоухай – обрядового танца, сопровождаемого пением и посвященного солнцу, и битии, в структуре и лексике которого прослеживается культура неба, священных птиц и культ коня.

Сочинения К. Герасимова вдохновлены фольклорными источниками, воплощающими проблемы существования человека на Севере.

Е. Н. Терехова

ЭПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПОЭМЫ КУЛ ГАЛИ «КЫССА-И ЙУСУФ» В БАЛЕТЕ «СКАЗАНИЕ О ЙУСУФЕ» Л. З. ЛЮБОВСКОГО

Сценарий балета Л. Любовского «Сказание о Йусуфе» основан на нескольких литературных источниках, среди них особое место занимает поэма «Кысса-и Йусуф» болгарского средневекового поэта Кул Гали (наст. имя Мухаммад-хаджи Гали ибн Мирхуджа). Поэма является памятником средневековой тюркско-татарской литературы. Ее оригинал не сохранился, но текст поэмы дошел до наших дней в многочисленных рукописных копиях, которые передавались из поколения в поколение. Всего насчитывается около 200 вариантов сказания.

В центре повествования – Йусуф и его история взаимоотношений с миром, путь восхождения с низов социального общества к высшей верховной власти, который юноша преодолевает благодаря вере.

В сценарии балета идея поэмы Кул Гали «обросла» дополненными смыслами, взятыми из романа-тетралогии Томаса Манна «Иосиф и его братья», который по первоначальному замыслу должен был стать сюжетной основой балета. Кроме того, Р. Харис при создании сценария балета опирался на свою поэму «Зулейха», созданную еще в 80-е годы XX столетия. Таким образом, любовная линия заняла одно из ведущих мест в драматургии балета.

В докладе выявляются особенности воплощения эпических образов поэмы «Кыйсса-и Йосыф» в спектакле, в частности Йусуфа и Зулейхи, средствами музыки, сценографии, хореографии, пластики.

Л. Н. Кренева

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ВЯТСКОГО КРАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИСЛАВА ГРЕБЁНКИНА

Творческая деятельность кировского дирижера и композитора В. С. Гребёнкина неразрывно связана с обработками русских народных песен Вятского края. Аранжированные им песни разных жанров и предназначенные для различных хоровых составов вошли в три тетради.

Объединение В. С. Гребёнкиным обработок русских народных песен Вятского края в тетради было вызвано, по словам композитора, опасением исчезновения русской песни из культурного поля. В интервью автору он говорит: «Тревога за исчезновение русской народной песни побудила меня собрать воедино все мои обработки вятских народных песен для академического хора и издать сборник. Теперь все существующие у нас детские и взрослые хоры могут исполнять наше родное, отмеченное печатью гениальности».

Обработки В. С. Гребёнкина отличаются бережным отношением к первоисточнику. Как правило, они построены таким образом, что при первом проведении мелодии она дается в оригинале, затем следует свободная обработка музыкального материала. Это может быть его вариационное развертывание, либо гармонизация мелодии народной песни в аккордовом складе.

В обработках, выдержанных в подголосочном складе, В. С. Гребёнкин использует характерный для народного многоголосия приём постепенного включения отдельных партий. Композитор избегает одновременного звучания всего состава хора, чаще используя хоровые группы, партии, солистов. Этот прием делает фактуру более прихотливой, а палитру хоровой оркестровки – разнообразной. Часто используемые композитором приемы дублирования и хоровой педали также отсылают к традициям русского народного многоголосного пения.

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА
АЛЕКСАНДРА КОРЕПАНОВА**

Александр Корепанов (род. 1951) – один из самых известных современных композиторов Удмуртии. Его творчество характеризуется естественным сочетанием современных техник композиции и народных истоков. Удмуртские интонации в его музыку органично вписались во многом потому, что он с раннего детства слышал музыку своего отца – классика удмуртской музыкальной культуры Г. А. Корепанова – и удмуртские народные песни. Композитор Ю. Толкач вспоминал, что А. Корепанов говорил о себе: «я, может быть, не очень владею удмуртским языком, но музыкальным удмуртским языком владею, я удмурт в музыке». Из этого логично следует использование удмуртского фольклора в произведениях композитора.

Постижение народного начала в творчестве А. Корепанова ведёт к созданию собственных ярко-национальных музыкальных образов. Ладоинтонационное и ритмическое строение многих музыкальных тем выявляет народно-жанровую характерность и позволяет воспринимать их как подлинно народные. Музыка композитора естественно выливается из этого интонационного источника и также естественно соприкасается с современной интонационной сферой, впитывая образный строй и выразительные средства композиторской техники XX века. Конечно, национальная почвенность А. Корепанова проявляется отнюдь не только в использовании народных источников, но и через опосредованное отражение типичных интонационно-ритмических, ладовых особенностей фольклора. Прежде всего, это импровизационный характер мелодии, вариантно-попевочный принцип развёртывания ткани, длительное движение, иногда по ступеням пентатоники с элементами секвентного развития, ладового варьирования.

Подход композитора к фольклорному материалу можно определить как «анализирующий»: автор стремится разложить песню на составные элементы, «заглянуть внутрь», узнать «как она сделана». Осмысление национального с позиций дня сегодняшнего, наличие собственных интонаций, восходящих в своих истоках к национальному музыкальному мышлению, являются отличительными чертами всего творчества А.Г. Корепанова.

Т. С. Цветкова

**ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ХОРОВЫХ НОМЕРАХ ОПЕРЫ-КОЛЯДКИ
Е.В. АНИСИМОВОЙ «НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»**

В одноактной опере-колядке «Ночь перед Рождеством» Елены Анисимовой хоровые номера присутствуют в пяти картинах из шести и играют не менее важную роль, чем главные действующие лица. В них композитор обращается к фольклорной стилизации, проявляющейся в следующих особенностях:

- использование народно-песенной гетерофонии, состоящей в «расцветивании» мелодии за счет добавления голосов вариантно-орнаментирующего типа, при этом обилие неаккордовых звуков, хроматических ходов усиливает впечатление импровизационности исполнения;

- плотное расположение голосов по отношению друг к другу;

- применение нерегулярного переменного метра;

- смещение ритмических акцентов;

- условность деления голосов на верхний, средний и нижний – за счет использования гетерофонии создается звуковой поток, в котором трудно различить отдельные партии;

- использование куплетно-вариационного развития формы;

- сохранение традиционного зачина, исполняемого запевалой, с постепенным присоединением остальных голосов.

Таким образом, если в операх композиторов XIX века на гоголевский сюжет (П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков) на первый план выводилась либо любовная линия, либо фантастические черты, то Е. В. Анисимова значительно усилила фольклорную составляющую произведения, благодаря чему на первый план вышел народный колорит. Немаловажную роль в этом играют хоровые номера, которые не только служат средством изображения быта и обрядов, но и являются важнейшим средством объединения формы музыкального сочинения.

Е. С. Собянина

АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ТАНЦА РЕСПУБЛИКИ КОМИ «АСЪЯ КЫА»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА В XXI ВЕКЕ

Ансамбль песни и танца Республики Коми им. В. Морозова «Асья кыа» («Утренняя заря») – один из первых профессиональных исполнительских коллективов республики. Созданный в 1939 г. с целью сохранения и популяризации коми фольклора, ансамбль получил широкое признание не только в республике, в России, но и за рубежом.

Качественно новый этап развития «Асья кыа» связан с деятельностью коллектива под руководством композитора и дирижера Виктора Петровича Морозова (1974 – 1978 гг., 1988 – 2000 гг.). Музыкант модернизировал многие аспекты деятельности ансамбля: расширил репертуар, поднял уровень хоровой культуры, увеличил состав оркестра (артисты хора стали играть на коми национальных инструментах – духовых (чипсаны, пёляны), шумовых (постучалочки, сярган, зиль-зель) и др., создал новый формат представлений – концерт-спектакль.

В XXI веке появляются новые тенденции в деятельности коллектива. Существенные изменения связаны с использованием компьютерных технологий, мультимедиа.

Ярким образцом нового формата представлений является программа «Легенды коми края» (2021), поставленная под руководством Дмитрия Бушуева (художественный руководитель с 2018г.). Это уникальный современный проект, главная идея которого – синтез музыкального, хореографического и внемузыкального начала. Зрелищное светомузыкальное путешествие по легендам, традициям, праздникам и природным красотам Коми начинается уже в фойе, где установлена интерактивная зона с реальными предметами и звуками природы и инсталляциями, что позволяет максимально погрузиться в атмосферу действия.

Такие постановочные решения, театральность, зрелищность, использование новых технологий расширяют информационное пространство программ, позволяют тесно соприкоснуться с коми культурой, привлекают самую широкую – в том числе и молодежную – аудиторию. Все это помогает сохранить и раскрыть многовековые традиции коми культуры в контексте современного мира.

С. В. Лубсанова

**СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БУРЯТСКОГО ФОЛЬКЛОРА
НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ ЭТНИЧЕСКОЙ РОК-ОПЕРЫ
«БАЛЬЖАН-ХАТАН» С. ЖАЛЦАНОВОЙ-ДМИТРИЕВОЙ)**

Бурятский фольклор – явление уникальное и самобытное. Находясь на границе Сибири и Монголии, бурятская культура впитала в себя религиозные традиции язычества, христианства и буддизма, культуру бурят, тунгусов, эвенков, сойотов, казаков и других малых народов. Особый колорит фольклорным традициям придает большая доля магических элементов, связанных с шаманскими обрядами. Главной особенностью жанров бурятского фольклора (мифы, улигеры, шаманские призывания, легенды, культовые гимны, юроолы, волшебные сказки) является синкретизм, т.е. неразрывная связь образного и логического начал, единство различных видов искусства (музыки, пения, танца).

До Октябрьской революции народное творчество бурят не записывалось и не изучалось, существуя лишь в устной традиции и имея локальный характер. В советский период, подчиняясь общей тенденции создания национальных композиторских школ, в Бурятии стали появляться национальные композиторы, создающие произведения в традиционных классических жанрах, где национальный колорит создавался лишь поверхностным вкраплением отдельных музыкальных элементов.

За весь XX век так и не появилось ярких образцов бурятской профессиональной музыки, а вот фольклорные традиции оказались по-прежнему сильны. Именно это позволяет утверждать, что бурятский фольклор не только глубоко не изучен, но и не освоен профессиональной композиторской школой, а значит существуют все предпосылки для создания совершенно неповторимой музыкальной культуры и новых жанров, основанных на национальных традициях бурят.

В настоящее время правительство Бурятии уделяет большое внимание сохранению культурного наследия своего народа, создавая условия для творчества композиторов. Одним из таких методов стал открытый конкурс на создание национальной оперы по мотивам бурятского фольклора. Так появилась весьма интересная работа композитора Сарантуи Жалцановой-Дмитриевой – этническая рок-опера «Бальжан-хатан». В основе оперы лежит легенда о судьбе воинственной княжны Бальжан-хатан, которая ценой своей жизни обрела свободу для своего народа. Авторам удалось поместить древнюю легенду в современный контекст и дать ей новую яркую жизнь. Наряду с гитарами и барабанами в оркестре использованы и этнические инструменты, а народные мотивы и ладовые модели смело вплетаются в джазовые гармонии и ритмы.

Опера вызвала небывалый ажиотаж и всплеск интереса среди населения к бурятскому фольклору и, в свою очередь, создала широкую платформу для творчества и развития национальной композиторской школы, путем синкретизации различных форм фольклора. Думается, что это лишь первый шаг к рождению новой музыки с «бурятским лицом».

Чжоу Лян

КОНЦЕПЦИЯ «ТРИ КРАСОТЫ» В ТРАДИЦИОННОМ КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ И ЕЕ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКЕ

Появление концепции «Три красоты» связывается с именем одного из самых известных поэтов Китая эпохи династии Тан Ван Чанлинь (ок. 698 – 756). Суть ее заключалась в том, что «Три красоты» – это три важнейших компонента творческого процесса, которые должны быть учтены в процессе создания поэтических произведений: wù jìng /qíng jìng /yì jìng (Предметная среда /Эмоциональная среда /Художественный замысел). Это три эстетические сферы поэзии, акценты которых, впрочем, различны.

Особенности концепции были исследованы и изложены Ван Сяолинем, который дал интерпретацию ее компонентов. Предметная среда фокусируется на «предмете», то есть на объекте, который выражен конкретным и интуитивно понятным художественным приемом. Эмоциональная среда связана с «эмоциями», то есть выражает эмоциональное состояние. Художественный замысел поэзии – высший уровень трех сфер. Древние поэты особое внимание уделяли органичному слиянию «эмоции» и «предмета» в создании литературных образов. Этот процесс был направлен на рождение определенного эстетического состояния.

Современные произведения китайских композиторов дают нам возможность проследить, как принципы концепции «Три красоты» проявляются в музыкальном искусстве. В литературном произведении, создавая художественный

образ, через описание предмета необходимо передать эмоциональное состояние. В музыке же можно выразить эмоции и настроения, но, в отличие от словесных искусств, значительно сложнее изобразить «предмет». Поэтому очень часто одним из средств создания «предметной сферы» становятся звукоизобразительные приемы. Примером здесь могут служить множество работ, среди которых: скрипичное сочинение Ван Чжисиня «Ночная песня в рыбацкой лодке»; оркестровое произведение «Песня рыбака Восточного моря»/«Песня рыбака Дунхай», авторы которого Гу Гуан Рен и Ма Шен Лон изображают шум океана и борьбу рыбака с волнами в море. В этом же ряду находится произведение для фортепиано и гучжэна «Высокие горы и текущая вода» Чжоу Вэньчжуна. В фортепианной пьесе «Три повторения Янгуаня»/«Песня Вэйчэн», написанной композитором Чжоу Вэнь Чжуном на основе стихотворения Ван Вэя, имитация шума дождя должна передать эмоциональное состояние, которое испытывает человек, когда прощается с дорогим ему другом.

Н. В. Петрова

ФОЛЬКЛОР СИНЬЦЗЯНСКОГО СТИЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

1. Проблема интеграции китайского фольклора в произведения композиторов Китая XX-XXI в. Обработка народной музыки и внедрение ее в западные композиторские техники – создание национальной композиторской школы.

Историческая справка о развитии музыкальной культуры Китая в XX-XXI в.: появление новых музыкальных жанров, форм, методов развития. Применение китайского фольклора в западных стилистических направлениях: барокко, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм.

2. Особенности китайского фольклора определяются регионом (областью) страны. Таким образом возникают различия между основными типами художественного выражения. Перечисление некоторых региональных стилистических направлений в фольклорной музыке Китая: Синьцзян, Шаньбэй, Гуандун, Сычуань, Цзянань, Хэнань, Монголия, Наньинь, Шаньси и др. Каждому региону присущи свои отличительные особенности: интонации, ритм и др.

3. Более подробно рассматривается синьцзянский стиль. На территории этого региона проживают уйгуры, казахи, поэтому именно под влиянием этих народностей и формируется данный стиль. Характеристика стиля. Интерес композиторов к этому стилю: какие жанры выбирают, формы, для каких составов и каких инструментов пишут.

4. На примере нескольких произведений, написанных в синьцзянском стиле (Ван Цзяньминя «Тяньшанский стиль», Ли Датуна «Источник Памира», Чена Гана «Солнце светит над Ташкурганом», Чжоу Вэй «Виноград созрел») определяются общие черты. Выявлены следующие особенности стиля: частые изменения темпа; обилие синкопированных ритмов; многократное повторение интонационных ячеек; развёрнутые импровизационные вступления.

5. Заключение, выводы. Каким образом произошла интеграция фольклора в произведения композиторов Китая XX-XXI в. Транскрипции, цитирование, использование авторского материала с чертами народной музыки.

Р. З. Исламова

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ – ПРЕДСТАВИТЕЛЬ УРАЛЬСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

Леонид Иосифович Гуревич (1936) – выдающийся деятель музыкальной культуры России. Он известен как композитор, педагог, автор научных и учебно-методических трудов, среди которых диссертационное исследование симфонического творчества Кара Караева и учебное пособие «История оркестровых стилей». Обращение к творчеству Кара Караева не случайно – известно, что Гуревич учился в его классе композиции в Азербайджанской консерватории.

Будучи одним из лидеров композиторской школы Урала, он являлся долгое время председателем Уральского отделения Союза композиторов России, а также преподавал в классе композиции Уральской государственной консерватории. Среди его учеников – А. Бызов (Екатеринбург), В. Пантус, М. Козлов (Пермь), Е. Рычкова (Санкт-Петербург) и другие [1]. Кроме того, он вел и другие предметы музыкально-теоретического цикла.

Композиторское наследие Л. Гуревича весьма обширное в жанровом отношении: он писал практически во всех жанрах, кроме оперы и балета. Особое внимание он уделял инструментальной музыке. Интересна характеристика, данная Кара Караевым в 1965 году выпускнику консерватории Л. Гуревичу, в которой отмечается склонность к оркестровым жанрам, особенно к инструментальному концерту.

В своем творчестве, наряду с академическими музыкальными жанрами, Гуревич работает и с народной музыкой, в частности обращается к еврейскому фольклору в песенном жанре в сопровождении как фортепиано, так и камерного оркестра. Также им написаны камерно-инструментальные произведения, в которых он апеллирует к еврейским, китайским, кавказским национальным мотивам, пишет для оркестра народных инструментов («Две песни» – «Дорога земная» и «Гуслияры» – для тенора с оркестром народных инструментов на стихи В. Лазарева и И. Кобзева, увертюра для оркестра народных инструментов «Здравица»).

**«ГОЛОС ДВИЖУЩИХСЯ ОБРАЗОВ»:
ФРАНЦУЗСКАЯ, РУССКАЯ И НЕМЕЦКАЯ ЦИТАТЫ В МУЗЫКЕ
ЭДМУНДА МАЙЗЕЛЯ К ФИЛЬМУ «БРОНЕНОСЕЦ ПОТЁМКИН»**

«Броненосец Потёмкин» – фильм С. Эйзенштейна, получивший мировое признание, больше известен российскому зрителю с музыкой Д.Шостаковича. Фильм был снят в 1925 году к 20-летию революции 1905 года (подзаголовок фильма — «1905 год»), является одной из самых знаковых киноработ начала XX века, представляющих авангардное направление в кино и поиски новых средств художественной выразительности и эксперименты с монтажом.

Автором музыки к европейской версии фильма, показ которого состоялся в Берлине в 1926 году, выступил австрийский и немецкий композитор и дирижер Эдмунд Майзель. Музыка Э. Майзеля, созданная по заказу режиссера, покорила С. Эйзенштейна, и впоследствии им была утверждена. Успешный альянс советского режиссера и немецкого композитора в дальнейшем был продолжен в фильме «Октябрь» об октябрьской революции 1917 года.

Особенностью музыкального полотна Э. Майзеля стало стремление воплотить в музыке голос движущихся (но все же безмолвных) образов и добиться максимально возможной синхронности между визуальным и акустическим рядами. Для композитора звук стал настоящей акустической площадкой, «визуальным звуком», а не лишь фоновым сопровождением.

Цитирование известных песенных тем и их вплетение в симфоническое действие явилось для Э. Майзеля одним из инструментов драматизации киномузыкального развития. Среди самых известных цитат, использованных в фильме:

- Французская Марсельеза, которая звучит во время народных волнений;
- Напев революционной песни «Вы жертвою пали» звучит на похоронах матроса Вакулинчука;
- Французская революционная песня «Ла Карманьоле» звучит во время приветствия жителями команды крейсера;
- Русский напев «Смело, товарищи, в ногу!» звучит во время восстания матросов на корабле;
- Русская революционная песня «Варшавянка» – во время траура по убитому Вакулинчуку.

Кроме того, в фильме звучит цитата хорала И.С. Баха «Jesus, meine Zuversicht» в сцене недовольства матросов на корабле.

В докладе выявляются приемы очевидного и латентного «прочтения» используемых цитат и их вплетения в симфоническую канву музыки Э. Майзеля.

**СЮИТА «В СТИЛЕ ЯНЬХУАН» БАО ЮАНЬКАЯ:
О СОЧЕТАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО**

Известный современный китайский композитор Бао Юанькай (р. 1944) является автором многих произведений, среди которых – 6 симфоний. Творчество Бао Юанькай сосредоточено на «демонстрации традиционной китайской музыки в форме западной музыки». Отсюда и использование в произведении китайских народных мелодий в качестве основы для симфонического развития.

Композитор использовал в сюите следующие фольклорные темы:

1) «Маленькая капуста» – тема популярной народной песни о жестоком обращении мачехи с мальчиком;

2) «Маленький пастушок» – танцевальная мелодия, в которой передан диалог маленького пастушка и умной деревенской девушки.

3) «Жасмин» – в Китае можно услышать множество песен под таким названием, особенно в восточных провинциях. В этой части композитор использовал мелодию песни провинции Хэйбэй – нежную, изящную. Исполнение темы поручено скрипке и альту, девушка представляет себя цветком жасмина и мечтает о романтической любви.

4) «Сможете ли вы угадать, что это за цветок?» – в народных песнях часто встречается формат вопросов и ответов. Здесь использована одна из песен из Цанчжоу. Изменчивые ритмы, переменность устоев и частые смены динамики создают изображение шумной и колоритной картины веселой толпы.

Бао Юанькай всегда подчеркивает, что «...если работа художника не имеет ничего общего с его собственной национальной традицией, он не может стать всемирно известным». Также композитор отмечает, что перед национальными музыкантами разных стран стоят две задачи, первая из которых — это собрать «старую» музыку, а вторая – создать «новую», ориентированную на современные эстетические требования. Именно этим задачам отвечает симфония «В стиле Яньхуан», премьера которой состоялась в 1991 году. Сюита сочетает в себе мелодику китайских народных песен и западную симфоническую технику.

Это оркестровое произведение, постоянно звучащее в стране и за рубежом, включено в музыкальные учебники китайских школ в качестве хрестоматийных материалов.

**ФОРТЕПИАННАЯ СЮИТА «ПЯТЬ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ЮНЬНАНИ»
КАК ПРИМЕР ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА
В ТВОРЧЕСТВЕ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА**

Фортепианная музыка в Китае развивалась волнообразно, испытывая зависимость от исторических событий. Наиболее тяжелыми для академической музыки стали годы Культурной революции (1966 – 1976). В этот период единственной возможностью сохранить фортепианный репертуар стал жанр обработки народных песен и наигрышей.

Китайский композитор и пианист Ван Цзяньчжун, чья деятельность пришлась на середину и конец XX века, внес большой вклад в развитие фортепианного искусства в общем и в жанр фортепианной обработки, в частности. В его произведениях органично соединяются китайская народная музыка и западная классическая фортепианная традиция.

В 1950-е годы композитор посещал сельские регионы страны, занимался записью народных песен и наигрышей. Итогом его этнографических поездок стали произведения для фортепиано, написанные на основе собранных материалов, такие как «Тянь Гэ», «Песня в полях», «Река Люян», «Четыре песни северной провинции Шэньси», «Три вариации на тему Мэй Хуа», «Сто птиц воспевают Феникса», Четыре народные песни Шаньбэй и многие другие.

Фортепианная сюита «Пять народных песен Юньнани» – яркий образец жанра обработки в творчестве Ван Цзяньчжуна. Она была написана в 1958 году, когда композитор заканчивал обучение в консерватории. Пять частей сюиты основаны на песнях народностей провинции Юньнань, которые цитируются почти без изменений, как, например, в «Следуя за моим возлюбленным», или же подвергаются варьированию, как в «Мелодии фонаря дракона».

Ван Цзяньчжун применяет вариационный метод развития в данной сюите. В основе формы каждой части лежит многократное повторение тематического материала, также характерное для китайской народной музыки.

Используя все ресурсы фортепиано, композитор подражает вокальной и инструментальной музыке, звукам природы – птичьей трели, капли дождя, водопада.

Янь Кай

О РОЛИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ТВОРЧЕСТВЕ МА СЫЦУНА

Ма Сыцун – прославленный китайский скрипач и композитор, основоположник китайской скрипичной школы. Он был одним из первых китайских композиторов, получивших музыкальное образование во Франции и первым китайским скрипачом, давшим сольный концерт. Он не только прославил китайскую

скрипичную школу во всем мире, но и сам воспитал плеяду блестящих скрипачей.

Ма Сыцун пишет в самых разных жанрах: сонаты, симфонические поэмы, скрипичные концерты, сюиты. В каждом из них композитор достиг высокого мастерства, чем вдохновил целую плеяду последователей. Важной чертой его творчества стало бережное обращение с фольклорным материалом.

Период с 1937 по 1950 годы отличился особенной творческой плодотворностью композитора. В это время были написаны многие его произведения, в которых нашли отражение мелодии народных песен и наигрышей. Среди них: «Монгольская сюита», «Танец осенней жатвы», «Тибетская поэма», «Песнь пастуха», «Танец китайских фонариков».

В «Тибетской поэме» композитор обратился к народным песням Тибета, а в скрипичной сюите «Внутренняя Монголия», написанной в 1937 году, он использовал монгольские народные песни «Кандинский романс» и «Скачки по городским стенам». Эти произведения заняли важное место в истории китайской скрипичной музыки и быстро стали известны во всем мире. В них Ма Сыцун применяет европейские приемы композиции и исполнительские техники.

Даже в поздний период творчества, когда композитор обосновался в США, он продолжал обращаться к китайской народной музыке, объясняя это тоской по Родине.

Л. Р. Гарифуллина

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ «ҮЗГЭРЭШ ЖИЛЕ» И «САК-СОК»

Фольклор – духовная основа любой культуры. Он прочно интегрирован в нашу жизнь, обуславливая преемственность поколений. Образцы фольклора всегда увлекают и вызывают интерес, его элементы выступают в качестве опорных «строительных элементов» нового искусства, но представление о нем как о феномене консервативном и косном ставит перед современными художниками вопрос о той доле свободы, которой они могут воспользоваться при создании культурного продукта.

Сегодня одной из важнейших обсуждаемых проблем является вопрос о бытовании фольклора в современном обществе, о том, что сейчас представляет собой фольклор, и в каком виде он может существовать в будущем. Такие исследователи как Х. Мозер, Р. М. Дорсон, Х. Баузингер, Р. Бендинкс считают, что фольклор категорически не терпит современных вмешательств и нововведений, он может существовать исключительно в аутентичном и первозданном виде, а потому не может быть оторван от быта и представлен в сценических условиях. Следовательно, фольклор может существовать только локально, на тех пространствах, где сохраняется традиционный уклад жизни и быта. С этой точки зрения,

фольклор, переносимый на классическую сцену – это уже фольклоризм. Более того, аутентичного фольклора в настоящее время практически не существует, так как условия жизни в деревнях, не говоря уже о городах, сильно изменились. В то же время Э. С. Маркарян, К. В. Чистов, С. А. Арутюнов высказывали мнение касательно фольклорных традиций, суть которого состоит в том, что старое может продолжать существовать лишь только тогда, когда оно продолжается в новом, ведь процесс возникновения нового не обязательно ведет к исчезновению и гибели старого. Наоборот, эти процессы могут органически сосуществовать и переплетаться, в результате чего некоторые традиции из далекого прошлого не гибнут, а обогащаются и развиваются. Такое видение и порождает множество интерпретаций фольклора в искусстве и увлекают новыми возможностями молодое поколение творческих деятелей.

В качестве примера могут быть рассмотрены два проекта, реализованные на казанских сценах. «Үзгәреш жиле» («Ветер перемен») представляет собой ремикс фольклорных образцов путем соединения старинных татарских напевов и современных эстрадно-джазовых элементов: ритмов, гармоний, тембров, звукоизвлечения.

Второй проект – «Сак-Сок», в котором древний татарский баит нашел свое воплощение в виде экспериментального танца-перформанса. В нем народные татарские напевы, сопровождаемые семплером и импровизацией на двух барабанах, звучат максимально аутентично и органично.

Данные примеры демонстрируют разнообразие подходов к интерпретации фольклора на современном этапе и возможности реализации самых разных экспериментов в музыкальном искусстве.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Абдулаева Сабина Айнуллаховна** 82
Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, студ. 4 курса историко-теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., доц. Демина В. Н.)
- Агаджанова Джемал Агаджановна** 20
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 4 курса ф-та оркестровых инструментов (науч. рук. – к. иск., ст. преп., зав. кафедрой истории музыки Ачилов А. А.)
- Адилжанова Жансулу Адилжановна** 70
Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, студ. 4 курса ф-та музыкального искусства, арт-менеджмента и социально-гуманитарных дисциплин (науч. рук. – PhD, доц. Бердыбай А. Р.)
- Айдынкызы Аида** 23
Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, магистрант 1 курса ф-та традиционного музыкального искусства (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры музыковедения и композиции Недлина В. Е.)
- Аксюбина Юлия Сергеевна** 113
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Маклыгина А. А.)

- Алиева Улдуз** 79
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, студ. 4 курса историко-теоретического ф-та (науч. рук. – PhD, проф. кафедры истории музыки Ахундова-Дадашзаде З.А.)
- Алиярзаде Фидан** 79
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, студ. 4 курса историко-теоретического ф-та (науч. рук. – PhD, доц. кафедры истории музыки Пазычева И. В.)
- Аляутдинов Дамир Ханяфович** 21
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)
- Андреева Полина Евгеньевна** 60
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)
- Аннамередова Акнур Бегенчевна** 85
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 4 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – ст. преп., зав. кафедрой теории музыки Аннагылыджова Ш. Т.)
- Антонова Маргарита Вячеславовна** 37
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Скепнер О. В.)
- Арсланова Зиля Зинуровна** 41
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Высшая школа национальной культуры и образования им. Г. Тукая, студ. 5 курса (науч. рук. – к. пед. н., доц. Нургаянова Н. Х.)
- Барабанова Мария Александровна** 48
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Арсенова Н. В.)

Бахшалиева Нарындж Октай гызы	87
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, студ. 2 курса историко-теоретического ф-та (науч. рук. – к. иск., проф. кафедры хорового дирижирования Мамедова Л. М.)	
Баязитов Ильназ Ильгизович	26
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Бекирова Дая Надировна	3
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., проф., зав. кафедрой теории музыки Маклыгин А. Л.)	
Беляева Татьяна Николаевна	72
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, студ. 3 курса теоретико-дирижёрского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Соловьёв И. В.)	
Бехтерева Ирина Валерьевна	4
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 3 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой этномузыкологии Лобкова Г. В.)	
Бутусова Виктория Дмитриевна	5
Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, студ. 2 курса композиторско-музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Харлов А. В.)	
Бычек Валерия Мирославовна	10
Белорусская гос. академия музыки, студ. 3 курса композиторско-музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Прибылова В. М.)	
Ваганова Елена Валерьевна	45
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Нагорнова А. М.)	

Ван Пэй (Wang Pei)	74
Яньбяньский университет, Институт искусств (Китай, г. Яньбянь), магистрант 2 курса (науч. рук. – д-р наук, проф., директор Института искусств Цуй Юйхуа)	
Варанкина Виктория Михайловна	105
Казанский гос. институт культуры, магистрант 1 курса ф-та высшей школы искусств (науч. рук. – к. пед. н., доц. Додонова С. Г.)	
Васляева Екатерина Викторовна	13
Российская академия музыки им. Гнесиных, магистрант 1 курса историко-теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры этномузыкологии Никитина И. А.)	
Веремеенко Дарья Владимировна	8
Российская академия музыки им. Гнесиных, магистрант 1 курса историко-теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры этномузыкологии Никитина И. А.)	
Веретельный Иван Олегович	116
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, ассистент-стажер кафедры струнных народных инструментов (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Садыкова Л. А.)	
Ветошкина Виктория Вадимовна	76
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса теоретико-комп. ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Хайрутдинова Д. Ф.)	
Власова Полина Сергеевна	41
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Высшая школа национальной культуры и образования им. Г. Тукая, студ. 5 курса (науч. рук. – к. пед. н., доц. Нургаянова Н. Х.)	

Галеева Гульназ Ильдусовна	33
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Скепнер О. В.)	
Галимзянов Ильсаф Равильевич	100
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Галимулина Алсу Васильевна	75
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., проректор по научной деятельности и вопросам развития Хайрутдинова Д. Ф.)	
Галиуллина Илюза Халитовна	42
Казанский гос. институт культуры, магистрант 2 курса ф-та высшей школы искусств (науч. рук. – к. пед. н., проф. Еникеева А. Р.)	
Гарифуллина Лилия Ринатовна	130
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры музыкально-прикладных технологий Иванова Т. Ю.)	
Геворкова Екатерина Михайловна	17
Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского (науч. рук. – к. иск., проф. Гилярова Н. Н.)	
Гудубаева Наргиз Айтмааракровна	76
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Хайрутдинова Д. Ф.)	
Гун Фан	93
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Усова О. В.)	

Давыдов Айнур Шамилевич	108
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – ст. преп. кафедры баяна и аккордеона Хамидуллин А. Д.)	
Данилов Антон Алексеевич	103
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – к. иск., доц. Усов А. А.)	
Данилова Елена Владимировна	77
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, студ. 4 курса теоретико-дирижерского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Соловьёв И. В.)	
Дурдыева Гульджемал Хыдыровна	80
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 4 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – к. иск., доц. кафедры теории музыки Осипова Е. П.)	
Егорычева Анна Андреевна	62
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Шигаева Е. Ю.)	
Еремеева Полина Дмитриевна	51
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса вокального ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исхакова Р. Р.)	
Ермак Елена Александровна	17
Белорусская гос. академия музыки, студ. 3 курса, фортепианного и композиторско-музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Баранкевич Л. Ф.)	
Ермолаева Анастасия Игоревна	101
Российская академия музыки им. Гнесиных, студ. 4 курса (науч. рук. – к. иск., доц. кафедры национальных инструментов народов России Волков Д. В.)	

Ёвбасаров Кувват Кервенович	69
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 3 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – ст. преп. кафедры истории музыки Гурбанова Д. А.)	
Жэнь Вэйхуа	95
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Усова О. В.)	
Залялеев Азат Фирдусович	43
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Зарипова Айсылу Раязовна	11
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса ф-та татарского музыкального искусства (науч. рук. – д-р иск., проф. Смирнова Е. М.)	
Захаров Игорь Ньюргустанович	118
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, ассистент-стажер кафедры специального фортепиано (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой истории музыки, проф. Хадеева Е. Н.)	
Зорина Софья Викторовна	81
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 1 курса дирижерско-хорового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Гумерова А. Т.)	
Иванов Кирилл Сергеевич	23
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Ильина Анна Ивановна	97
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, студ. 4 курса теоретико-дирижерского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Соловьёв И. В.)	
Ипатьева Мария Владимировна	64
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	

Исламова Розалия Зуфаровна	126
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Кадырова Гульшат Хайытназаровна	73
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 5 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – ст. преп. кафедры истории музыки Литвина Т. Я.)	
Казимзаде Гюльнур Гярай	85
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, студ. 3 курса историко-теоретического ф-та (науч. рук. – PhD, доц. кафедры истории музыки Пазычева И. В.)	
Карась Юлия Александровна	9
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 3 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., проф. Теплова И. Б.)	
Караш Назира Канагаткызы	103
Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, магистрант 2 курса ф-та музыкознания, арт-менеджмента и социально-гуманитарных дисциплин (науч. рук. – PhD, доц. Бердыбай А. Р.)	
Килина Елизавета Ивановна	57
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Сокольская А. А.)	
Козлова Анна Валентиновна	31
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Колебанова Ольга Дмитриевна	115
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Хасанова А. Н.)	

Кренева Любовь Николаевна	120
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой хорового дирижирования Шириева Н. В.)	
Куликов Кирилл Александрович	54
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., проф. Маклыгин А. Л.)	
Курбатова Александра Сергеевна	107
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р иск., проф. Бражник Л. В.)	
Лебедева Мария Дмитриевна	49
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса вокального ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исхакова Р. Р.)	
Ли Вэньцин	112
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. филол. н., доц. Хабибулина Л. Ф.)	
Лин Кэ	92
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 1 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Садыкова Л. А.)	
Ло Сюань (Luo Xuan)	22
Яньбяньский университет, Институт искусств (Китай, г. Яньбянь) магистрант 2 курса (науч. рук. – д-р наук, проф., директор Института искусств Цуй Юйхуа)	
Лубсанова Саран Викторовна	123
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры музыкально-прикладных технологий Иванова Т. Ю.)	

Лушина Лилия Анатольевна	27
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Ма Цзунвэй	83
Белорусская гос. академия музыки, аспирант 2 курса кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики (науч. рук. – к. иск., проф. кафедры хорового дирижирования Герасимович С.С.).	
Мао Чжисюань	94
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Усова О. В.)	
Маркова Софья Романовна	6
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, магистрант 1 курса теоретико-дирижерского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Соловьёв И. В.)	
Мельникова Жанна Владимировна	44
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, аспирант 3 курса кафедры музыкально-прикладных технологий (науч. рук. – к. иск., доц. Скепнер О. В.)	
Мередова Элия Байрамалиевна	58
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Шигаева Е. Ю.)	
Мерзлякова Ольга Леонидовна	9
Российская академия музыки им. Гнесиных, студ. 3 курса историко-теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры этномузыкологии Никитина И. А.)	
Минуллин Булат Азатович	39
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исхакова Р. Р.)	

Минчук Анна Игоревна	116
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Мотыгуллин Адель Равилевич	28
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – к. иск., доц. Усов А. А.)	
Мурадова Тойбиби Азизовна	24
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 3 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – ст. преп. кафедры истории музыки Бабаева Л. Ч.)	
Мэн Цзывэй	91
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Назметдинова Диана Фаридовна	63
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Ненастин Владимир Олегович	39
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 1 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исахакова Р. Р.)	
Нестеренко Анастасия Евгеньевна	59
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., проф., зав. кафедрой теории музыки Маклыгин А. Л.)	
Николаева Анна Андреевна	121
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., проф. Порфирьева Е. В.)	
Носкова Анна Алексеевна	45
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та татарского музыкального искусства (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой этномузыкологии Сарварова Л. И.)	

Овечкина Анна Сергеевна	52
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Усова О. В.)	
Оганнисян Мариам Мкртчичовна	71
Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, студентка 3 курса историко-теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., доц. Демина В. Н)	
Озджан София Яшаровна	66
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та татарского музыкального искусства (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой этномузыкологии Сарварова Л. И.)	
Перминова Вера Валерьевна	68
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, студ. 2 курса теоретико-дирижерского ф-та (науч. рук. – ст. преп. кафедры музыки финно-угорских народов Швецова В. А.)	
Петрова Надежда Вячеславовна	125
Казанская гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова, аспирант кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики (науч. рук. – к. иск., доц. Загидуллина Д. Р.)	
Плотников Степан Александрович	14
Удмуртский гос. университет, Институт искусств и дизайна, студ. 2 курса (науч. рук. – д-р иск., доц., проф. кафедры музыкального и сценического искусства Нуриева И. М.)	
Пэн Чжэн (Peng Zhen)	19
Шанхайская консерватория (Китай, г. Шанхай), студ. 2 курса, специальность «Теория музыки» (науч. рук. – PhD Ву Цзе)	
Рафигуллин Рустам Равилевич	106
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	

Салихов Ридаль Нагимович	109
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Высшая школа национальной культуры и образования им. Г. Тукая, студ. 5 курса (науч. рук. – к. пед. н., доц. Нургаянова Н. Х.)	
Саляхиева Эвелина Наилевна	61
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – д-р иск., доц., проф. кафедры теории музыки Гирфанова М. Е.)	
Семёнов Алексей Владимирович	29
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Серхенова Гульбахар Шыхмырадовна	99
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 4 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – ст. преп., зав. кафедрой истории музыки Якубова Б. Б.)	
Собянина Елизавета Сергеевна	122
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Алмазова Т. А.)	
Соколов Дмитрий Андреевич	65
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – доц., к. иск. Усов А. А.)	
Сорокина Анастасия Валерьевна	74
Казанский гос. институт культуры, студ. 3 курса ф-т высшей школы искусств (науч. рук. – к. пед. н., доц. Самойлова А. В.)	
Степанова Анастасия Алексеевна	4
Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, студ. 4 курса научно-композиторского факультета (науч. рук. – к. иск., проф. Гилярова Н. Н.)	

Сун Мэйи	46
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исхакова Р. Р.)	
Сурчакова Декабрина Андреевна	65
Удмуртский гос. университет, Институт искусств и дизайна, студ. 3 курса (науч. рук. – д-р иск., доц., проф. кафедры музыкального и сценического искусства Нуриева И. М.)	
Сухарукова Елизавета Александровна	55
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 4 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., проф. Теплова И. Б.)	
Сюй Лан	129
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, ассистент-стажер 2 курса кафедры специального фортепиано (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Садыкова Л. А.)	
Теняев Сергей Игоревич	72
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт международных отношений, Высшая школа иностранных языков и перевода, студ. 4 курса (науч. рук. – к. пед. н., доц. Соловьёва Е. Г.)	
Терехова Елизавета Николаевна	119
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 теоретико-композиторского факультета (науч. рук. – к. иск., доц. Хайрутдинова Д. Ф.)	
Тихомирова Дарина Сергеевна	98
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Тройникова Ольга Андреевна	15
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 2 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., проф. Теплова И. Б.)	

Туксанбетова Жанель Ерболовна	117
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Усманова Амина Евгеньевна	30
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Учаева Лидия Аркадьевна	12
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, магистрант 1 курса вокально-дирижёрского ф-та (науч. рук. – д-р иск., проф. Михайлова А. А.)	
Файзрахманова Софья Нурулловна	113
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 2 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – преп. кафедры этномузыкологии Крылов К. А.)	
Фан Мэнчжунюань	86
Башкирский гос. педагогический университет им. М. Акмуллы, Институт педагогики, аспирант 1 курса	
Фёдорова Лиана Валерьевна	16
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та татарского музыкального искусства (науч. рук. – к. иск., доц., зав. кафедрой этномузыкологии Сарварова Л. И.)	
Фролова Мария Иосифовна	25
Московский гос. институт культуры, магистрант 1 курса ф-та государственной культурной политики (науч. рук. – к. пед. н., доц. Борнина Е. Г.)	
Хаметова Айгуль Зельфировна	32
Казанский гос. институт культуры, магистрант 1 курса ф-та высшей школы искусств (науч. рук. – к. пед. н., доц. Додонова С. Г.)	

Хасаншина Айша Азаматовна	7
Уфимский гос. институт искусств, студ. 3 курса музыкального ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Жоссан Н. Ю.)	
Хайрутдинова Диана Эльдаровна	127
Кёльнская высшая школа музыки и танца (Германия), магистрант 2 курса ф-та музыковедения (науч. рук. – д-р, проф., зав. кафедрой му- зыковедения Якобсхаген А.)	
Хусаенова Алсу Маратовна	41
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Институт фи- лологии и межкультурной коммуникации, Высшая школа националь- ной культуры и образования им. Г. Тукая, студ. 5 курса (науч. рук. – к. пед. н., доц. Нургаянова Н. Х.)	
Хуторова Вера Вячеславовна	38
Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, студ. 4 курса ф-та му- зыкознания, арт-менеджмента и социально-гуманитарных дисци- плин (науч. рук. – ст. преп. кафедры музыковедения и композиции Газизова Л. Ш.)	
Цао Жуй	35
Яньбяньский университет, Институт искусств (Китай, г. Яньбянь) магистрант 2 курса (науч. рук. – д-р наук, проф., директор Института искусств Цуй Юйхуа)	
Цао Синьюй	90
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, ассистент-стажер фортепианного ф-та, аспирант кафедры теории и истории исполни- тельного искусства, музыкальной педагогики (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Цветкова Татьяна Сергеевна	121
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса дири- жёрско-хорового ф-та (науч. рук. – проф., зав. кафедрой музыкаль- ного театра Заппарова А. И.)	
Цвиркун Денис Янович	110
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 2 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	

Ци Синью	50
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – д-р пед. н., проф. Исхакова Р. Р.)	
Червоных Александра Владимировна	96
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – к. пед. н., доц. Гоптарёв В. Н.)	
Чжан Футун	89
Башкирский гос. педагогический университет им. М. Акмуллы, Институт педагогики, аспирант 1 курса	
Чжоу Лян	124
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, ассистент-стажер 2 курса кафедры концертмейстерства (науч. рук. – к. филос. н., доц. Левашева Е. В.; к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Шигаева Е. Ю.)	
Чжоу Чженьчжен	128
Казанская гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова, магистрант 3 курса вокального ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Загидуллина Д. Р.)	
Чжу Ияо	88
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – доц., к. иск. Гумерова А. Т.)	
Чижова Юлия Сергеевна	67
Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, студ. 3 курса музыковедческого ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., проф. кафедры этномузыкологии Попова И. С.)	
Чиркова Елизавета Олеговна	102
Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова, студ. 3 курса теоретико-дирижёрского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Соловьев И. В.)	
Шайхелова Энже Галимзяновна	47
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 3 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – к. пед. н., доц. Гоптарёв В. Н.)	

Шарафаненко Арина Владимировна	105
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 1 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р ист. н., проф. Яковлев В. И.)	
Шарипов Булат Эркинович	58
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Агдеева Н. Г.)	
Щербакова Анастасия Юрьевна	56
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 5 курса теоретико-композиторского ф-та (науч. рук. – к. иск., доц., проф. кафедры истории музыки Порфирьева Е. В.)	
Юе Минци	92
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 2 курса фортепианного ф-та (науч. рук. – к. иск., доц. Гуменова А. Т.)	
Юсупова Аида Фаридовна	62
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, студ. 4 курса ф-та народных инструментов (науч. рук. – д-р иск., проф. Бражник Л. В.)	
Язханова Сурай Чарыевна	36
Туркменская нац. консерватория им. М. Кулиевой, студ. 4 курса ф-та композиции, музыковедения и фортепиано (науч. рук. – преп. кафедры истории музыки Атаева Г. А.)	
Янь Кай	129
Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, магистрант 1 курса оркестрового ф-та (науч. рук. – к. иск., ст. преп. кафедры теории и истории исполнительского искусства, музыкальной педагогики Садыкова Л. А.)	

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Международная студенческая
научно-практическая конференция

Казань, 18–20 октября 2022 г.

Составитель

ХАЙРУТДИНОВА Дилия Флюровна

Верстка – *М. А. Андреева*

Подписано в печать 12.10.2022.
Формат 60x84 1/16. Печ. л. 9,5. Усл. печ. л. 8,8.
Тираж 150 экз. Заказ 2129.

Казанская государственная консерватория
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38

Отпечатано в полиграфической лаборатории
Казанской государственной консерватории
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38