

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.23>

Михайлова Алевтина Анатольевна, Никитенко Ольга Григорьевна

К ВОПРОСУ АДАПТАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАКОВ ВЕРХНЕГО ДОНА К СОВРЕМЕННЫМ ФОРМАМ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Статья посвящена анализу исполнительской культуры верхнедонских казаков и вопросам адаптации и актуализации традиционного наследия в современном социокультурном пространстве. В работе рассматривается бытование различных видов народного музыкального инструментария в культуре и быту донских казаков, выявляются способы функционирования и роль инструментов в традиционных казачьих обрядах и ритуалах; даётся анализ бытования "вторичных" форм фольклора на современном этапе, выявляются проблемы сохранности песенной и инструментальной традиции казаков Верхнего Дона.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/2/23.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 122-126. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/2/

© Издательство "Грамота"

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

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

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 18.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.23>

Статья посвящена анализу исполнительской культуры верхнедонских казаков и вопросам адаптации и актуализации традиционного наследия в современном социокультурном пространстве. В работе рассматривается бытование различных видов народного музыкального инструментария в культуре и быту донских казаков, выявляются способы функционирования и роль инструментов в традиционных казачьих обрядах и ритуалах; даётся анализ бытования «вторичных» форм фольклора на современном этапе, выявляются проблемы сохранности песенной и инструментальной традиции казаков Верхнего Дона.

Ключевые слова и фразы: песенная культура верхнедонских казаков; диалектное пение; традиция; адаптация; инструментальная культура; гармонь; скрипка; колокольчики; барабан; танцы; звукоидеал.

Михайлова Алевтина Анатольевна, д. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
jareshko@mail.ru

Никитенко Ольга Григорьевна, доцент
Волгоградский государственный институт искусств и культуры
jareshko@mail.ru

К ВОПРОСУ АДАПТАЦИИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАКОВ ВЕРХНЕГО ДОНА К СОВРЕМЕННЫМ ФОРМАМ ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Сохранение национальной идентичности, духовно-нравственного развития современного российского общества видится в обращении к наследию русской культуры, народному искусству, уникальным ареальным песенным традициям. К числу наиболее ярких и самобытных песенных стилей относится наследие донских казаков, обладающее неповторимым музыкально-поэтическим языком, особым ладово-мелодическим, жанрово-стилистическим, интонационно-тембровым звукоидеалом, характерным диалектно-вербальным стилем, развитым многоголосием и особыми формами бытования.

Некоторые учёные, в том числе музыканты-этнографы второй половины XX века, обращались к собиранию и изучению песен Дона. Ведущие исследователи в области казачьего фольклора Т. В. Дигун [5], А. С. Кабанов [6], Т. С. Рудиченко [11-14] в своих работах дают подробные характеристики структуры казачьего многоголосия и функций голосовых партий в аутентичных ансамблях. Т. С. Рудиченко на основе полевых исследований 1970-1990-х гг. анализа стиля казачьего пения обнаружила и описала типы мужских и женских голосов носителей казачьей традиции с точки зрения диапазона, тембровых характеристик, выразительных возможностей и их влияние на формирование мелодических и мелодико-фактурных стереотипов. Сущностный признак – диалектная «окраска» пения стала осознаваться исследователями донского фольклора самой выразительной особенностью народно-песенного искусства региона и важнейшим элементом народной казачьей культуры в целом, одним из инструментов её сохранения. Однако вопросы адаптации уникальной традиции с сохранением стилистики диалектного пения и музыкального инструментария в современных условиях практически не получили должного освещения.

Современным исполнителям трудно выявить и сохранить музыкально-фольклорный стиль с его неповторимым музыкально-поэтическим языком, усвоить и распеть уникальные песенные образцы, которые обогатили бы репертуар любого творческого коллектива. Эти сложности связаны с постепенной утратой в живом обращении диалектного наречия верховых казаков, что и определяет *научную новизну и актуальность* данной темы исследования, что связано с открытием новых подходов к изучению казачьего песенного фольклора.

Целью данного исследования является выявление *форм бытования и адаптации верхнедонской казачьей песенной традиции* в современных коллективах, которые в своем творчестве ориентируются на аутентичный фольклор, бытующий в Новоаннинском и Алексеевском районах Волгоградской области – местах компактного проживания казаков Верхнего Дона.

Поставленная цель предполагает решение ряда взаимосвязанных *задач*:

- проследить бытование различных жанров и стилистику народного искусства казаков на протяжении XX столетия;
- охарактеризовать формы адаптации вокального и инструментального исполнительства к современным условиям функционирования песенных и вокально-инструментальных жанров.

Локальная традиция проходит длительную стадию формирования, приобретая при этом индивидуальные стилистические черты, которые в итоге и делают её узнаваемым, уникальным культурным наследием. Понятие *стиля* в ареальных исследованиях песенных культур является определяющей и важнейшей стороной любого значимого явления художественной культуры, что проявляется в использовании различных средств выразительности для воплощения конкретного идейно-образного содержания. Так, по мнению В. В. Медушевского, история «стилей предстаёт перед нами одновременно как история развития человеческого духа, мировоззрения, идеалов, ценностей, обусловленных общественным бытием, и как история способов и форм выражения этого духовного содержания» [8, с. 39].

В. М. Щуров определяет понятие *стиля* применительно к фольклорной традиции «как комплекс таких черт, примет, признаков, которые являются типичными либо для определённого жанра, либо для целой группы жанров, возникших в ту или иную историческую эпоху, либо для местной (региональной, локальной) традиции народного музицирования» [18, с. 25].

На протяжении многовекового социокультурного уклада жизни казачьего сообщества сформировалась своеобразная манера пения со своей системой эстетических оценок, приёмов артикуляции и интонирования. Традиция имеет свой набор доминирующих певческих жанров, свой певческий стиль, диалектную фонетику, лексику и синтаксис, местно-характерные тексты напева, артикуляционный фон.

Самодетальные творческие объединения верхнедонских станиц представляют собой уже «вторичное» фольклорное явление, исполнительский фольклоризм. *Фольклор* и *фольклоризм* в современной культуре – это две постоянно взаимодействующие родственные сферы, неразрывно связанные с понятием национального стиля. Как пишет Г. Орджоникидзе, национальный стиль – составное понятие, которое можно рассматривать как единство традиционного (устойчивого, фольклорного) и нового (авторского, профессионального, динамически изменяющегося), как взаимодействие стабильного и мобильного, где именно фольклор обладает наибольшей устойчивостью, эффектом «нерастворимости» [10, с. 42-43].

Термин *фольклоризм* был предложен французским этнографом XIX века Полем Себийо для обозначения форм увлечения фольклором и освоения его в иных видах культуры. Широкое распространение термин получил в 60-х годах XX столетия для характеристики «неподлинных», «вторичных» фольклорных явлений (использование фольклора в художественном творчестве, воспроизведение на сцене и т.д.) [4, с. 7]. В. Е. Гусев, анализируя данное явление в отечественной культуре, включает в него «формы увлечения фольклором и освоения его в иных видах культуры» [Там же]. Подводя итог, автор делает вывод: фольклоризм в музыке – это «весьма разнообразное, сложное, развивающееся явление, и общая тенденция его развития может быть определена как эволюция от внешнего подражания фольклору к постижению внутренних закономерностей народного музыкального мышления» [Там же, с. 26-27].

Анализ исполнительской культуры современных фольклорных коллективов, включающих в свой репертуар казачьи традиционные песни, показал изменение темброидеала, в определённой мере потерю многоголосия. В сценических коллективах, работающих в народной исполнительской практике, исчезли легкие мужские голоса (тенора) и связанная с ними манера «выведения» высокого подголоска – дишканта. Сегодня их заменяют женские голоса – *альты*. Следует отметить также преобладание в певческой практике наших дней низких по тембральной окраске мужских голосов. А. С. Кабанов в своих рассуждениях о природе казачьих голосов приходит к выводу, что в прошлом мужчины пели тембрально низкими голосами. В исследованиях звуковысотной шкалы казачьих песен Т. С. Рудиченко обнаруживает диапазон – от баса «ля» большой октавы до «соль» и «ля» первой. При совместном с женщинами пении тональность повышается [11, с. 219]. Таким образом, можно сделать предположение, что мужские голоса у современных исполнителей сохраняют первоначальную тембровую окраску, т.е. низкого баритона.

Характеризуя женскую манеру в казачьей песенной традиции, Т. С. Рудиченко определила в качестве эталона женского голоса «микстовое звучание, реализующее природную оппозицию мужского и женского. Женщины поют “нежными”, “тонкими” голосами, мужчины – “грубыми” и “толстыми”. Письменные свидетельства собирателей и полевые исследования показывают, что в прошлом так пели повсюду; сейчас эта традиция сохранилась фрагментарно даже там, где “высокое” звучание преобладало над грудным» [Там же, с. 232-233].

Далее автор строит предположение, что одной из причин такой ситуации стало «существенное изменение положения женщины в общине и смещение эстетических критериев» [Там же]. Второй причиной изменения тембра, по мнению ученого, стало также «преобладание совместных с мужчинами беседных форм музицирования. Не последнюю роль сыграли и миграционные процессы: как внутренние переселения, так и большие потоки выходцев с русских и украинских земель, принесших иную манеру» [Там же]. В характеристике женских голосов исследуемой территории Алексеевского, Кумылженского, Урюпинского, Новоаннинского районов Волгоградской области можно отметить некоторые локальные особенности певческого стиля:

- ярко выраженная низкая певческая форманта у альтов (диапазон: «ми» малой октавы – «до» второй октавы);
- способ звукообразования – открытая тембровая окраска звучания, воплощенная в речевой исполнительской манере ведения звука;
- использование приема голосового «вibrato» (голос «без vibrato» у народных исполнителей считается некрасивым);
- артикуляция с ярко выраженным фонетическим строем;
- ведение верхнего подголоска – «дишканта» не изобилует орнаментикой.

Сравнивая фондовые записи фольклорных экспедиций 1960-1970-х гг. по Урюпинскому району с записями исполнителей того же района более позднего периода (1990-е гг.), можно сделать вывод, что в 1960-1970-е годы женщины пели в высокой тесситуре без интенсивного vibrato, ровно. Общее звучание ранних записей исполнения было более мягким, гибким и прозрачным. Не только в Новоаннинском, но и в других казачьих районах Среднего Дона Волгоградской области (Калачевский, Серафимовичский) манера петь тонким голосом определяется выражением «*скалить*», что означает «петь тонким и пронзительным голосом», буквально – «скулить», «подвывать». Ему соответствует выражение «*тонить*» [танить], то есть «изменять голос на тонкий и писклявый»: «*Ну, ты чаво таниши?*» (ст. Кумылженская).

В ансамблях, особенно состоящих из певцов, не владеющих донской певческой манерой в полной мере, соотношение и тембровый баланс женских и мужских голосов подчас прямо противоположные.

В одних ансамблях мы наблюдаем традиционное для Дона «подстраивание» женских голосов под мужские, основанное на подражании тембру и манере артикуляции, в других, напротив, ввиду преобладания в певческом составе женщин, мужчины встраиваются в обертоновый спектр женских голосов. Эти особенности характеризуют звучание донских ансамблей «Православный Дон» (рук. Г. Вечеркин) и «Вольница» (рук. А. Венглевский, Ростовской области).

Из современных молодых исполнителей можно отметить солистов ансамбля «Станица» (рук. О. Г. Никитенко) Ю. Щербакова и Н. Щербакову, тембровая окраска голосов которых соответствует традиционному исполнительству. Голос Ю. Щербакова отличают гортанный оттенок, прикрытое звучание, произношение вокального текста производится малоподвижными губами. Голос Н. Щербаковой, вопреки её высокой soprановой вокальной природе и длительной практике пения в мужском окружении, приобрел оттенок высокого, альтового «дишканта» («под мужчин»).

Если в прошлом пение женщин «под мужчин» было связано с исполнением казачьих воинских песен, то в наши дни оно преобладает во всем бытовом репертуаре. Это привело к тому, что верхний, тонкий подголосок в женской традиции стал звучать редко и сегодня сохранился лишь в памяти пожилых людей. По всей вероятности, эстетическую красоту «тонкого» подголоска не до конца оценили сами певцы, в результате чего это не закрепилось в исполнительской практике современных фольклорных ансамблей.

В качестве примера для анализа музыкально-стилевой характеристики традиционного исполнительства мы взяли самостоятельное творчество фольклорно-этнографического ансамбля «Бузулук» Новоаннинского района, яркого представителя верхнедонской песенной традиции. В состав этого ансамбля входят как мастера-песенники, так и молодые исполнители, перенимающие певческий опыт, возраст исполнителей смешанный – от 25 до 80 лет. Мастера-песенники приносят не столько мощь и силу звука, сколько особый колорит и гибкость в мелодических движениях исполняемых произведений, артикуляционную подвижность. Молодые же участники, в силу малого певческого опыта, поют «просто» – без плотного грудного резонирования, звукового разлива. В этом ансамбле особая плотность, «напористость» и повышенная эмоциональность звучания песен исходит от лидера коллектива – молодого руководителя Я. В. Иванова, который в своей работе опирается на опыт мастеров-песенников и фондовые записи личного архива, а также советуется со специалистами кафедры традиционной культуры Волгоградского государственного института культуры и искусства.

В исполнении ансамбля «Бузулук» военно-бытовых песен «Не туман с моря поднялся», «Туча с громом», «Во чистом поле», «На речке было на Лазоревой» особенно ярко проявляется близость к речевой артикуляции. Плотное произношение слова придает пению характер скандирования, фонетические комплексы и йотированные гласные (*йе-йа-и-йо*) произносятся особенно отчетливо и акцентно.

Помимо артикуляции немаловажную роль в звучании казачьей песни играет *дыхание*. Б. В. Асафьев писал, что «возможность мелодического продвижения базируется на дыхании, на его запасах и интенсивности» [2, с. 55]. В народном речепении (термин Бондарко [3, с. 357]) путь голоса идёт от речевой интонации (Асафьев) к мелодической направляющей его энергии – *певческому дыханию* [2, с. 55]. В народном певческом исполнительстве используется *спорадический (эпизодический) тип дыхания*, или, по определению народных исполнителей, «перехват» – когда дыхание намеренно берётся певцами в местах, не совпадающих с музыкально-тематической цезурой. Такое смещение дыхательной паузы как бы «подхлестывает» голосовой поток звучания, а словообрыв, который часто встречается в казачьих песнях, создаёт ещё большее стремление к развитию, к динамической целостности формы, что отличает по-настоящему художественное исполнение. Исполнительская культура ансамбля «Бузулук» убеждает точностью передачи звукового идеала традиционной песенной «школы» верховых казаков. По этому поводу стоит прислушаться к мнению учёного и выдающегося практика Л. Л. Христиансена, который даёт точные рекомендации руководителям народного коллектива: «Записанные песни надо *изучать* – понять специфику их поэтического содержания, особенности их строения, приемы вокального исполнительства. К работе с народным певцом нельзя подходить с позиций культуры, чуждой традициям местного народного творчества: надо изучить почву, на которой выросли певческие навыки исполнителя. Поняв специфику данной национальной или местной культуры народного пения, руководитель должен умело предотвращать ошибки певца, исправлять их. Нужно очищать пение от навыков, чуждых данной певческой культуре, и, главное, учить певца пользоваться всем богатством приёмов народного пения с осознанными выразительными целями» [17, с. 21].

Говоря о казачьей традиционной музыкальной культуре, невозможно обойти богатый *инструментальный пласт*, который уходит истоками в послереволюционный период, когда в казачьем быту ещё сохранялись традиционные формы организации досуга молодежи: с зимними посиделками (*сиделками*), весенними хороводами и *улицами*. В середине – второй половине 1920-х гг., как и в дореволюционное время, большой популярностью пользовались у молодежи так называемые *балы, вечера* – танцевальные вечера.

Инструментальный репертуар имел как общерусские наигрыши (вальс, галоп, «карапет», краковяк, многочисленные кадрили и польки), так и специфические (бальная лезгинка, чардаш, «славянская», мазурка). В то же время были и местные предпочтения. Так, на Верхнем Дону широко распространились вальс «Над волнами» и русские кадильные песни («На реченьку» и «Бедная»). На Нижнем Дону и Северском Донце встречались лезгинка, мазурка, чардаш, «славянская». Широкое распространение имели разновидности полек: простая, медленная «Варшавянка», «полька-бабочка», «полька с каблучком», «полька-ойра», «полька-тройка» или «донская» [12].

Проведённое авторами статьи обобщение опубликованных и полевых материалов позволило выявить типичный состав инструментальных ансамблей донской глубинки. Здесь бытовали гармоника, скрипка,

бубен (Нижний и Верхний Дон); скрипка, «волонжа» или «басоля» (бас), бубен (Северский Донец, Верхний Дон). Широко бытовала мандолина; она тоже сочеталась с гармошкой или баяном, в городах – с гитарой [15, с. 520]. Состав инструментального ансамбля варьировался в зависимости от местных условий. На Верхнем Дону ансамбль, состоящий из 3 бубнов, литавр, нескольких трензелей и двух гармоней, сопровождал представления «театра живого актёра» [9, с. 123-124]. Нетрудно заметить, что состав, с одной стороны, напоминает привычный для военного человека оркестр, с другой – сходен с польскими, белорусскими и украинскими *капеллами*, характерными как для городской, так и для сельской среды [7]. Гармоники, появившиеся в казачьих краях на рубеже XIX и XX вв., заменяли духовые и постепенно вытесняли из исполнительской практики струнные инструменты.

Во второй половине 1940-х годов, после окончания Великой Отечественной войны, казачье хоровое пение стремительно развивается в хуторах и станицах, расположенных по рекам Бузулук, Хопер, Медведица. Наиболее известными стали хоры станиц Алексеевской, Усть-Бузулукской, Кумылженской, хуторов Провоторовского, Яминского, Дурновского, городов Новоаннинска, Урюпинска и др. Достижения этномузыкологии того времени позволили обратить внимание на *фольклорное ансамблирование*, когда в ходе изучения региональных певческих традиций России отечественными фольклористами были выявлены выдающиеся ансамбли мастеров. В Волгоградской области – это аутентичный ансамбль х. Яминского Алексеевского района.

Совместно с народно-хоровым развивалось и инструментальное творчество. В состав инструментальной группы включались: *гармонь, гитара, погремушки, тарелочки, бубен, скрипка* в народной манере игры. Помимо названных, казаки вводили инструменты, привезённые из армейских походов: *губную гармошку, аккордеон, австрийскую гармонику, саратовские гармошки* (эту группу инструментов исполнители подстраивали под лады казачьих песен), *варган* (донской народный щипковый инструмент), *бересту, жалайку, деревянные ложки*, часто использовалась *мандолина*. Редко встречались на Верхнем Дону *гусли* и характерный для донской традиции инструмент *колесная рыля* (донской *рылей*). Казаки верхнедонских станиц были горазды на выдумку и умело изготавливали инструменты разными способами: *барабан* (плотную, грубую ткань мочили и натягивали на чугунок, после того как ткань высохла, при ударе по ней возникал глухой звук, как у барабана); *басоля* (подобие контрабаса; изготавливалась из палки с натянутой верёвкой, которая выполняла функцию струны; особым образом настраивали лады, данную конструкцию ставили в пустое ведро для резонанса).

По-своему интересным образом настраивались *дрова и пустые бутылки*, при этом извлекался звук, подобный тембру *ксилофона*. Шумовые инструменты представляли *рогатина с натянутыми на веревку шайбами, бубен, стреля, коса*, а также разнообразная бытовая утварь (*чугунки, сковородки, печная заслонка* и пр.). Количество участвующих в станичных оркестрах доходило до 10-15 человек. Репертуар инструментальных наигрывшей состоял из танцевальных, бальных мелодий: *вальс, чардаш, мазурка, полька*. В казачьем репертуаре широкой известностью и поныне пользуются *казачок, полька с каблучком, барыня, краковяк (карковяк), наурская, падыспанец, нареченька, галоп* и др. [16]. Как видим, даже названия танцев имеют диалектную форму, что отражает народное представление о танцевальном искусстве, характер и особенности исполнительства. Инструментарием иногда сопровождалась песня, как правило, плясового характера и частушки (прибаски).

В настоящее время инструментальное творчество, как и народное хоровое, претерпело изменения, практически не востребована традиционная и мало изучена бытовая формы музицирования. Песенное творчество казаков ранее не предполагало инструментального сопровождения – самым «необременительным инструментом» для казаков когда-то в походах был *голос*, но в разных ситуациях походной жизни казаки позволяли себе подыгрывать на инструментах – скрипке, гармонике (если таковые находились), а в качестве шумовых применяли бубен и воинскую атрибутику – бряцали орудием и стременами.

Попытка возродить казачьи традиции, *осмыслить фольклорный феномен и сохранить его в первоизданном виде или адаптировать к современности* носит пока стихийный характер и требует научного осмысления. Проблема современного фольклора, как и вопросы нового содержания традиционных жанров, – это новое осмысление исторических судеб фольклора в стремительно меняющихся социальных условиях. Каждый этап в истории музыкальной культуры предполагает новое отношение к фольклору: «Каждое новое поколение музыкантов вырабатывает свое представление о фольклоре, не говоря уже о том, что при этом оно нередко создаёт и исповедует свой собственный фольклор» [1, с. 10].

Список источников

1. **Алексеев Э. Е.** Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 236 с.
2. **Асафьев Б. В.** Речевая интонация. М. – Л.: Музыка, 1965. 136 с.
3. **Бондарко Л. В.** Ударение // Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ф. П. Филин. М.: Сов. энцикл., 1979. С. 357-358.
4. **Гусев В. Е.** Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: ст. и материалы / отв. ред. В. Е. Гусев. М.: Музыка, 1977. С. 7-27.
5. **Дигун Т. В.** Протяжные песни донских казаков: дисс. ... к искусствоведения. М., 1985. 228 с.
6. **Кабанов А. С.** Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: сб. науч. тр. М.: НИИК, 1982. Вып. 110. С. 99-143.
7. **Какнавичюте В.** Литовские «сельские капеллы» (к вопросу о бытовой сфере народно-инструментальной музыки) // Народная музыка: история и типология: сб. науч. тр. Л.: РИИИ, 1989. С. 181-186.

8. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
9. Народный театр на Дону / сост. В. Головачев, Б. Лашилин. Ростов н/Д: Ростовское областное книгоиздательство, 1947. 184 с.
10. Орджоникидзе Г. Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур // Музыкальная трибуна Азии: сборник статей. М.: Советский композитор, 1975. С. 42-48.
11. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии / отв. ред. О. А. Пашина. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. 511 с.
12. Рудиченко Т. С. Европейская танцевальная музыка в быту сельского городского населения Дона // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 182-192.
13. Рудиченко Т. С. Культурные традиции казаков в жизни городских казачьих обществ // Бытовая музыкальная культура: история и современность: тезисы докл. науч. конф. / отв. ред. А. М. Цукер. Ростов н/Д: Изд-во Рост. гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 1995. С. 71-74.
14. Рудиченко Т. С. Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора // Фольклор: современность и традиция: материалы III Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. С. 184-192.
15. Рудиченко Т. С., Рыблова М. А. Трансформации культуры казачества Юга России в XX веке // Очерки истории и культуры казачества Юга России. Волгоград: Изд-во РАНХИГС, 2014. С. 516-536.
16. Словарь донских говоров Волгоградской области / авт.-сост. Р. И. Кудряшова, Е. В. Брыкина, В. И. Супрун; под ред. проф. Р. И. Кудряшовой. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Волгоград: Издатель, 2011. 704 с.
17. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. М.: Музыка, 1976. Вып. 5. С. 9-38.
18. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1998. 464 с.

ON ADAPTATION OF THE UPPER DON COSSACKS' TRADITIONAL HERITAGE TO MODERN FORMS OF VOCAL-INSTRUMENTAL PERFORMANCE

Mikhailova Alevtina Anatol'evna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatoire
jareshko@mail.ru

Nikitenko Ol'ga Grigor'evna, Associate Professor
Volgograd State Institute of Arts and Culture
jareshko@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the Upper Don Cossacks' performing culture and the issues of traditional heritage adaptation and actualisation in modern sociocultural space. The authors consider the existence of various types of folk musical instruments in the Don Cossacks' culture and life, identify the ways of functioning and the role of instruments in the traditional Cossack rites and rituals, present the analysis of the being of "secondary" forms of folklore at the present stage, and reveal the problems of preserving the Upper Don Cossacks' song and instrumental tradition.

Key words and phrases: Upper Don Cossacks' song culture; dialect singing; tradition; adaptation; instrumental culture; accordion; violin; bells; drum; dances; sound ideal.

УДК 7; 78.08

Дата поступления рукописи: 08.12.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.24>

В статье рассмотрены характерные особенности фортепианного произведения современного китайского композитора Сан Тона «Семь пьес на темы монгольских народных песен». Анализ выполнен в аспекте соотношения китайско-монгольского музыкального фольклора с приемами композиции западноевропейского музыкального искусства. Рассмотрена специфика претворения китайской народной музыки в фортепианном сочинении. Автор отмечает, что в этом произведении композитор впервые в истории китайской фортепианной музыки совмещает фольклор с диссонантной аккордикой, современными ладотональными системами и новой техникой композиции.

Ключевые слова и фразы: Сан Тон; монгольская песня; народная песенность; пентатоника; фольклорные прообразы; сюита; китайская музыка; современная гармония; цикл; техника композиции XX века.

Сунь Я

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
abdullina_galina@mail.ru

«СЕМЬ ПЬЕС НА ТЕМЫ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» САН ТОНА: ОПЫТ АНАЛИЗА

Фортепианные сочинения китайских композиторов вносят значительный вклад в музыкальную культуру, обогащая образный строй, обновляя ладовую и метроритмическую сферы, расширяя выразительные возможности