

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.34>

Гулая Татьяна Николаевна, Кинякина Людмила Викторовна

**Методы фольклоризма в хоровых номерах из вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина "Тейтерень пия кудо"**

Цель статьи - выявление методов фольклоризма, которые применил мордовский композитор Г. Г. Вдовин в хоровых номерах из вокально-хореографической сюиты "Тейтерень пия кудо" ("Девичий дом пива"), созданной на базе старинного мордовского обрядового действа. Основой для анализа послужила методика российского искусствоведа Л. П. Ивановой, предложившей наиболее полную на сегодняшний день классификацию методов фольклоризма. Изучение хоровых номеров сюиты с точки зрения использованных в них методов фольклоризма составляет научную новизну данной работы. В результате проведенного анализа выявлены следующие методы: обработка, воссоздание жанра, синтез жанров, трансформация жанров, использование принципов народного музыкального мышления, создание авторских мелодий на фольклорные тексты.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/34.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/34.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 183-190. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# Музыкальное искусство

## Musical Art

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.34>

Дата поступления рукописи: 15.06.2020

*Цель статьи* – выявление методов фольклоризма, которые применил мордовский композитор Г. Г. Вдовин в хоровых номерах из вокально-хореографической сюиты «Тейтерень пия кудо» («Девичий дом пива»), созданной на базе старинного мордовского обрядового действия. Основой для анализа послужила методика российского искусствоведа Л. П. Ивановой, предложившей наиболее полную на сегодняшний день классификацию методов фольклоризма. Изучение хоровых номеров сюиты с точки зрения использованных в них методов фольклоризма составляет **научную новизну** данной работы. **В результате** проведенного анализа выявлены следующие методы: обработка, воссоздание жанра, синтез жанров, трансформация жанров, использование принципов народного музыкального мышления, создание авторских мелодий на фольклорные тексты.

*Ключевые слова и фразы:* методы фольклоризма; «Тейтерень пия кудо»; «Девичий дом пива»; Гавриил Григорьевич Вдовин; старинный мордовский обряд; вокально-хореографическая сюита; музыковедческий анализ.

Гулая Татьяна Николаевна, к. культ., доц.

Кинякина Людмила Викторовна, к. иск.

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск  
tngulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru

### Методы фольклоризма в хоровых номерах из вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо»

В статье рассматриваются методы фольклоризма, которые применил мордовский композитор Гавриил Григорьевич Вдовин в хоровых номерах, входящих в вокально-хореографическую сюиту «Тейтерень пия кудо» («Девичий дом пива»), созданную на основе одноименного национального праздника мордвы. Содержанию и форме проведения праздника посвящена наша предыдущая статья «Возрождение древних традиций мордвы в современных формах культуры (на примере обрядового праздника “Тейтерень пия кудо”», опубликованная в 2020 году [7]. По замыслу автора, сюита «Тейтерень пия кудо» предназначалась для исполнения Мордовским государственным ансамблем песни и пляски «Умарина»: большинство номеров написаны для женской вокальной группы (сопрано и альты), но в ряде частей есть мужские партии. Сюита может исполняться и народными хорами: некоторые номера цикла вошли в репертуар учебных хоров Саранского музыкального училища им. Л. П. Кирюкова и кафедры народной музыки ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва». Авторским вариантом сопровождения вокальных и хореографических номеров было фортепиано; а номер «Частушки» сопровождает гармонь.

Тема **актуальна** по двум причинам: во-первых, изучение фольклоризированных авторских сочинений всегда представляет интерес, так как эти произведения создаются на основе принципов народного музыкального мышления и, в то же время, отражают уникальный стиль композиторского письма; во-вторых, с уходом композитора из жизни в 2010 году его творческое наследие вошло в золотой фонд культуры Мордовии и подлежит всестороннему изучению. К сожалению, при жизни автора нотный материал так и не был полностью издан, и в настоящее время рукопись практически утеряна. Сохранились лишь ее отдельные части. Максимально возможное восстановление и анализ хоровых и инструментальных номеров сюиты – важная задача, отвечающая идее сохранения национальной культуры.

Таким образом, объектом исследования выступает вокально-хореографическая сюита Вдовина «Тейтерень пия кудо», созданная на основе старинного мордовского обряда, а предметом – методы фольклоризма, применяемые композитором в хоровых номерах, составляющих цикл. В связи с этим авторами поставлены следующие **задачи**: 1) обозначить основные пункты, определяющие своеобразие этого произведения; 2) провести музыковедческий анализ шести хоровых номеров из числа тех, что сохранились и были набраны в специальной программе – «Лен», «Песня девушек», «Частушки», «Раматано, раматано», «Аволинь симне мон винадо», «Козонь чачнесь комолявкась»; 3) определить характерные моменты, свидетельствующие

об использовании композитором особенностей музыкального мышления мордовского народа; 4) для каждой из шести хоровых песен выявить использованные автором методы фольклоризма.

**Теоретическую базу** данного исследования составляют труды музыковедов и этномузыкологов Мордовии, среди которых можно назвать Н. И. Бояркина, Л. Б. Бояркину, Н. Е. Булычеву, Е. А. Зайцеву, С. А. Исаеву, А. И. Макарову, Т. В. Одинокovu, Г. И. Сураева-Королёва, Н. И. Чувашева. Анализ номеров сюиты произведен на основе методики российского музыковеда Л. П. Ивановой, представившей в своей монографии [10] классификацию методов фольклоризма. Иванова выделяет три группы методов: первую составляют методы обработки, стилизации и цитирования; ко второй автор относит более сложные методы работы с фольклорными жанрами (воссоздание, трансформация, переориентация, синтез); третья группа – апелляция к принципам фольклорного музыкального мышления, или, в формулировке автора, «творчески свободный фольклоризм» [Там же, с. 132]. На наш взгляд, это наиболее полная на сегодняшний день классификация, которая может служить перспективной методикой для анализа различных произведений, созданных на базе песенного и инструментального фольклора. Анализ номеров из сюиты Вдовина на основе классификации Ивановой проводится впервые, так как данную методику к изучению этих произведений никто прежде не применял. Единственная аналогичная работа на смежную тему – кандидатская диссертация Л. В. Кинякиной «Хоровая музыка Мордовии: от принципов народного музыкального мышления к методам композиторского фольклоризма» [13], где автор анализирует сочинения композиторов Мордовии на основе классификации Ивановой, но сюита Вдовина в их число не входит. **Практическая значимость** статьи связана с ракурсом исследования проблемы и характером ее аналитической части. Сделанные авторами выводы и аналитический раздел могут служить основой для ряда учебных программ, а также дополняют теоретический и практический материал по изучению наследия Вдовина.

Как уже подчеркивалось в нашей предыдущей статье [7], своеобразие данной сюиты определяет использование подлинных народных текстов, на основе которых были созданы авторские варианты напевов. Владение самобытным языком мордовской музыки и, в частности, ее интонационной основой позволило композитору создать вокальные произведения, мелос которых воспринимается как народный. По мнению одного из ведущих мордовских этномузыкологов Н. И. Бояркина, «композитор, стремящийся воспользоваться выразительными средствами, выработанными в процессе многовековой художественной практики этноса, должен знать не сумму опубликованных нотаций напевов, а иметь весьма богатые и непосредственные впечатления о живой звучащей народной музыкальной материи и о конкретной обусловленности всей историко-вековой творческой деятельности этноса» [3, с. 13].

В своем творчестве Вдовин всегда стремился идти непосредственно от фольклорных образцов, записанных в процессе живого общения с певцами-этнофорами, и сам неоднократно «участвовал в музыкально-фольклорных экспедициях, записывал и нотировал мордовские песни» [16, с. 17]. Народная песня, строгая простота ее формы и, в то же время, глубина и духовность содержания произвели на композитора неизгладимое впечатление, и он поставил своей целью изучить фольклорное песенное наследие «настолько хорошо, чтобы самому свободно сочинять в том же духе, не прибегая к цитированию» [14, с. 201]. Мелодии, созданные композитором, пронизаны «ангемитонной трихордностью, находящей разнообразное интонационное, ритмическое и фактурное воплощение в каждом конкретном произведении. Трихордность возникает как на основе пентатоники, так и в диатонических ладах, сказываясь в преобладании бесполутоновых соотношений ступеней», – подчеркивает Е. А. Зайцева [9, с. 76].

Известно, что своеобразие мокшанско-эрзянской песенной культуры традиционно определяют коллективные формы исполнения, поэтому сочинения для хора и ансамбля стали «своеобразной творческой лабораторией композитора» [3, с. 14]. Как композитор, глубоко постигший специфику мордовской народной музыки, Вдовин не мог не отдать дань основной исполнительской форме мордовского народа. Вокально-хоровые номера, входящие в состав сюиты «Тейтерень пия кудо», предельно лаконичны, а базовой формой для них послужила мордовская народная песня. Бережное отношение композитора к наследию мордовского народа отражается в том, что во многих номерах сюиты Вдовин сохраняет традиционную для фольклора куплетно-строфическую форму. К примеру, в номере «Лен» (см. Пример № 1) автор воспроизводит жанр трудовой песни. Отметим также роль многоголосия как «доминантного органического свойства» [5, с. 352] песенности мордвы. Партия фортепиано, сопровождающая номер, содержит повторяющиеся ритмические фигуры, отражающие монотонность уборки и выделки льна.

Следует отметить, что женские образы, отражающие трудолюбие и мастерство, были обязательной частью репертуара национального праздника, на основе которого создана сюита. Структура номера включает запев и припев, что свидетельствует о его народно-песенной основе. В традиции запев и припев могли бы повторяться много раз с учетом смены запева. Симметричные четырехтактные структуры запева и припева завершает присущий народным песням повтор («Ой, паро лен»). Характерной является смена устоя в припеве с *do* на *sol*, при этом лад остается диатоническим. Родство с традиционной мордовской песней проявляется также в «двойном» квартовом подходе к устою в заключительных двух тактах: у сопрано звучит нисходящая кварта, у альтов – восходящая. Таким образом, устой предваряет малая септима, придающая звучанию терпкий колорит. О близости мелодии к мордовским народным песенным образцам свидетельствует также ее попевочное строение, при этом, несмотря на использование диатонического лада, все попежки узкообъемные, их диапазон не превышает квинты. Безусловно, в традиции трудовые песни поются без сопровождения, но здесь композитор внес определенный сценический элемент за счет четырехтактного вступления, аккомпанемента и двухтактного заключения. На протяжении хоровой песни характер сопровождения меняется: бесполутоновая синкопированная инструментальная попевка во второй октаве чередуется с остинатной ритмической фигурой «две шестнадцатых + восьмая» в низком регистре.

## Пример № 1. «Лен»

Следующий номер, в котором Вдовин сохраняет куплетную форму, – «Песня девушек» (см. Пример № 2), где воссоздается жанр долгой песни с характерным для мокшанско-эрзянской лирической традиции сложным несимметричным размером (5/4). «Песня девушек» звучит без сопровождения. Как и в предыдущем случае, партии сопрано и альтов выстроены на основе попевочного принципа, но амбитус нижнего голоса расширен до малой септимы. Такое соотношение между нижним и верхним звуками голоса, расположенными в пределах одной попевки, часто встречается в мордовских песнях. Горизонтальное сочетание голосов образует специфические интервалы – большую секунду и кварту, а также секундо-кварто-квинтовое созвучие. Отличительной чертой мордовской лирики, которую подчеркнул композитор, является сольный запев, традиционно звучащий в среднем или нижнем голосе (в случае аутентичной трехголосной полифонии). Такой однотактовый запев сохраняется и в данном номере.

## Пример № 2. «Песня девушек»

**Медленно**

Продолжительность этой лирической хоровой песни вместе с запеваем составляет всего девять тактов, но в традиции куплеты долгих песен повторяются многократно и имеют объемный текст. Привлекает внимание присущая мордовским народным образцам полифоничность музыкальной ткани, а синкопированные нисходящие квинты и малые терции после речитативных большесекундовых последовательностей привносят в миниатюру выразительные средства плача. И. Касьянова и М. Чувашев характеризовали мордовские плачи как «гибкое, капризное чередование долгих и коротких длительностей, придающее им особую характерность, трудно передаваемую в нотной записи» [12, с. 17]. Это позволяет утверждать, что в данном случае композитор применил метод синтеза жанровых элементов.

В следующем номере «Частушки», помимо воссоздания соответствующего жанра, Вдовин воспроизводит своеобразное соревнование между парнями и девушками, которые отвечают друг другу симметричными музыкальными строфами. На фоне ровной в ритмическом отношении партии сопровождения звучат две мелострофы парней (см. Пример № 3), за которыми следуют две мелострофы девушек с аналогичной пятитактовой структурой, но более мелкими длительностями (см. Пример № 4). Эта часть вокально-хореографической сюиты предполагает аккомпанемент гармонии.

## Пример № 3. «Частушки», парни

Пар.

1. Пан - до пря - со ка - сы ту - мо, ки-чень  
2. Киш - те-ма - до, мо - ра - мо - до, вад-рят -

## Пример № 4. «Частушки», девушки

Дев.

Кор - тьть, ке - ля, са - разт ду - ракт, сынъ пи - ре - сэ пок - со - рить, пангс.  
Дай - те моль - тя - нок ви - рев, минъ моль-тя - но пи - че пангс.

Учитывая, что из всех жанров мордовской песенной традиции частушки являются наиболее поздними по времени возникновения, пение чаще всего сочетается с игрой на гармонии или других инструментах. По мнению Л. П. Ивановой [10], даже для русской традиции частушки как жанр – явление довольно позднее, относящееся ко второй половине XIX века. Жанр, так и не получивший однозначной оценки фольклористов, но имеющий простые и четкие жанровые признаки – ритмо- и мелодформулы, строфичность, декламационность. В женской партии ритмическая фигура сопровождения меняется, но и аккордовые группы с ритмической фигурой «две шестнадцатых – восьмая», и инструментальные пассажи являются характерными признаками этого жанра.

В «Частушках» композитор также применяет прием воссоздания жанра, хотя следует отметить, что мордовские частушки имеют много общих черт с русскими. Существует предположение, что этот жанр мордва заимствовала у русских соседей, хотя в мокшанско-эрзянской традиции встречаются аналогичные образцы – сатирические куплеты. Бояркин в своей монографии «Мордовское народное музыкальное искусство» [1] называет эти куплеты «сиде морот», или «частые песни», в противоположность «долгим» лирическим. Из-за близости музыкальной стилистики «сиде морот» и русских частушек мордовские двустушия часто исполнялись на русские мелодии, и наоборот, тексты на русском языке – на мелодии мордвы.

Один из наиболее известных номеров сюиты, входящий в репертуар народных ансамблей, – «Хороводная» (см. Пример № 5), которая, по мнению Н. Е. Булычевой [6], представляет собой обработку эрзянской хороводной песни «Раматано, раматано» («Купим, купим»). В содержании песни отражен крестьянский труд, но жизненные образы здесь поэтизируются и возвышаются. Вокальную партию женского хора предваряет и заключает инструментальная партия, которая в сценическом варианте предназначена для танцевальной группы. Вдовин применил здесь смешанный размер 8/8 с меняющейся группировкой (2+3+3 и 3+3+2). Инструментальное обрамление формирует своеобразную «трехчастность», что привносит в обработку элементы классических музыкальных форм. Основой инструментальной партии является попевка на основе минорной пентатоники, характерная для мордовской музыкальной традиции в целом. Как отмечал один из первых теоретиков мордовской народной музыки Г. И. Сураев-Королев в своем исследовании «Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни», пентатонная система, без сомнения, выступает как «важнейшая ладовая сфера музыкального творчества мордовского народа» [17, с. 7], причем именно минорная пентатоника служит основой.

## Пример № 5. «Хороводная», инструментальная партия

Andante

Ф-п

*p*

После заключительной ферматы в инструментально-танцевальной части прихотливый мелодический орнамент со сменой акцентов, заключенный в сложном несимметричном размере 8/8, меняется на простой двухдольный метр (2/4), традиционно присущий хороводным песням. «Раматано, раматано» – один из немногих номеров сюиты, где Вдовин применил метод обработки. Вокальный напев имеет симметричную восьмитактовую структуру и исполняется в сопровождении бурдонного звука рожка (см. Пример № 6).

Пример № 6. «Хороводная», партия хора

Основная мелодия размеренная и напевная, ее плавного течения не меняют даже изредка встречающиеся синкопы. В основе напева лежит диатонический лад, его амбитус замкнут в рамках малой сексты. Особенностью вокальной части является периодическая смена устоев в квартовом соотношении: *соль – до – фа*. Как отмечает Зайцева, «постоянное чередование устоев связано с воплощением импровизационной свободы народного исполнительства» [9, с. 71]. Для мордовской народной традиции наиболее характерным признаком музыкального мышления является чередование устоев в рамках большой секунды, но встречаются также терцовое и квартовое соотношения.

Тема веселого хмельного застолья отражена в мужском хоре «Аволинь симне мон винадо» – «Не пил бы я вина» – в сопровождении фортепиано (см. Пример № 7). В рамках традиционного народного обряда эта песня звучала как обязательная, но с иным напевом. Глубокое постижение принципов музыкального мышления мордовского народа позволило композитору создать авторский напев, который в настоящее время более известен, чем традиционный вариант, нотированный и Г. И. Сураевым-Королевым и опубликованный в сборниках «Мордовские народные песни» (раздел «Свадебные песни») [15, с. 73] и антологии «Духовное наследие народов Поволжья» [8, с. 57]. Как и в предыдущих хорах, в авторском произведении «Аволинь симне мон винадо» сохранена присущая народным песням куплетно-строфическая форма.

Пример № 7. «Аволинь симне мон винадо»

Каждый из четырех куплетов имеет простую двухчастную форму по типу «запев-припев», и, несмотря на небольшой объем каждой структурной единицы, они различны и разнохарактерны. Первая шеститактовая часть, играющая роль запева, отличается широким мелодическим дыханием, восходящими большесекстовыми ходами, свидетельствующими о родстве с лирическим жанром, и переменным размером. Во второй части, которая имеет симметричную восьмитактовую структуру, устой предыдущей части *фа* меняется на *ре*, что говорит об использовании переменного-параллельного лада. Интересен также прием темповой игры: спокойная, широкая распевность чередуется с нагнетанием темпа в «припеве», но после ферматы возвращается прежний. Номер «Аволинь симне мон винадо» вполне логично предназначен для мужской части хора.

В этой связи необходимо отметить, что мужское пение у мордвы исторически было менее развито, чем традиция женского исполнительства. Н. И. Бояркин и Л. Б. Бояркина пишут, что «характер труда и быта, социальные условия способствовали возникновению у мордвы устойчивых и высоко развитых форм музицирования, где вокальное искусство было более характерно для женщин, а инструментальное – для мужчин» [4, с. 499]. Мужчины исполняли лишь определенные песенные жанры, к тому же традиция мордовского мужского пения считается давно утерянной. В настоящее время на территории Мордовии лишь один коллектив – фольклорный ансамбль «Торама» – занимается реконструкцией этой старинной традиции.

Анализируя этот номер сюиты, необходимо обратить внимание на партию фортепиано. В отличие от стабильной вокальной партии, она не просто варьируется, а имеет самостоятельный план развития, отражающий динамику праздничного действия и состояние его участников. При сохранении характера аккомпанемента шеститактового «запева» с его смещенными, но стабильно повторяющимися акцентами, каждый «припев» насыщается не только нагнетанием темпа, но и уплотнением фактуры, а также своеобразной имитацией неуклюжих движений человека в хмельном угаре. Праздничная песня завершается удалым молодецким возгласом «Э-о, эх!», который тенора интонируют нисходяще-восходящим квартовым ходом, а басы – квинтовым.

Следующий номер сюиты – «Козонь чачнесь Комолявкась?» («Где родилась Хмелиная матушка?») – предназначен для исполнения и женской, и мужской группами ансамбля или хора в сопровождении фортепиано (см. Пример № 8). Характерным приемом, который применил композитор в данном случае, является своеобразная вокальная переключка между группами, напоминающая о древних формах антифонного пения, широко распространенных у мордвы. Четырехтактной попевке женской части хора в амбитусе кварты *ми – ля* вторят мужчины, поющие напев аналогичной структуры, но в амбитусе кварты *ля – ре*. В последующих восьми тактах эти две попевки объединяются, образуя в гармонической вертикали терпкие секундо-кварто-квинтовые созвучия, составляющие неотъемлемую часть звуковой палитры мордовской народной музыки. Вдовин усиливает эффект акустической терпкости звучания за счет взаимного наложения узкообъемных попевок от разных устоев, формируя таким образом «музыкальный язык, тесно связанный с мордовской песенностью» [2, с. 149]. Вокальную партию сопровождают выдержанные бурдонные звуки, имитирующие звучание волынки и нюди.

**Пример № 8. «Козонь чачнесь комолявкась»**

Как и предыдущий хор, традиционный образец, слова которого лежат в основе современной трактовки, в жанровом отношении имеет связь с застольными свадебными песнями. Тем не менее в авторской трактовке аутентичный текст получает иной жанровый оттенок за счет оживленного темпа, четкого двухдольного метра, симметричной структуры песенных строф и соответствия «слог – нота». Все эти признаки приближают композиторский вариант к плясовым песням, о чем свидетельствует также характер инструментальных проигрышей между куплетами. Для них характерна аккордовая фактура и повторяющаяся ритмическая фигура «две восьмых – четверть», воспроизводимая бурдонной квинтой в нижнем регистре. Учитывая тот факт, что народная песня, из которой взят текст, относится к долгим лирическим песням свадебного цикла, мы имеем дело с методом трансформации жанра.

Говоря о современном этапе развития музыкальной культуры Мордовии, С. А. Исаева отмечает «ее стремление к сохранению национальной самобытности, что связано с необходимостью поддержания идентичности мордовского этноса. Этот факт подчеркивается наличием развитых фольклорных форм, национального стиля в музыке» [11, с. 181]. Вокально-хореографическая сюита Вдовина «Тейтерень пия кудо»

(«Девичий дом пива») – яркий пример этого процесса. Музыкаловедческий анализ шести вокальных номеров сюиты позволяет нам сделать следующие **выводы**:

1. Основным приемом, который применяет Вдовин в данном произведении и который определяет его своеобразие, является создание авторских мелодий на фольклорные тексты. Глубокое и всестороннее изучение особенностей мордовской народной песенной традиции позволило композитору максимально приблизить собственные мелодии к фольклорным образцам, но при этом отразить в них уникальный авторский стиль. Внутренняя структура сюиты сформирована на основе хоровых песен, которые по своим признакам находятся ближе всего к народной традиции. В сочетании с инструментальными эпизодами вокальные номера создают сюжетную линию цикла.

2. Во всех вокальных номерах наблюдается органичное сочетание приемов, характерных для народного искусства и профессиональной музыки. К приемам народного искусства можно отнести: преобладание куплетно-строфической формы; наличие выделенного запева; гармоническую вертикаль с использованием секундо-кварто-квинтовых созвучий, а также аналогичные интервальные соотношения в партиях отдельных голосов; переменные и сложные смешанные размеры с меняющейся группировкой. Профессиональные приемы отражаются в применении элементов трехчастной формы, а также наличии инструментального сопровождения – классического фортепиано, которое часто имеет самостоятельный план развития.

3. Воплощая в музыке принципы музыкального мышления мордовского народа, композитор взял за основу коллективные исполнительские формы, преобладающие у мордвы, а также широко использовал попевочный принцип строения мелодий, ангеми-tonную ладовую основу, периодическую смену устоев и квартовый подход к ним, повторы последних слов строфы, имитацию бурдона и приемов антифонного пения.

4. Что касается методов фольклоризма, использованных автором, то можно утверждать, что для хоро-вых миниатюр цикла композитор чаще всего применяет метод воссоздания жанра. Бережное отношение к народным традициям способствует максимально точному воспроизведению жанровых особенностей частушек, долгих лирических, трудовых и застольных свадебных песен. Кроме воссоздания жанра, примененного в хорах «Лен», «Частушки», «Аволинь симне мон винадо», использован также метод обработки (хороводная «Раматано, раматано»). «Песня девушек» характеризуется синтезом жанровых признаков долгой лирической песни и плача. Хор «Козонь чачнесь комолявкась» отличается более глубоким творческим переосмыслением основ песенной традиции с элементами трансформации жанра, так как слова долгой застольной песни свадебного цикла Вдовин сопровождает авторским напевом с жанровыми признаками плясовой.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть важность максимально полного восстановления и дальнейшего анализа сюиты Г. Г. Вдовина «Гейтерень пия кудо», воссоздающей старинный мордовский обряд. Отдельные части сюиты, вероятно, могли сохраниться в виде записи исполнения в архивах Мордовского государственного ансамбля песни и пляски «Умарина», для которого это произведение изначально было создано. Вокально-хореографическая сюита одного из крупнейших композиторов Мордовии, вошедшая в золотой фонд культуры республики, должна быть сохранена для последующих поколений.

#### Список источников

1. **Бояркин Н. И.** Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1983. 184 с.
2. **Бояркин Н. И.** Народный мелос в творчестве Гавриила Вдовина // Фольклор в творчестве мордовских писателей и композиторов / сост. и отв. ред. Н. И. Бояркин. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 1986. С. 117-172.
3. **Бояркин Н. И.** Проблема стиля в творчестве Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 2006. С. 12-15.
4. **Бояркин Н. И., Бояркина Л. Б.** Народная музыка // Мордва. Этническая история мордовского народа. Хозяйство и материальная культура. Общественная жизнь и духовная культура / сост. С. С. Маркова. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 2004. С. 494-523.
5. **Бояркина Л. Б.** Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордовское кн. изд-во, 2011. 430 с.
6. **Бульчева Н. Е.** Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003. 240 с.
7. **Гуляя Т. Н., Кинякина Л. В.** Возрождение древних традиций мордвы в современных формах культуры (на примере обрядового праздника «Гейтерень пия кудо») // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 4. С. 160-166.
8. **Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки:** антология / сост. М. И. Чувашёв, И. А. Касьянова, А. Д. Шуляев, А. Ю. Малыхин, Т. И. Волкова. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. 536 с.
9. **Зайцева Е. А.** Феномен модального мышления Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2006. С. 69-122.
10. **Иванова Л. П.** Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «АГТУ», 2004. 224 с.
11. **Исаева С. А.** Специфика межкультурного взаимодействия мордовской музыки на современном этапе // Регионология. 2012. № 2 (79). С. 180-182.
12. **Касьянова И. А., Чувашев М. И.** Мордовские (эрзянские) причитания). М.: Сов. композитор, 1979. 100 с.
13. **Кинякина Л. В.** Хоровая музыка Мордовии: от принципов народного музыкального мышления к методам композиторского фольклоризма: автореф. дисс. ... к. иск. Саранск, 2019. 22 с.
14. **Макарова А. И.** Вариации на одну тему // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск, 2006. С. 200-203.
15. **Мордовские народные песни:** ноты / сост. Г. И. Сураев-Королев, Л. С. Кавтаськин. М.: Гос. муз. изд-во, 1957. 164 с.
16. **Одиноква Т. И.** Хоровое творчество Г. Вдовина: парадигма стиля // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и мат-лов. Саранск: Красный Октябрь, 2006. С. 16-30.
17. **Сураев-Королев Г. И.** Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2007. 36 с.



**Folkloric Methods in Choral Miniatures  
from G. G. Vdovin's Vocal-Choreographic Suite "Тейтерень Пия Кудо"  
("Maiden House of Beer")**

Gulaya Tatyana Nikolaevna, *PhD*  
Kinyakina Lyudmila Viktorovna, *PhD*  
N. P. Ogarev National Research Mordovian State University  
tngulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru

The paper aims to identify the folkloric methods applied by the Mordovian composer G. G. Vdovin in choral miniatures from the vocal-choreographic suite "Тейтерень Пия Кудо" ("Maiden House of Beer") created on the basis of the ancient Mordovian ritual performance. The study is based on the methodology developed by the Russian art critic L. P. Ivanova, who proposed the most complete classification of folkloric methods. Scientific originality of the research lies in the fact that the suite's choral miniatures are analysed from the viewpoint of folkloric methods implementation. The conducted research allows identifying the following methods: interpretation, genre reconstruction, genre synthesis, genre transformation, using principles of folk musical thinking, creating authorial melodies for folklore texts.

*Key words and phrases:* folkloric methods; "Тейтерень Пия Кудо"; "Maiden House of Beer"; Gavriil Grigoryevich Vdovin; ancient Mordovian ritual performance; vocal-choreographic suite; musicological analysis.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.35>

Дата поступления рукописи: 15.07.2020

*Цель исследования* – представить панораму направлений музыковедческих и композиторских исследований феномена спатииализации музыкального времени второй половины XX века. *Научная новизна* заключается в анализе ряда направлений, связанных с изучением вопросов спатииализации музыкального времени, а также в определении художественной специфики пространственного параметра в творческой концепции композитора Ю. С. Каспарова. *В результате* на основе уже существующих теорий в области музыкально-го авангарда автор делает вывод об особой семантической роли звукового пространства в современной композиции, аналогичного понятию «темы» в произведениях классико-романтической традиции.

*Ключевые слова и фразы:* спатииализация музыкального времени; параметры композиции; координаты музыкального пространства; Ю. С. Каспаров.

**Кришталюк Ольга Александровна**, к. иск.  
Самарский государственный институт культуры и искусств  
olgakrishtalyuk@yandex.ru

**Феномен спатииализации музыкального времени  
и его роль в современном композиторском творчестве**

*Актуальность* темы исследования обусловлена тем, что в современной музыке категория звукового пространства является одной из ведущих в создании музыкального произведения. У многих выдающихся композиторов второй половины XX века, мэтров музыкального авангарда и поставангарда сложились свои художественные концепции, позволяющие применять пространственные эффекты в качестве самостоятельного параметра композиции, наряду с динамическим, ритмическим, звуковысотным, тембровым. В отечественной музыковедческой литературе до сих пор не сформировалось достаточного количества работ, на основе которых можно было бы выстроить определённую типологию данного параметра, выявить его символику, а также роль в создании уникальных художественных открытий в каждом конкретном сочинении. Процесс спатииализации музыкальной материи существует в теснейшем взаимодействии с временными параметрами, которые также недостаточно изучены, в особенности применительно к поэтике современной музыкальной композиции. Поэтому изучение процессов спатииализации музыки представляется актуальным в современном историческом контексте, имеющим теоретическое и практическое значение, поскольку раскрывает с различных сторон поэтику современного произведения музыкального искусства.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие *задачи*:

- изучить аспекты спатииализации музыки с точки зрения глубинных психологических особенностей восприятия звуковой материи;
- выявить наиболее характерные случаи воссоздания пространственных аллюзий в музыке европейской культурно-исторической традиции;
- исследовать особенности применения пространственного параметра в творческих концепциях некоторых композиторов второй половины XX века;
- определить специфику использования выразительных эффектов спатииализации музыкального времени на примере творческой концепции композитора Ю. Каспарова.