

RU

Формообразование финала вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо» как отражение драматургии обрядового действия

Кинякина Л. В.

Аннотация. Цель исследования – обосновать связь музыкальной формы финала вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо» («Дом девичьего пива») с драматургией обрядового действия. Научная новизна работы определяется вниманием к музыкальной форме самого объемного номера Сюиты, который до настоящего времени не анализировался с точки зрения формообразования. В результате установлено, что композитор использовал в финале принцип цикличности. Финал, обрамленный вступлением и хоровой кодой, состоит из двух частей: 1) последовательность музыкально-поэтических строф, объединенных по принципу «цепной» формы; 2) ряд танцевальных эпизодов, расположение и характер которых определяются традицией проведения заключительного дня праздника.

EN

Form-Making of Finale of G. G. Vdovin's Vocal-Choreographic Suite “Тейтерень пия кудо” (“Maiden House of Beer”) as Reflection of Ritual Performance Dramaturgy

Kinyakina L. V.

Abstract. The purpose of the study is to substantiate connection between the musical form of the finale of G. G. Vdovin's vocal-choreographic suite “Тейтерень пия кудо” (“Maiden House of Beer”) and ritual performance dramaturgy. Scientific novelty of the study lies in paying attention to the musical form of the longest piece of the Suite, which has not been analysed from the standpoint of form-making yet. As a result, it is found that the composer used the cyclical principle for the finale. Framed by an introduction and a choral coda, the finale consists of two parts: 1) sequence of musical and poetic stanzas grouped according to the principle of the “chain” form; 2) a number of dance episodes, the order and nature of which are determined by the tradition of celebrating the final day of festivities.

Введение

Актуальность проблем, связанных с национальным фольклорным наследием, в настоящее время не вызывает сомнений. В условиях постепенного угасания многих самобытных и уникальных народных традиций первостепенную важность приобретают вопросы их сохранения. В равной степени актуальным является изучение творческого наследия композиторов, создающих произведения на основе фольклора. Это позволяет исследователям сосредоточить внимание на индивидуальном авторском стиле и в то же время обратиться к первоисточникам их вдохновения – фольклорным образцам.

В 1985 г. на основе сценария народного представления «Тейтерень пия кудо» («Дом девичьего пива») В. С. Брыжинского мордовский композитор Гавриил Григорьевич Вдовин создал вокально-хореографическую сюиту «Тейтерень пия кудо». По замыслу композитора, это масштабное произведение должен был исполнять Мордовский государственный ансамбль песни и танца «Умарина», в составе которого хоровая группа (преимущественно женская) и балетная группа исполнителей народного танца. Большая часть вокальных номеров предназначена для сопрано и альтов, и лишь некоторые, в том числе финал, предполагают участие мужских голосов (смешанный хор). В качестве основного аккомпанирующего инструмента Вдовин выбрал фортепиано, но в двух номерах («Частушки» и «Финал») выставлены обозначения для баяна (или аккордеона). К сожалению, при жизни композитора произведение так и не было издано, а полный рукописный текст Сюиты в настоящее время считается утерянным. Таким образом, объектом изучения выступает финал вокально-хореографической

сюиты Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо», а его музыкальная форма является предметом исследования. Постановка цели обусловила выбор следующих задач: 1) провести структурный анализ частей и эпизодов финала; 2) проследить тематические связи и лейтмотивы, доступные для изучения; 3) на основе проведенного анализа выявить основной фактор формообразования финала.

Учитывая узкоспециальную направленность данного исследования, мы использовали преимущественно методы музыкального анализа. Среди них можно выделить следующие: 1) структурно-аналитический метод, позволяющий проследить структуру финала Сюиты, определить входящие в этот номер части и их количество; 2) тематический анализ, который помогает выявить основные темы и лейттемы, а также те функции, которые они выполняют в рамках этой части и всего произведения; 3) жанрово-типологический метод, используемый при анализе фольклоризированных произведений, на основании которого мы можем определить жанровые признаки музыкального материала. Что касается общей методологии, автор опирается также на системный подход, при котором целое (в данном случае – финал Сюиты) рассматривается как взаимосвязанная совокупность составляющих его частей.

Теоретической базой статьи послужили работы исследователей, которые изучали традиции проведения обрядового праздника «Тейтерень пия кудо». Ход праздничного действия, зафиксированный в середине 60-х гг. прошлого столетия на основе воспоминаний представителей старшей возрастной группы жителей с. Шентала Самарской области, подробно воссоздан в работах А. Д. Шуляева [11] и М. И. Чувашёва [10]. Специфика народной драматургии в рамках этого обрядового праздника раскрыта Ю. Г. Антоновым [1]. В. С. Брыжинскому принадлежит сценарий «Тейтерень пия кудо» [3], написанный в результате глубокого изучения работ Чувашёва и Шуляева. Использовались также статьи и монографии Л. П. Ивановой [7], Н. И. Бояркина [2], Е. А. Зайцевой [6], Н. М. Ситниковой [9], посвященные различным музыковедческим аспектам композиторского творчества на основе фольклора.

В кандидатской диссертации автора статьи [8] анализировались некоторые произведения Вдовина, но сюита «Тейтерень пия кудо» не вошла в их число. В 2020 г. нами было выпущено две статьи в соавторстве с Т. Н. Гулой [4; 5], которые посвящены этому древнему обряду и произведениям, созданным на его основе, в частности Сюите Вдовина. В статье [5] был дан анализ отдельных сохранившихся номеров Сюиты, но ее финальная часть не была затронута по причине большого объема и сложной музыкальной формы.

Практическая значимость статьи определяется выбором музыкального материала, который до настоящего времени оставался неисследованным. Рассуждения и выводы, представленные в данной работе, могут быть использованы в процессе дальнейшего изучения творческого наследия Вдовина, а также послужить основой для научных дискуссий по проблемам формообразования.

Структурный анализ финальной части Сюиты

А. Д. Шуляев отмечает, что праздник «Тейтерень пия кудо», воплощенный в одноименной вокально-хореографической сюите Г. Г. Вдовина, бытовал у мордвы до середины XX в. «в форме обычая сельской молодежи собираться по вечерам в какой-либо крестьянской избе. Он предназначался не только для развлечений, но входил в систему посиделок, вечеров, беседок и иных увеселений» [11, с. 10]. Праздник проходил в разные сроки поздней осенью, после окончания полевых работ, и длился от трех до одиннадцати дней. Его подготовкой и проведением занимались две девушки – «отоманки» или «андямо», которых выбирали на общем сходе села. В первый день проходило открытие, а затем в каждый последующий вечер на праздник приглашались представители определенной половозрастной группы – старики, женщины, молодежь. В одноименном сценарии В. С. Брыжинского сохранены все важные обрядовые моменты с текстами песен, которые исполнялись в тот или иной вечер. Соответственно, композитор, отталкиваясь от сценария, создал цикл, где песни, танцы и игровые эпизоды расположены в порядке развития действия. Но нас интересует, прежде всего, финал.

Согласно воспоминаниям очевидцев о ходе обряда, записанным М. И. Чувашёвым, «в конце празднеств девушки с песнями направлялись по улицам села приглашать стариков на закрытие девичьего праздника» [10, с. 28]. Брыжинский отмечает, что «в финальном эпизоде праздника, называемом “мытьё пивной бочки”, почтенные члены общины величают молодежь, благословляют ее на счастливую жизнь. Вместе с тем это многодневное действо служит своеобразным очищением крестьян, освобождением их от усталости, связанной с долгим весенне-летним периодом полевых работ. “Вымыть пивную бочку” – значит влить в себя всю гущу силы земли (хлеба) и веселье хмеля, заключенные в самом пиве» [3, с. 59]. В традиционной мордовской культуре хмель играет роль символа, связанного с весельем, отдыхом, хорошим настроением, и его образ всегда сопровождает праздничное застолье.

Создавая вокально-хореографический цикл, Вдовин внес определенные коррективы в сценарий, руководствуясь не только законами построения сложной музыкальной формы, но и авторским видением возможностей воплощения праздничного действия. Так, финальная часть Сюиты значительно расширена по сравнению с другими номерами, составляющими цикл. Очевидно, это связано с пониманием заключительного номера как своеобразной квинтэссенции цикла. Финал начинается развернутым вступлением: на протяжении 25 тактов вторая Андямо (девушка-ведущая) приглашает гостей на праздничный пир, который завершает этот многодневный обряд (Пример № 1). Несмотря на то, что все предыдущие номера Сюиты исполняются с текстами на мордовском (эрзянском) языке, финальная часть звучит на русском. Окончанию каждой попевок, исполняемой Андямо, хор вторит присущим мокшанским и эрзянским песням восклицанием «Ай-но!», которое эхом уходит от женских голосов к мужским, за счет чего в хоровой вертикали образуются проходящие

большесекундовые интервалы. Трехдольный метр придает вступительной части мягкость, распевность и широту. Отметим также, что в основе приглашения Андямо лежат трехтактовые структуры, и этот своеобразный «принцип троичности» придает музыкальному повествованию радушие и теплоту.

Пример № 1. Вступление

Maestoso

Андямо II
 Ой, друзь-я мо-и, за-ду-шев-ны-е! Ой, друзь-я мо-и, не-раз-луч-ны-е!
 C. Ай - но! Ай -
 A. Ай - но! Ай -
 T. Ай - но!
 B.

Небольшая инструментальная интерлюдия завершает вступительную вокальную часть и вместе с тем предваряет начало новой части (Пример № 2). Интерлюдия повторяет тему, уже звучавшую ранее в одном из вокальных эпизодов Сюиты – хоре «Козонь чачнесь комолявкась» («Где родилась Хмелиная матушка»). Традиционная застольная песня в авторской трактовке Вдовина играет роль приглашения гостей на заключительный пир праздника. Размер 2/4, появившийся в двух завершающих тактах вступления, сохраняется на протяжении двенадцати тактов связующей части наряду с трехтактовым членением мелодии. По характеру эта часть близка мордовским плясовым песням и наигрышам с их периодически повторяющимися характерными притопами, соответствующими ритмической фигуре «две восьмых – четверть».

Пример № 2. Инструментальная интерлюдия

Следующий за интерлюдией хоровой эпизод (обозначим его А) включает тему «Козонь чачнесь комолявкась», которая проходит не в верхнем, а в среднем голосе (у альтов). Проведение основного напева в среднем голосе характерно для мокшанской ветви песенной культуры и носит название «мора вайгяль» – «голос песни» (Пример № 3). Мелодия заключена здесь в квинтовую бурдонную рамку сопрано, теноров и басов, что является характерным признаком многоголосия мордвы, особенно мокши. В авторском напеве Вдовина «весьма отчетливо преобладают ангемитонные соотношения ступеней, что также присуще природе мордовского мелоса» [6, с. 70]. В сопровождении появляются выдержанные волюнчные звуки, но, несмотря на значительное укрупнение длительностей, ритмическая группа «две восьмых – четверть» сохраняется, подчеркивая родство темы с мордовскими плясовыми песнями. Обозначение *ritu mosso* (более подвижно) свидетельствует о начале нового раздела формы.

Пример № 3. Хоровой эпизод А

Ritù mosso

C. 1. О - жи - да - ет всех нас де - ло сла... де - ло слав - но - е, де - ло сла... де - ло
 2. Ес - ли во - вре - мя мы с ним уш - ра... сним уш - ра - вим - ся, сла - вой до... сла - вой
 A.
 T. 1. О - жи - да - ет всех нас де - ло сла... де - ло слав - но - е, де - ло сла... де - ло
 2. Ес - ли во - вре - мя мы с ним уш - ра... сним уш - ра - вим - ся, сла - вой до... сла - вой
 B.

Тема повторяется дважды, объединяя две поэтические строфы, после чего следует эпизод В с новым текстом. А и В объединены устоем *ми*, но, в отличие от эпизода А с его шеститактовыми построениями, В имеет в основе восьмитактовые периоды. Второй эпизод завершает короткая инструментальная партия, по характеру голосоведения близкая к проигрышам вариативного типа, исполняемым на баяне или аккордеоне. В четырех заключительных тактах фактура приобретает новые черты, которые сохраняются на протяжении всего последующего эпизода. На фоне тяжеловатого отрывистого аккомпанемента появляется тема С, распевность которой контрастирует как с фортепианным сопровождением, так и с предыдущей темой В (Пример № 4). Текст всех эпизодов отражает процесс возделывания зерновых культур, который воспевается на этом празднике.

Пример № 4. Хоровой эпизод С

Большесекундовое соотношение устоев хорового напева и партии фортепиано придает акустическую терпкость гармонической вертикали, которая определяется не только спецификой многоголосной ткани мордовских песен, основанной на ангемитонике, но и особенностями музыкального мышления композитора. Тема эпизода С проводится два раза: второй раз она звучит на полтона выше, но в остальном не имеет изменений по сравнению с первым проведением. Отметим, что полутоновые сдвиги играют определенную роль лишь в авторской музыке, слегка изменяя окраску звучания, но в народной традиции это рассматривается как точный повтор. Часто певцы-этнофоры, эмоционально вовлекаясь в процесс артикуляции песни, постепенно завышают исходный тон, заметно изменяя его высоту к концу исполнения.

Очередная смена устоя и нагнетание темпа знаменуют начало нового эпизода D, который приобретает еще большую распевность, чем предыдущий, за счет укрупнения длительностей и появления распевов (Пример № 5), что отчасти компенсируется увеличением темпа и беспокойной пульсацией восьмых в аккомпанементе. Но уже во второй строфе композитор вновь «ускоряет время»: длительности уменьшаются, а в хоровой партии остаются лишь небольшие распевы на четвертях и восьмых.

Пример № 5. Хоровой эпизод D

Следующую поэтическую строфу сопровождает новая тема E, и это свидетельствует о том, что композитор использует здесь так называемую «сквозную» или «цепную» форму, встречающуюся в народно-песенных традициях. Так, в монографии Ивановой упоминается «принцип «цепной» формы, свойственной русскому типу музыкального мышления» [7, с. 114]. «Цепная» форма формируется из последовательности поэтических строф, каждая из которых имеет свой напев. Пятый эпизод завершается возгласами «Ай-но!», после чего в нотном тексте появляется двойная черта, свидетельствующая об окончании крупного раздела формы. Это подтверждается последующей полной сменой обозначений: меняются темп, размер, тональность и характер артикуляции.

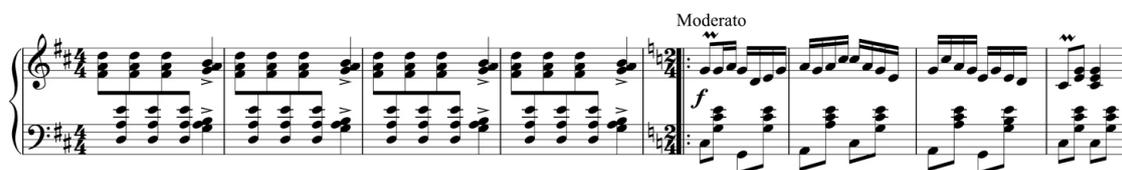
Новая часть представляет собой своеобразный калейдоскоп хореографических картинок, тем не менее она начинается с небольшого эпизода ненотированного скандирования, имеющего явный обрядовый характер (Пример № 6). Часть слов, использованных в данном эпизоде, не несет определенного смысла. Бояркин подчеркивает, что в некоторых жанрах мордовской песенной традиции, в частности календарно-обрядовых песнях, часто употребляются «слова, не имеющие смыслового значения» [2, с. 53].

Пример № 6. Эпизод ненотированного скандирования



Эпизод со скандированием обрамляется инструментальной интерлюдией. Ее тяжеловесная аккордовая фактура, насыщенная диссонантными гармоническими сочетаниями, как и тема «Козонь чачнесь комоляв-кась», уже звучала в начале Сюиты в номере «Андымот и девушки». Слова, сопровождающие музыкальную тему номера – «Дель(и)-дёр(ы), дёролель!», – это текст мордовской народной песни «Дель, дёр, дёролель», расшифровка которой дана в приложении к сценарию Брыжинского [3, с. 339]. Композитор создал авторский вариант напева к народным словам, но, как и в традиционном тексте, слова не несут определенного смысла и выполняют функцию привлечения всеобщего внимания. В эпизоде скандирования композитор повторяет призывную тему девушек-Андымо, делая ее лейттемой приглашения. Скандирование завершается возвращением темы Андымо, после чего темп, размер и характер исполнения изменяются вновь. За обрядовым эпизодом следует достаточно объемный инструментальный раздел, предназначенный для хореографической постановки. Он начинается умеренной по темпу темой на основе ангемитоники (Пример № 7).

Пример № 7. Тема на основе ангемитоники



Характерно, что в нотной записи появляются обозначения, предназначенные для баяна или аккордеона, что уже встречалось ранее в номере «Частушки». Тема по характеру и фактуре близка к партии аккомпанемента этого номера, а музыкально-стилистические особенности позволяют отнести ее к жанру частушек-страданий. За двукратным проведением темы для баяна вновь звучит тяжеловесная призывная тема, и ее пятое по счету повторение, которое прослеживается с начала второй части, привносит черты рондальности. После пятого проведения темы Андымо появляется новый музыкальный материал, который, как следует из дальнейшего развития, играет роль своеобразного вступления к следующему танцевальному эпизоду. На протяжении 25 тактов мелодия как будто трансформируется, обретая новые черты, и в формирующейся последовательности звуков, простирающейся подобно эффекту проявления фотоснимка, узнается напев русской народной песни «Вдоль да по речке» (Пример № 8). Хозяева обрядового праздника словно пригласили в танцевальный круг своих ближайших соседей, с которыми жили бок о бок многие века. После темы русской песни следуют три ее вариационных повторения, и все четыре проведения образуют относительно самостоятельный эпизод, своего рода «форму внутри формы» – вариации на тему песни «Вдоль да по речке».

Пример № 8. «Вдоль да по речке»



Финальная часть Сюиты завершается мощной хоровой кодой, прославляющей крестьянский труд, родную землю и мирное небо (Пример № 9). В целом прославление труда народа-земледельца является основной идеей всего финального номера Сюиты, но если в первой – хоровой – части отражен процесс выращивания зерновых культур, то кода приобретает характер гимна, воспевающего все, что дорого человеку-труженику. Это выражено также соответствующими музыкальными средствами: умеренно-торжественный темп, двухдольный метр, размеренная поступь сопровождения.

Пример № 9. Хоровая кода

The musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal part begins with a rest, followed by the lyrics: "Мы сла - вим труд, мы сла - вим зем - лю на - шу, сво - и по -". The vocal lines are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth staff is the piano accompaniment, marked with *Maestoso* and a forte (*f*) dynamic. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment in a two-beat meter.

Музыкальная форма финала и основной фактор формообразования

Рассуждая о форме финальной части сюиты «Тейтерень пия кудо», необходимо подчеркнуть, что ее структура достаточно сложная, и эту форму нельзя однозначно отнести к какому-либо определенному виду. Подобные формы возникают, как правило, на стыке двух направлений – в авторских произведениях, основой которых выступает фольклор. По мнению Н. М. Ситниковой, «в XX веке проблемы формообразования приобрели иную направленность, чем в предыдущие эпохи. Сложившиеся в разные исторические периоды традиционные структурные каноны, связанные с жанровыми закономерностями, к XX веку претерпели значительные трансформации» [9, с. 39]. Особенно интенсивно процесс образования новых форм протекал в период новой фольклорной волны, когда появилось большое количество фольклоризированных сочинений со сложными свободными и смешанными формами. Характерно, что многие из этих произведений имели циклическую структуру. Цикличность лежит в основе финала Сюиты Вдовина, что отнюдь не случайно. В данном случае основным принципом формообразования выступает ход обрядового действия, и музыкальная драматургия подчинена драматургии самого события. «Отшлифованные веками народные празднества состоят из сплетения многочисленных и различных по значению игровых эпизодов, находящихся в тесной взаимосвязи друг с другом. Отсутствие какого-либо из этих компонентов нарушает целостность всего народного представления как законченного произведения», – отмечает автор сценария Брыжинский [3, с. 59]. Но если Сюита в целом представляет собой последовательность законченных танцевальных и хоровых номеров, выстроенных согласно ходу обрядового действия, то финальная часть – это единый масштабный эпизод, в котором цикличность, наряду с программой сценария, выступает ведущим фактором формообразования.

В структурном отношении финал содержит две объемные части, обрамленные вступлением и кодой: первая представляет собой последовательность музыкально-поэтических фрагментов, объединенных по принципу «цепной» формы; вторую можно охарактеризовать как инструментально-танцевальную, предназначенную для хореографических постановок. Единственным хоровым вкраплением второй части выступает небольшой начальный «обрядовый» фрагмент, где звучит нотированное скандирование. Рассуждая об особенностях народного праздника, Ю. Г. Антонов пишет, что «в Доме девичьего пива синтезированы различные жанры фольклора, тесно вплетенные в одно целостное представление, которое с большой уверенностью можно считать законченным произведением национальной народной драматургии» [1, с. 325]. Поэтому представляется весьма логичным, что для финальной части Сюиты композитор выбрал именно циклическую форму. На наш взгляд, подобная форма, которую можно назвать «цикл внутри цикла», отвечает масштабам завершения праздничного обряда, а также позволяет синтезировать песенные, обрядовые и танцевальные фрагменты в единый вокально-инструментально-танцевальный комплекс.

Заключение

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы.

1. Финал содержит две части, обрамленные вступлением и кодой. Первая, хоровая, часть – это последовательность пяти эпизодов, представляющих собой музыкально-поэтические строфы с разной текстовой и мелодической основой. Наличие более чем трех различных эпизодов позволяет говорить о «цепной» форме, встречающейся в народно-песенных традициях. Некоторые эпизоды разделяются инструментальными интерлюдиями. Смены темпа и тональности объединяют эпизоды в три более крупных фрагмента. Вторая часть, танцевальная, включает ряд инструментальных эпизодов, предназначенных для хореографических постановок. Наличие точных и видоизмененных повторов некоторых тем позволяет выделить внутри второй части относительно самостоятельные эпизоды, или «форму внутри формы». Так, пятикратное повторение темы Андямо придает началу второй части черты рондальности, а следующая за ним русская народная песня «Вдоль да по речке» с тремя видоизмененными повторами образует эпизод темы с вариациями.

2. В рамках основных частей можно выделить два мелодических образования, приобретающих функцию лейтмотивов за счет их отнесения к определенной ситуации или действующему лицу. Первая – тема Андямо, или девушки-ведущей, уже звучавшая ранее в номере «Андымот и девушки». Тяжеловесная аккордовая тема напоминает обрядовый песенно-плясовой материал и символизирует приглашение гостей на праздник или в танцевальный круг. Еще одна тема – мелодия хора «Козонь чачнесь комолявкась» («Где родилась Хмелиная матушка») – передает шумное веселье праздничного застолья, без которого невозможно представить финальный эпизод народного празднества.

3. В финале Сюиты Вдовин использует смешанный вид музыкальной формы, которую можно определить как «цикл в цикле»: принцип цикличности, лежащий в основе произведения, перенесен и на самую масштабную его часть. Это связано с тем, что ведущим фактором формообразования выступает ход обрядового действия, включающий различные взаимосвязанные эпизоды – песенные, танцевальные, игровые. Выбор подобной формы обусловлен необходимостью объединить в одном номере разнохарактерные фрагменты, связав их в единый вокально-инструментально-танцевальный комплекс.

В заключение отметим, что сюита Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо» – это богатейший материал для музыковедческих исследований. К сожалению, не все виды анализа доступны из-за отсутствия нотного текста: к примеру, для проведения полного анализа тематических или тональных связей в процессе формообразования необходима вся рукопись. Но даже с учетом того, что часть рукописного варианта Сюиты утеряна, имеющиеся в нашем распоряжении ноты являются источником дальнейших размышлений и изысканий.

Список источников

1. Антонов Ю. Г. Элементы драматического искусства в мордовском календарно-обрядовом фольклоре // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2010. № 5 (85). С. 319-325.
2. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 184 с.
3. Брыжинский В. С. Мордовская народная драма. История. Проблемы реконструкции. Драматургия. Режиссура. Театр песни. Саранск: Тип. «Крас. Октябрь», 2003. 536 с.
4. Гулая Т. Н., Кинякина Л. В. Возрождение древних традиций мордвы в современных формах культуры (на примере обрядового праздника «Тейтерень пия кудо») // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 4. С. 160-166.
5. Гулая Т. Н., Кинякина Л. В. Методы фольклоризма в хоровых номерах из вокально-хореографической сюиты Г. Г. Вдовина «Тейтерень пия кудо» // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 8. С. 183-190.
6. Зайцева Е. А. Феномен модального мышления Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов. Саранск: Тип. «Крас. Октябрь», 2006. С. 69-81.
7. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во АГТУ, 2004. 224 с.
8. Кинякина Л. В. Хоровая музыка Мордовии: от принципов народного музыкального мышления к методам композиторского фольклоризма: автореф. дисс. ... к. иск. Саранск, 2019. 22 с.
9. Ситникова Н. М. «Интеллектуальная игра» как метод формообразования в струнном квартете № 2 Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов. Саранск: Тип. «Крас. Октябрь», 2006. С. 38-46.
10. Чувашёв М. И. Тейтерень пия кудо - Девичий дом пива у эрзян // 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. С. 13-57.
11. Шуляев А. Д. Тейтерень пия кудо - Девичий дом пива // 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. С. 10-12.

Информация об авторах | Author information**Кинякина Людмила Викторовна¹**, к. иск.¹ Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск**Kinyakina Lyudmila Viktorovna¹**, PhD¹ N. P. Ogarev National Research Mordovian State University, Saransk¹ vesta.klv@yandex.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 26.01.2021; опубликовано (published): 09.04.2021.

Ключевые слова (keywords): Гавриил Григорьевич Вдовин; вокально-хореографическая сюита; «Тейтерень пия кудо»; «цепная» форма; циклическая форма; Gavriil Grigorievich Vdovin; vocal-choreographic suite; “Maiden House of Beer”; “chain” form; cyclical form.