



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ HISTORY OF ART

УДК 78.071.1/398(571.6)(035.3)

ОБРАБОТКА И ЦИТАТА В АСПЕКТЕ ФОЛЬКЛОРНО-СТИЛЕВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ)

Лескова Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкального образования и искусства эстрады, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

В современном отечественном музыковедении изучение методов переинтонирования фольклора сохраняет свою актуальность. Значение подобных исследований возрастает вместе с обращением к произведениям регионального плана, впервые вводимым в научный обиход. Актуален анализ таких «сквозных» методов переинтонирования, как обработка и цитирование, занявших прочные позиции в прошлом и современности.

В творчестве композиторов Дальнего Востока России 1960–1980-х годов Н. Менцера, Г. Угрюмова, Ю. Владимирова, Б. Напреева, С. Москаева указанные методы рассмотрены на примере популярных в регионе народно-песенных тем «Нанайского вальса» и «Нанайской рыбацкой». Песни являются типичными образцами регионального любительского фольклоризма – вторичной формы фольклора, которая сложилась в среде художественной самодеятельности коренных дальневосточных этносов. Черты фольклорной аутентики синтезированы в песнях со стилистикой массовых жанров, элементами русской, западноевропейской музыки письменной традиции XIX–XX веков. **Песни, типизируя генеральные черты любительского фольклоризма, выступают в качестве фольклорно-стилевой модели (ФСМ).** Ее характеризует, в частности, целостность заимствования фольклорно-жанрового комплекса. Поэтому данная модель обозначена как *ФСМ-имитация*.

Обработка и цитирование нередко относятся исследователями к сфере простого переинтонирования фольклора. Обозначение их внутрителиевой специфики является целью данной статьи. Дифференцировать эти методы позволяет авторская теоретическая концепция фольклорно-стилевого моделирования, выступающая методологической основой анализа произведений. Конкретным приемом являются наблюдения над авторским контекстом. В качестве него выступают некоторые актуальные для дальневосточного композиторского фольклоризма эпохально-национальные стили, концентрирующие опыт русской, западноевропейской музыки XIX–XX веков. В обработках и цитатах дальневосточных композиторов насчитывается шесть видов историко-стилевого контекста, обозначаемые понятием *авторских фольклорно-стилевых моделей (АФСМ-1–6)*.

Сочетание единой ФСМ и различных АФСМ весьма вариательно, что позволяет обозначить определенные *принципы фольклорно-стилевого моделирования (ПФСМ)*. Первый – ПФСМ-вариация – отличается «проницаемостью», будучи характерным для обработки и цитирования. С цитированием больше смыкаются два других – ПФСМ-дериивация (строгая) и ПФСМ-дериивация (свободная). Анализ произведений в аспекте фольклорно-стилевого моделирования позволяет терминологически разграничить сферу простого переинтонирования фольклора, выявить в сходных методах обработки и цитирования стилиевую амплитуду композиторских трактовок фольклора.

Ключевые слова: композиторский фольклоризм, переинтонирование фольклора, фольклорно-стилевые модели, авторские (композиторские) модели.

PROCESSING AND CITATION IN CONTEXT OF THE FOLKLORE-STYLISTIC MODELING (E.G., COMPOSER CREATIVITY OF THE RUSSIAN FAR EAST)

Leskova Tatyana Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Art History, Music Education and Pop Art, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Methods of processing and citing characteristic of folklorism composers of the Far East of Russia in 1960–1980s. Folkloric origins of the works were songs, symbols of national identity of indigenous ethnic groups in the region are “Nanai Waltz” and “Nanai fishing.”

Processing and citation are its techniques, similar to the style plan. They belong to the sphere of mere reintoning of the folklore. However, they differ in certain characteristics, which is the purpose of the designation of the article. The differentiation of these techniques allows the author to develop the theoretical concept of folklore-stylistic modeling.

There are two style components in the system “composer-folk.” Firstly, the source of the folklore, which we define as *folklore-stylistic model* (model assumes genre). There are examples of indigenous amateur folklorism in the works selected for the analysis model. These are the secondary forms of folklore that synthesize authentic musical tradition and style of mass songs. The model is characterized by the integrity of borrowing the folk-genre complex, so-called model-imitation. Secondly, the part of the author’s works are the stylistic elements of the Russian and Western European music of the XIX-XX centuries. As the quintessence of the style they represent the concept of *author stylistic models*.

It is not only the nomination of stylistic components, but also their synthesis as the creative result. In the Far Eastern music, it is marked as the unity, and has significant differences. They are clearly visible due to the following factors. The first is the *oneness* of the folk-style model: in the aspect of melody, it is the same for groups of five or four works. The second is the *different* qualitative characteristics of the author’s stylistic models. According to this, the specific compositional techniques in the field of processing and citation are consistent with the variations-arrangement, as well as the methods of strict and free derivation. The productivity of the creation of the Far Eastern composers is noted.

Keywords: composer folklorism, reintoning the folklore, folklore-style models, author’s (composer’s) models.

Фольклор коренных этносов Дальнего Востока России в 1960–80-е годы неоднократно воплощался в творчестве композиторов региона. В центре внимания данной статьи – методы обработки и цитирования популярных народных песен «Нанайский вальс» и «Нанайская рыбацкая». Сравнительный анализ методов проведен в опоре на оригинальную теоретическую концепцию автора статьи – принципы фольклорно-стилевого моделирования (далее – ПФСМ), позволяющую классифицировать варианты претворения композиторами народных первоисточников.

Обработку, как метод переинтонирования со своим типом содержания (фольклорной образностью) и композиции («замкнутой, ориентированной на форму народной песни» [6, с. 65]), относят к более традиционным формам заимствования фольклора профессиональным искусством [8; 9].

При этом «диапазон участия автора простирается от минимального привнесения своего “я” до выражения собственной концепции» [6, с. 65]. Это позволяет систематизировать обработки, например, как: 1) миниатюры; 2) театрализованные сценки; 3) масштабные пьесы; произведения на основе нескольких обработок 4) циклического и 5) фантазийного типов [9]. Вместе с тем различается только два принципиально разных подхода композиторов к трактовке первоисточника в обработках *классического* и *свободного* типов (Ю. Паисов), каждый из которых в целом не выходит за пределы жанровой реконструкции (см. [8, с. 55–56]). В системе «фольклорное – нефольклорное» ведущее положение занимает первый музыкально-стилистический компонент.

В цитате – включении «внетекстового образования, замкнутого по форме сегмента с задан-

ным семантическим значением» [6, с. 70], – авторское переосмысление фольклорного материала подчиняется ранжированию: от вариации-аранжировки [1], до методов, предполагающих «многостороннюю трансформацию народной мелодии» [5, с. 104], выходящую за рамки жанрового реконструирования [8, с. 65]. В системе музыкально-языковых средств «фольклорное – нефольклорное» преобладает второй музыкально-стилистический компонент.

Комплексный анализ обработки (в нашем контексте более как метода, нежели как жанра) и цитирования возможен в силу тождественности свойств фольклорного прообраза – *фольклорно-стилевой модели* (далее – ФСМ), в которой понятие *стилевая* включает и явление жанра. Едино и некоторые композиционно-семантические признаки ФСМ: 1) структурная замкнутость – полная (в обработке) и полная/относительная (в цитате) [6, с. 65]; 2) жанрово-семантические функции. Последние обычно выражаются в значительном влиянии ФСМ на содержание авторского (композиторского) произведения (см., например, [2, с. 7–8; 8]).

Общим свойством ФСМ обеих упомянутых ранее народных песен является ее построение на заимствованном материале, представленном в текстовой целостности. Речь идет не столько о потактовой, фразовой или мотивной протяженности заимствования (оно может быть и частичным), сколько о максимальной репрезентативности типологических признаков первичного жанра (вплоть до тех, которые в фольклористике сравнительно недавно получили статус текста фольклорного произведения, например, манеры исполнения). Присутствие фольклорно-жанрового инварианта как комплекса музыкально-выразительных средств фольклора в авторском тексте придает ФСМ черты жанрово-стилевой *имитации*.

ФСМ-имитация предполагает интерпретационную составляющую – часть музыкального текста, сочиненную композитором. Это позволяет рассматривать фольклорно-композиторский континуум с позиций интертекстуальности, в системе «чужого – своего». Роль иностилевого, «чужого» компонента определим за ФСМ. У композитора строится другая стилевая целостность фольклорно-нефольклорной природы. Она возникает при взаимодействии ФСМ с *авторскими (композиторскими) фольклорно-стилевыми*

моделями (далее – АФСМ). Модели этого типа представляют собой квинтэссенцию исторически сложившегося композиторского опыта (как в области фольклоризма, так и вне его). Иерархия АФСМ выстраивается нами соответственно хронологии общезначимых стилевых систем, вызревших в недрах отечественной и европейской музыки XIX–XX веков. Отнесение АФСМ к разряду «своего» относительно. «Свое» также всецело не принадлежит композитору, но перевоссоздается им в индивидуальной манере.

Сочетания «чужого» – ФСМ и «своего» – АФСМ подвижны в результирующем целом – тексте произведения. Такая подвижная сочетаемость является истоком многовариантности воплощения единой ФСМ. В теоретическом плане анализ взаимодействия ФСМ и АФСМ дает возможность обозначить наиболее общие ПФСМ в конкретном произведении. Данные положения частично освещены в других работах автора статьи (см., например, [7]).

Обработка и цитирование в отечественном музыкознании привычно закреплены за сферой простого переинтонирования (классификационный принцип простого/сложного переинтонирования принадлежит И. Земцовскому [5]) и больше рассматриваются в аспекте подобия композиторских методов. Анализ и обозначение определенных ПФСМ позволяет терминологически конкретизировать сферу простого переинтонирования.

Избранная для анализа ФСМ едина для песен «Нанайский вальс» и «Нанайская рыбацкая». Сами песни принадлежат к области дальневосточного коренного любительского фольклоризма – репертуара художественной самодеятельности, который интенсивно развивался с 1950-х до середины 1980-х годов. Нередко он создавался носителями традиции, талантливыми импровизаторами-мелодистами. Их песни синтезировали различный интонационный материал (в том числе нефольклорный, инонациональный). По отношению к аутентичной коренной традиции данная форма фольклоризма выступает как вторичная.

В области коренного фольклоризма переинтонированию подвергался разнородный комплекс элементов самой аутентики, европейской фольклорной жанровости (чаще всего маршевости – «Нанайская рыбацкая», вальсовости – «Нанайский вальс»), песенности – в обоих образцах),

элементы классико-романтического стиля профессиональной музыки письменной традиции. Основой такого перекрестного синтеза, «гетеролексичности» [1] ФСМ стала мелодика массовой песни. Она еще в недрах русской городской культуры ассимилировала традиционные (крестьянские) жанры и интонации [3, с. 47], что усложняет стилевой синтез.

В отдельных, наиболее простых случаях авторская мера участия минимальна. Поэтому некоторые обработки практически неотделимы от самой ФСМ, близки стилю любительского фольклоризма, где сложился их облик, лишь письменно зафиксированный композиторами.

Песня «Нанайский вальс» была записана дальневосточным композитором и собирателем фольклора Геннадием Петровичем Угрюмовым (1928–2002) в селе Болонь Комсомольского района Хабаровского края. Известны две словесно-поэтические версии А. Пассара и Г. Бельды. Согласно второй, в песне выражен жизненный оптимизм, эмоциональная уравновешенность, довольство жизнью: «Нашей реки простор, // Синие цепи гор. // Это для вас, друзья, // Песня летит моя...».

Г. Угрюмову принадлежит первая **обработка** песни (слова А. Пассара, перевод В. Шульжика), опубликованная в авторском сборнике «Нанай дярини. Шесть нанайских песен» (Хабаровск, 1963).

Этот вариант суммирует все стилевые качества ФСМ-имитации, фиксируя типичные черты дальневосточного коренного любительского фольклоризма, аналог которого создал начинающий тогда композитор. С одной стороны, в вальсовой основе ФСМ ощутим прообраз массовой песни. С другой стороны, в «линии скрытого лада» [3, с. 38] – ладовой схеме, формирующейся из метрически акцентированных ладовых элементов, устоев и неустоев, – присутствует яркий этнический колорит. Обрисовываются контуры ангемитонных структур: трихордовых – I–II–V, VI–I–II, тетрахордовых – I–II–V–VI, пентатонических – I–II–III–V–VI (см. Приложение, пример 1а, 1б, элементы, отмеченные скобками). Типичность подобных ладово-мелодических нанаизированных форм, обладающих межэтнической проницаемостью в сфере коренного дальневосточного фольклоризма, отмечалась многими исследователями [10, с. 72].

Свойственная ангемитонике несколько рассеянная направленность ладовых тяготений характерна для двух средних плагально неустойчивых построений мелодии. Организующими звеньями выступают обрамляющие автентические сегменты линии скрытого лада, симметричные по своей вопросно-ответной структуре – T–D, D–T, что больше соответствует природе мажора и минора. Все четыре сегмента линии скрытого лада также симметричны по функциональным свойствам: автентизм – плагальность / плагальность – автентизм (отмечено в Приложении, пример 1б), что разнообразит и колорирует ладовость ФСМ.

Взаимопроникновение европейского и неевропейского начал, в частности, главенство мажора при неяркости тяготений, типично и для гармонии. В инструментальном вступлении красочны «раскачки» трезвучий T_{35} – VI_{35} (см. Приложение, пример 1в, первый фрагмент), сочетающихся с полным оборотом в кадансе. В вокальной части куплета характерны плагальные разрешения D_7 (см. Приложение, тт. 4–5, 8–9, 13–14 мелодии; пример 1а). Он дважды переходит в T^6 (или $TSVI_6$ как задержание к T_{35}) и в каденции куплета – в S_{35} и SII_7 гармонические (см. Приложение, пример 1в, второй, третий фрагменты), прежде, чем разрешиться в тонику. Таким образом, на глубинном уровне ладовых структур (в линии скрытого лада ФСМ) и в реальном развертывании мелодии и гармонии синтезируются русское и инонациональное начала.

Создав классическую обработку-миниатюру (см. [9]), Г. Угрюмов максимально бережно подошел к трактовке народного образца. В стиливых характеристиках АФСМ главенствуют приемы обработок русских композиторов-классиков XIX века. Сердцевиной этой профессиональной традиции являются принципы гармонизации народной мелодии композитором. Ее звуки включаются в аккорды в качестве примы, терции, квинты, по принципу ладофункционального согласования, резонирования. Данный прием сродни звуковой унификации мелодии и аккордики, а это типично и для стилистики массовой песни [3, с. 48]. Условно обозначим такие приемы обработки в традициях XIX века, как АФСМ-1.

Приведем примеры идентичности фольклорного и авторского материала. Мелодико-гармонические ладообразования во вступлении, принадлежащем композитору (см. Приложе-

ние, пример 1в), демонстрируют родственность с ФСМ своей ангеми-tonностью и элементами пентатоники. Если линия скрытого лада обозначает их только в самых общих чертах (см. Приложение, нижняя скобка примера 1б), то реальные мелодические ходы (например, тт. 5–7 и 9–11 примера 1а в Приложении) являются непосредственным прообразом композиторской реконструкции подобных интонаций (ср. с тт. 1–4 примера 1в в Приложении). Отметим общий пентатонический звукоряд, включающий I–II–III–V–VI ступени лада как основу звукового единства мелодико-фактурных линий в ФСМ и у композитора.

Авторский стиль синтезирует и другие важные фольклорные и нефольклорные, европейские и неевропейские черты. Во-первых, это подчеркивание вальсово-танцевального начала в фактуре аккомпанемента и, как результат его ритмической равномерности в оживленном темпе, возникновение жанровых оттенков скерцозности. Во-вторых – пение светлым тембром в среднем регистре (es^1-c^2), что отмечали исследователи нанайского фольклора как типичную черту. В-третьих – главенство вокального одноголосия как эквивалента традиционной монодии, присущей аутентичной песенной культуре этносов Дальнего Востока. В целом обработка Г. Угрюмова соответствует принципу *вариации-аранжировки* (см. [1]).

Вследствие межнационального характера данной обработки и подобных ей по стилю можно отметить возрастание сложности взаимодействия ФСМ и АФСМ. В сравнении с общерусскими моделями любительского фольклоризма, в «Нанайском вальсе» гетеролексический «сплав» нефольклорно-фольклорного дополняется сочетанием европейско-неевропейского начала.

Обработке Николая Николаевича Менцера (1910–1997), слова Г. Бельды, перевод Г. Быргазова, присущи вышеупомянутые принципы взаимодействия «своего – чужого», фольклорного – нефольклорного, европейского – неевропейского: 1) идентичная линия скрытого лада; 2) резонансные принципы гармонизации мелодии; 3) «игра» плагальных и автентических оборотов; 4) светлый тембр женского хора. Однако менцеровская трактовка песни – работа опытного композитора. Она опубликована в его итоговом авторском сборнике «Мелодии Севера. Современные песни народов Приамурья и Дальнего Востока» (Хабаровск, 1993).

Идя вслед за Г. Угрюмовым в построении ФСМ-имитации, Н. Менцер также экспериментирует в области «выращивания» гармонии из ладообразований мелодии. Линейная ангеми-tonика преобразуется у него в колоритно звучащие вертикали. Теоретическое их объяснение двойственно, возможно с позиций европейско-неевропейского синтеза. С одной стороны, аккорды возникают путем присоединения побочного тона (сексты) к трезвучиям тоники и доминанты. Композитор уже во вступлении (см. Приложение, пример 2) намеренно заостряет сопряжение квинты (с) и сексты (d) в T_{35} F-dug. Основной и побочный тоны при взаимном перемещении (см. Приложение, тт. 4, 6 примера 2) дают диссоциирующие, «дразнящие» слух ноты и септимы в крайних, средних голосах. В D_{35} звучание квинты и сексты (g–a; тт. 13–15 примера 2 в Приложении) в секундовом «трении» спрятано в средние голоса. Терпкость их сочетания подчеркнута отсутствием терции аккорда (e). **В то же время секста, как устойчивая III ступень, лишает аккорд доминанты яркого тяготения в тонику.** Нетипичным для классических форм построения подобных аккордов является совместное звучание квинты и сексты и помещение последней в среднем голосе. Это напоминает о «бородинских секундах» (фактурно-гармоническом приеме А. П. Бородина). С другой стороны, построенные композитором аккорды с побочным тоном аналогичны ангеми-tonным звукорядным структурам ФСМ (I–III–V–VI и V–VII–II–III ступени), что вносит дальневосточные фольклорные оттенки. Как видим, Н. Менцер также сращивает горизонталь и вертикаль, но делает это тоньше, изобретательнее и последовательнее, действительно унифицируя звуковой состав обоих компонентов фактуры.

Гармонизуя мелодию, композитор прибегает к мягко звучащим медиантовым и секундовым сопряжениям аккордов (T_6-VI_6 , $T_{35}-VII_7$). Трезвучия ладовой периферии (VI_{35} и II_{35}), с ее потенциалом переменных функций, несколько полнее, чем у Г. Угрюмова, представлены в гармонии. Аккордика не только органичнее соединена с мелодией, но более разнообразна. Это способствует конкретизации линии скрытого лада, полнее раскрывает ресурсы его автентизма и плагальности.

Иное качество обработки Н. Менцера кроется и в концертном принципе преподнесения

материала. Это прослушивается в чередовании одноголосия и аккордового изложения хоровых партий, вносит диалогичность, персонафикацию, театральность. Фортепианной фактуре сопровождения свойственна массивность. Аккордовые дублировки напева и фигурированные варианты-контрапункты к нему проводятся на фоне глубоких басов при широком регистровом охвате инструмента. Крещендирование фактуры в куплетно-вариационной форме рождает ощущение эмоционального потока, подъема, в котором индивидуально-лирическое возрастает до всеобщего жизнеутверждающего. Это динамизирует куплетность, направляет ее развитие к большой коде, акцентирующей образно-эмоциональное нарастание.

Вариант Н. Менцера ближе к обработке-сценке (см. [9]). Возможно, что ее облик сложился не без влияния оркестровой версии песни, процитированной композитором ранее в финале его сюиты «Нивхские сюжеты». Наряду с чертами вариации-аранжировки АФСМ-1, обработка Н. Менцера синтезирует отдельные черты *академизированных стилевых моделей русской советской музыки 1920–50-х годов* (в основном в области ладогармонических структур), которые обозначим как АФСМ-3 (об АФСМ-2 см далее; в порядковых обозначениях АФСМ придерживаемся исторической хронологии).

В качестве **цитаты** мелодия «Нанайского вальса» использовалась неоднократно. Своя версия ФСМ создана Н. Менцером в *финальной части («Вальс») из сюиты «Нивхские сюжеты»* (1959). Театральный эффект возникает уже в начальных тактах вступления. В исполнении труб тема наполняется и новыми жанровыми качествами – фанфарностью, речитативностью (см. Приложение, пример 3а). В основном разделе характерна иная, нежели в ФСМ, потактовая компоновка фраз: принцип вальсовой трехдольности (3+3+3+3) распространяется композитором на метр высшего порядка (вместо 4+4+4+4; пример 3б в Приложении). Лишенная привычных «рамок» квадратности, тема сжимается в музыкальном времени, обретает эффект особой подвижности, стремительности.

В трактовке цитаты значим весь контекст «Вальса», в том числе оригинальный авторский тематизм. Его образно-стилевой характер не-

однозначен. С одной стороны, возникают переключки со стилем русской и западноевропейской музыки XIX века письменной традиции (АФСМ-2а), в частности с лирико-эпическим симфонизмом той эпохи. Это наблюдается в фактурно-оркестровых средствах: «пышной», полнотонной инструментовке, обилии туттийных звучностей при песенной основе тематизма. Поскольку музыка имеет вальсово-танцевальную природу, она наполняется отголосками романтической «балетности». С другой стороны, в аккордовых, тонально-гармонических средствах (например, ресурсах гармонического мажора, ярких мелодико-гармонических модуляций, тональных сопоставлениях), в темброво-фактурной орнаментации (в партиях гобоя, английского рожка) угадывается стиль «русской музыки о Востоке» – русского ориентализма XIX века (АФСМ-2б).

Данный стилевой контекст по-иному формирует семантику цитаты. Она предстает значительно дистанцированной от обработки-аранжировки; в симфонической трактовке Н. Менцера исчезает «шлейф» коренного фольклоризма. В цитате акцентируются общеевропейские черты, а инонациональные признаки придают образу скерцозность, характерность, способствуют повышению эмоциональной выразительности, что подчеркивает символику общего финального танца-праздника всей сюиты. Между тем, композитор прибегает только к *варьированию* как методу развития.

Обоюдные семантические импульсы между цитатой и общим тематическим контекстом проявляются в переформировании семантики некоторых оригинальных менцеровских тем. В поле действия ориентальной семантики АФСМ-2б попадает трио финала (на оригинальных темах композитора), которое ассоциируется с женской обрядовой танцевальностью коренных дальневосточных этносов и принимает на себя значение «экзотического» момента, оттеняющего европейский стиль других тем трио.

Опыт Н. Менцера показывает, что в творческом процессе обработка и цитирование взаимодействуют непосредственно. В них общность источникового материала и единство менцеровского подхода к фольклору (в аспекте бережного сохранения народного стиля) способствовали общности приемов *вариации-аранжировки*. За пределы АФСМ-1–3 они не выходят. Но в трактовке ФСМ

как цитаты ощущается большая многомерность, смысловая нагрузка (что впоследствии, как отмечено выше, оказало обратное влияние на стиль песенной обработки).

В эпизоде финала «Дальневосточного концерта» для фортепиано с оркестром (1970) Юрий Яковлевич Владимиров (1925–1978) по-иному интерпретировал исходную ФСМ, хотя в жанрово-семантической трактовке цитаты у Ю. Владимирова и Н. Менцера есть некоторые общие моменты: акцентирование не столько песенности, сколько танцевальности в жанрово-стилевом комплексе темы, подчеркивание открытости, неспешности, «улыбчивости», специфичных для национального характера коренных дальневосточных этносов.

Цитата «Нанайского вальса» развита Ю. Владимировым по принципу вариаций *soprano ostinato* – инструментального композиционного аналога песенной куплетности. С разной протяженностью (разнообразнее, чем это было у Н. Менцера) композитор преобразует ее квадратность: тема – 5+5+5 (см. Приложение, пример 4); 1-я вариация – 4+4+4+4; 2-я – 4+4+4; 3-я – 4+4+2; 4-я – 3+2+3+2+2; 5-я – 4+4+9; 6-я – 3+3+3. В нерегулярности, масштабной вариабельности ритмосинтаксиса темы и ее развития заложен комический штрих.

В процессе варьирования лирическая жанровость цитаты, песенно-танцевальный характер преобразуются в тему-гимн – символ коллективного праздника. В такой трансформации, как и у Н. Менцера, важны крещендирующие приемы фактуры и оркестровки. При этом у Ю. Владимирова происходит выстраивание еще и определенной тембровой драматургии. В шестой, кульминационной вариации в звучании оркестрового *tutti* подчеркнут тембр медной духовой группы. Он ассоциируется с концертами духовых оркестров на открытом воздухе как современной формой любительского музицирования, а возможно, и преобразованного коренного традиционного быта.

В гармоническом плане отправным моментом развития явилось относительно простое изложение темы (АФСМ-1). Чертой, осовременивающей цитату и перекликающейся с ее ориентальными качествами в области лада, выступают эпизодические вкрапления джазовой аккордики: C^6 , C_7 (тт. 3, 6 примера 4 в Приложении).

Взаимодействуют два типа авторских моделей, АФСМ-1+АФСМ-4. В дальнейших варьированных проведениях к усложнению материала привели гармонические преобразования: синтез стиливых моделей русской советской музыки 1920–50-х годов и джаза (АФСМ-3+АФСМ-4). Обобщая суть подхода Ю. Владимирова к образностилевому воплощению цитаты, отметим, как главенствующий, метод перехода от *варьирования к строгой деривации* (см. [1]).

В середине второй части («Скерцо») Фортепианного квинтета Бориса Дмитриевича Напреева (р. 1938) цитата осмыслена в контексте «колючего» скерцо бартоковского типа, характерного для начальной (основной) темы. Этот оригинальный авторский тематизм примечателен игрой метроритмических акцентов, жесткими звучностями, микромотивным ладово-ритмическим варьированием.

Цитата «Нанайского вальса» в среднем разделе «Скерцо» воспринимается как «островок лирики». Здесь скерцозность трактована в романтизированных, просветленных, более мягких тонах. Во вступлении народной темы, где вырезают ее интонации (ц. 7), и в основном проведении цитаты в партии альты (т. 4 ц. 8; пример 5а в Приложении) эти смешанные образные оттенки проявляются в акцентировании песенности, что исходит от легатных приемов игры на струнных, прозрачности изложения, в подчеркнутой облегченности фактуры, использовании среднего и высокого регистров, в приглушенной динамике и четкой артикуляции стаккато, пиццикато. Гармонический стиль соответствует классическим принципам АФСМ-1, напоминающим об обработке Г. Угрюмова.

Развитие темы продолжается в двух вариациях. В первой вариации (т. 20 ц. 8) несколько изменяется интонационно-жанровая основа цитаты. «Знаковый» мотив – VI–V–III ступени (отмечен скобками в примере 5б в Приложении) – чередуется с его авторскими модификациями и с новыми мотивами-«вздохами». Квадратность строения фраз, как и у других авторов, активно преобразуется: 4+5+6 (6=4+1+1)+3. Все эти приемы остраивают танцевальность, создают в ней свойства камерной утонченности.

Во второй вариации (ц. 9; пример 5в в Приложении) микроинтонации ФСМ «распылены» по

фактурным линиям, что приводит к исчезновению интонационной гибкости. Трансформирована песенная природа цитаты. В партии фортепиано абсолютизируются танцевально-моторные свойства ритмики ФСМ, напоминающие некое *regretum mobile* с оттенками прокофьевских скерцо. Включенная в этот общий звуковой поток, цитата «растворяется» в общих формах звучания, не эквивалентных ее экспозиционным звеньям.

Данный композиторский подход близок принципам *свободной деривации* [1]. Он опирается на тонально-гармонические структуры двенадцатитоновой хроматики – АФСМ-5 и стиль «новой фольклорной волны», близкий неофольклоризму Б. Бартока – И. Стравинского – АФСМ-6.

Песня «Нанайская рыбацкая» (слова народные, перевод Р. Добровенского) была записана и обработана Н. Менцером. Как и в «Нанайском вальсе», здесь отражено лирико-бытовое начало в комплексе с картинами дальневосточной природы: «Эй, слышишь, друг, // Над рекой моторов стук? // По реке мы плывем, // Нашу песню поем...». Акцентирована и промысловая тематика.

Обработка Н. Менцера для смешанного хора а *capella* (сборник «Мелодии Севера») может выступить репрезентантом ФСМ-имитации. Как типичный образец любительского фольклоризма, она синтезирует свойства аутентичного коренного фольклора, массовой песни, отдельные черты русской музыкальной традиции.

Источником ярких стилевых качеств ФСМ-имитации по-прежнему являются ладоинтонационные и жанровые свойства фольклорного материала. Мелодия строится на основе ангемитонной пентатоники минорного наклонения d–f–g–a–c – ладового клише, типичного для нанайского фольклора и его вторичных форм (фольклоризма). Ладовость принимает типичный для современных нанайских песен вид октавно-пентатонного звукоряда a–c–d–f–g–a (см. Приложение, пример 6а). В нем совмещаются трихорды a–c–d+d–f–g–(a), объединенные тоникой d. Поскольку звукорядный состав развернут до октавы и более, он легко смыкается с натуральным минором (в фольклоре это явление исследовано, например, Г. Алексеевой) и системой параллельно-переменной тональности d-moll – F-dur. Последнее свойство больше восходит к русской народной традиции, но взаимодействует с инонациональной, коренной даль-

невосточной. Такое взаимодействие органично, так как происходит на основе общего ладофункционального свойства – тоникальности (тонов и созвучий), присущего модальным системам. В параллельном мажоре продолжают появляться производные трихорды g–a–c, c–d–f, расширяя диапазон напева.

Интонационная основа данной ФСМ напоминает традиционные жанровые модели заговорных промыслово-обрядовых речитаций. Их прототип воплощен через речитативность напева и, в большей степени, сопровождения. Данные качества скерцозности возникают уже в кратком вступлении (см. Приложение, пример 6б). Стаккатированные аккорды на слог «тонг», выдержанные в ровной ритмике, раскрывают программное содержание, ассоциируясь с четко организованными промысловыми действиями, с обрядом и/или игрой. Последняя из образных ассоциаций закрепляется дальнейшими нарушениями регулярности ритмики, появлением разнообразных синкоп в сопровождающих голосах.

В наложении партий вступления кристаллизуется «шероховатое» по звучанию аккомпанирующее созвучие T₂, которое не менее эффектно замыкает все произведение. Вступительный аккорд экспонирует и суммирует звуки заглавной пентатонно-трихордовой попевок d–a–c–d–f–(g)–a.

Анализ основного тематизма обработки выявляет принцип линейно-аккордового синтеза-унификации, который проведен композитором довольно последовательно. В формировании аккордовой вертикали участвуют не только трихордовые образования основного напева, но и сопровождающие голоса, движение самой фактуры, напоминающей подголосочный стиль. Насыщенные по фонизму созвучия и их последования (VI₇–t⁴–s₇–t₆–t₅₆ в т. 3, s₉–II₇ в т. 4 примера 6а и др. в Приложении) имеют линейную природу. Подобием диатонического традиционного мышления выступают естественно вписывающиеся в гармонический контекст обработки натуральноладовые обороты, в частности фригийский: t₃₅–III₄₆–s₆–s₅₆–d₇^{nat}. (см. Приложение, пример 6в).

Идея линейности фактуры проецируется на художественно-образный план. При передаче мелодии от басов к сопрано изменяется регистр, что дает эффект бинарной персонификации по типу «мужское – женское».

В целом принципы *варьирования-аранжировки* соответствуют традициям русской школы XIX века, тем принципам резонансной гармонии, о которых говорилось выше (АФСМ-1). Но в данной обработке подчеркнуты и ориентальные тона, что позволяет отнести авторскую стилистику к разновидности русского ориентализма – АФСМ-2б. Вид ориентализма в данной обработке регионально специфичен, что обусловлено дальневосточным генезисом материала на мотивно-ладовом уровне. Общий уровень и органичность синтеза, взаимопроникновения всех названных выше элементов достаточно высоки, поскольку в стилистике этой обработки можно отметить превалирование закономерностей композиторского профессионализма.

Цитата этой же песни встречается в «*Поэме об Амурской земле*» Сергея Петровича Москаева (р. 1955), написанной для оркестра русских народных инструментов. Художественная идея произведения формируется на основе принципа стилевых сопоставлений русского и инонационального тематического материала. Возможно, это призвано символизировать единство коренных этносов и переселенцев Дальнего Востока России.

В качестве иностилевого символа во втором (среднем) разделе поэмы композитором избрана «Нанайская рыбацкая». Сначала цитата разработана в нескольких *вариациях-аранжировках* – экспозиции трехчастной формы всего раздела. Сложность и необычность ее трактовке придает специфичный тембр русского народного оркестра (цитата проводится в основном в партии баянов). Тембр является той яркой славянской «оправой» для ориентальной ФСМ, которая придает ей семантическую амбивалентность, заостряет ее скерцозный потенциал. Гармонические средства в основном соответствуют нормам советской музыки первой половины XX века – АФСМ-3. В середине формы прием вариации-аранжировки сопоставляется со *свободной деривацией*. Здесь трактовка ФСМ усложняется переходом в сферу таких джазовых ритмо-гармонических средств, которые напоминают о свинге, «свободной» импровизации джаз-авангарда (АФСМ-4). В репризе возвращается прием *варьирования* (АФСМ-3).

Преобразования этой же цитаты в *главной партии финала («Скерцо» «Дальневосточного концерта»* Ю. Владимировича начаты уже во вступлении к теме. В нем формируются три основных

элемента: 1) трихордовые диатонические мотивы (d–f–g, g–b–c, e–g–a и др.); 2) синкопированные интонации в четных тактах (с ударом на 2-й и 4-й долях); 3) тритоновно-уменьшенная попевка каденции (cis–c–b–g). Из этого интонационного комплекса только первый элемент непосредственно связан с цитатой, что говорит об активном авторском переосмыслении ФСМ уже на этапе вступления.

В теме главной партии (g-moll; пример 7а в Приложении) материалу присуща динамично-игровая семантика с оттенками игрового азарта. Такой образной интерпретации цитата обязана характеристичному штриху, введенному Ю. Владимировичем, – появлению «лишней» пятой доли (в нотировке Н. Менцера размер $\frac{4}{4}$). Она подчеркивается «сухими» тембрами коробочки, ксилофона (в Приложении, в примере 7а, отмечена знаком *□). Такие тембры в аутентичной звуковой ауре коренного фольклора ассоциируются с обрядностью, играми, борьбой на палках, а в образности финала Концерта являются колоритной скерцозной деталью.

В основе варьирования лежит принцип конструирования мелодии, гармонии, всей фактуры на основе натурально-ладовой системы ФСМ, трихорды которой свободно совмещаются композитором в новых конфигурациях. Данный принцип объединяет подходы Ю. Владимировича (в цитировании) и Н. Менцера (в обработке).

При диатоничности отдельно взятых ладовых ячеек мелодии и гармонии общий их звукорядный состав складывается в двенадцатизвуковую полидиатоническую, а фактически в хроматическую систему (АФСМ-5). Как и в ФСМ, у Ю. Владимировича добавляются новые звенья трихордов (например, g–b–c, c–d–f), при помощи чего композитором «осваиваются» новые участки звукоряда. Двенадцатый звук h является лишь однажды, так как противоречит своим мажорным колоритом минорной ангемитонике. Развитие совмещается с джазовыми гармоническими оборотами (АФСМ-4), например, начальным: g–g₇–g⁶ (см. Приложение, пример 7а, тт. 1–3), где нисходящее движение в средних голосах напоминает о менцеровской трактовке, в частности о фактурно-аккордовом нисхождении фригийского оборота.

Трихорды согласованы со сменой фактуры. «Сольные» попевки-реплики (рояля и дру-

гих инструментов) подхватываются «хором» (у разных групп оркестра). Такое фактурное решение композитора ассоциируется с респонсорной формой «соло – хор», распространенной в образцах любительского фольклоризма. Самостоятельной характеристичностью наделен кадансовый мотив по звукам **cis–c–b–g**, что напоминает о джазовых принципах ладности, о блюзовом звуко-ряде с **IV высокой (V низкой) ступенью**. Скандированная тоника в кадансе – октавно-унисонное тройное **g** оркестра в ритмике суммирования (две восьмые и четвертная) – ассоциируется с коллективным игровым выкриком и в целом – с промыслово-коллективной семантикой ФСМ. В таком виде каданс звучит комично и в то же время повелительно как знак завершения общего активного движения, игры-действия.

Хроматизация и джазовый контекст изменяют жанровые параметры ФСМ: ее песенная речитативность интерпретируется в подчеркнуто скерцозном плане. В целом авторское переинтонирование ФСМ соответствует принципу *стро-гой деривации*.

В *побочной партии финала «Дальневосточного концерта»* (см. Приложение, пример 76) Ю. Владимиров сохраняет то же единое интонационное зерно цитаты, выстраивая на его основе монотематическую сонатную форму.

Существенная трансформация цитаты связана с тем, что ФСМ с семантикой коллективного промыслово-обрядового слоя вводится композитором для создания индивидуализированного лирического образа. (Возможно, это еще один вид в цепи персонификаций, начатых в главной партии финала Концерта). Такие образные параметры формируются из камерности звучания побочной партии: она проведена у рояля без участия оркестра (в виде двух «строф»-вариаций Es-dur – As-dur со вступлением к каждой).

Полистилевой облик цитаты формируется следующими средствами. Аккордово-фигурационное вступление колоритно своими диссонирующими вертикалями (септ-, нонаккордами) и их сопоставлениями, служащими затем фоном для мелодии. Хроматическая система в гармонии (АФСМ-5) осовременивает звучание темы. В то же время «высказывание» рояля выдержано в стиле европейского романтизма с соответствующими средствами создания такого стиливого оттенка. Во-первых, периодичность трихор-

дов ФСМ (d–f–g, g–b–c, c–es–f) переосмыслена с точки зрения структуры и звуковысотной линии. Периодические микроструктуры теперь собраны композитором в виде единой мелодической волны, напоминающей лирико-элегическую речь. Во-вторых, фактурное решение темы по звуковой насыщенности, мощи подобно «оркестральности» листовского типа в трактовке фортепиано. Благодаря специфическим гармониям джазовой природы, в теме появляются оттенки импровизации «в блюзовых тонах» (АФСМ-4). Кадансовый элемент побочной партии в виде никнувшей терцовой интонации (b–g–g) (см. Приложение, пример 76, тт. 3–4) жанрово контрастен и семантически амбивалентен, что связано с типом образов. Они ассоциируются не только с традиционными плачами коренных дальневосточных народов, но и со спиричуэл.

Фактурно-гармонические, ладовые, интонационные средства существенно переформируют этнический оттенок ФСМ и даже исключают его исходные формы. Важным моментом этого является семантическая «модуляция»: коллективное – индивидуализированное. Образно-стилевое перевоплощение цитаты соответствует принципу *свободной деривации*.

Итак, в проанализированных обработках и цитатах «Нанайского вальса», «Нанайской рыбацкой» перенесение фольклорного материала в текст авторского произведения породило принцип распространения закономерностей первичного жанра на композиторский стиль, даже там, где эти связи не очевидны и вуалируются композиторским решением, внедрением тех или иных АФСМ. Подобный принцип фольклорно-стилевого моделирования можно обозначить понятием *моделирования-экстраполяции*.

Однако ПФСМ-экстраполяция объединяет полярные композиторские версии. В одних выражено стремление к узнаваемости ФСМ, в других – тенденция к оригинальности прочтения.

Первый тип преобразований ФСМ отмечен непосредственным воспроизведением жанра и незначительной детализацией стиля. Его изменения основаны на стилевом балансе фольклорного и нефольклорного. Причем, в этом плане близки обработки Г. Угрюмова, Н. Менцера и цитаты Н. Менцера (четыре из девяти проанализированных примеров). Такой ПФСМ обозначим как *экстраполяция-варьирование (аранжировка)*.

Другой тип преобразований ФСМ направлен на переосмысление, а иногда и «преодоление» ее фольклорной природы (М. Тараканов). Здесь наблюдается серьезный «крен» в сторону нефольклорного стиливого начала. Для теоретической дифференциации столь индивидуальных композиторских решений критерием является степень стиливого дистанцирования от ФСМ.

В двух цитатах Ю. Владимиров в «Дальневосточном концерте» (главная партия и эпизод финала) стиливая дистанция с ФСМ довольно ощутима, но тема хорошо узнаваема, что соотносимо с *экстраполяцией-деривацией (строгой)*. Цитирование во второй части Фортепианного квинтета Б. Напреева и в побочной партии финала

«Дальневосточного концерта» Ю. Владимиров основано на ярко выраженном преобладании авторского нефольклорного начала и большом дистанцировании от ФСМ, завершающемся выходом за пределы самой фольклорно-стилевой специфики, в область авторских моделей (ФСМ→АФСМ), что соотносится с *экстраполяцией-деривацией (свободной)*.

Особняком стоит сопоставление полярных приемов *варьирования* и *свободной деривации* в интерпретации С. Москаева в «Поэме об Амурской земле». Автор как бы специально демонстрирует два ракурса опосредования ФСМ, то удаляясь, то приближаясь к ее стилю. Наши наблюдения сведены в табл. 1.

Таблица 1

Принципы фольклорно-стилевого моделирования-экстраполяции

В а р ь и р о в а н и е	Д е р и в а ц и я	
	Строгая	Свободная
	О б р а б о т к а	
НВ Угрюмов Г. АФСМ-1 НВ Н. Менцер АФСМ-1+АФСМ-3 НР Н. Менцер АФСМ-1+2б		
	Ц и т и р о в а н и е	
	<i>Относительно статическая</i>	
НВ Менцер Н. Нивхские сюжеты АФСМ-2а+2б	НР Владимиров Ю. Дальневосточный концерт, главная партия финала АФСМ-5+4	НР Владимиров Ю. Дальневосточный концерт, побочная партия финала АФСМ-5+4
	<i>Сопоставление ПФСМ</i>	
НР Москаев С. Поэма об Амурской земле АФСМ-3		Поэма об Амурской земле АФСМ-4 АФСМ-3
	<i>Динамическая</i>	
	НВ Владимиров Ю. Дальневосточный концерт, эпизод финала АФСМ-1+4→АФСМ-3+4	НВ Напреев Б. Фортепианный квинтет АФСМ-1→АФСМ-5+6

Примечание: **НВ** – «Нанайский вальс»; **НР** – «Нанайская рыбацкая».

Приемы деривации (рассмотренные теперь как бы «поверх» строгой и свободной) разнятся характером развития. Одну разновидность деривации можно рассматривать как *относительно статический* стиливой вид: преобразования темы выдержаны в единых или близких стиливых координатах (табл. 1). Вторую разновидность обозначим как процессуальный, динамический вид деривации. Здесь характерно удаление не только от стиля ФСМ, но и от вариантов, уже ранее представленных композитором. Фазы варьирования ощутимы в аспекте стиливых различий, то есть

движения от одной АФСМ к другой (в табл. 1 отражено стрелкой →, показывающей направленность преобразований). Смена АФСМ обычно происходит от простых стиливых форм к более сложным.

В творчестве дальневосточных композиторов 1960–80-х годов между обработкой и цитированием, как наиболее общими принципами переинтонирования, и вариацией и деривацией, как конкретными приемами развития материала, складываются следующие типы соответствий (см. схему на рис. 1).

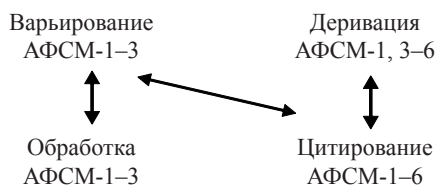


Рисунок 1. ПФСМ в обработке и цитировании

Как видим, продуктивностью отличается как прямое, так и перекрестное согласование методов (обработки цитирования) и приемов (варьирования, деривации). С одной стороны, в обработках характерно внимание композиторов к фольклорно-жанровому комплексу и относи-

тельное единообразие композиторских методов его воссоздания, совпадающих с вариацией-аранжировкой при главенстве относительно несложных АФСМ-1-3. Для сферы цитирования, наоборот, характерен широкий спектр приемов варьирования, деривации и, как следствие, – разнообразие простых и сложных АФСМ-1-6.

С другой стороны, варьирование встречается преимущественно в обработках, но и в небольшой части цитат. Можно отметить проникаемость этого метода композиторской работы с ФСМ. Деривация четко закреплена за сферой цитирования, проявляясь в разнообразии, а подчас уникальности авторского переинтонирования ФСМ.

Приложение

«Нанайский вальс». Обработка Г. Угрюмова

Пример 1а

Soprano

Гуч-ку-ли, гэ, дуэн - тэ, эл-кэ-лэ хэ - дун - ду.
Мим-би - вэ до - со - дя - ми е-нуэн-ди дя - ри - ро?

Пример 1б

Авт. Плаг. Авт. Плаг.

Пример 1в

Мим-би - вэ е-нуэн-ди дя - ри - ро?

«Нанайский вальс». Обработка Н. Менцера

Пример 2

Нашей ре-ки про-стор, си-ни-е це-пи гор

Менцер Н. Сюита «Нивхские сюжеты», финал «Вальс»

Пример 3а

Tri-be

Пример 3б

V-ni

Владимиров Ю. «Дальневосточный концерт», финал «Скерцо», тема трио

Пример 4

The musical score for Example 4 is presented in two systems. The first system consists of a grand piano (piano) part and a violin part. The piano part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The violin part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system consists of a grand piano (piano) part and a violin part. The piano part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The violin part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Напреев Б. Квинтет, тема середины 2-й части

Пример 5а

The musical score for Example 5a is presented in two systems. The first system consists of a violin part and a piano part. The violin part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The piano part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The second system consists of a violin part and a piano part. The violin part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The piano part is in 3/4 time and features a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Пример 5б

Musical score for Example 5b, V-po. The score is in 3/8 time and features a melodic line with slurs and ties. Dynamics range from *mf* to *f*.

Пример 5в

Musical score for Example 5в. It consists of three staves: two for a string quartet (violin and cello) and one for piano. The string parts use *pizz.* and *arco* techniques. The piano part is marked *p legato*.

«Нанайская рыбацкая». Обработка Н. Менцера

Пример 6а

Musical score for Example 6a, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Nanaï script.

Тонг - тонг - тонг - тонг, тонг - тонг - тонг - тонг, тонг - тонг - тонг - тонг, тонг - тонг - тонг, эй-ни-вэ дэ - ун - чи, дэ-ун-чи и - рэ - пу

Буэ Манг - бон - кан - бо - там - ди - сал - ни э - э - э - э

Пример 6б

Musical score for Example 6b, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Nanaï script.

S. Тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг,
A. Тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг,
Г. Тонг-тонг-тонг - тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг, тонг-тонг-тонг-тонг

Пример 6в

тонг, то - ри, тонг-тонг, то - ри, ка - тер - пу тонг то - ри, эй,

Владимиров Ю. «Дальневосточный концерт», финал «Скерцо»

Пример 7а

Пример 7б

Piano

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бушуева Л. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2008. – 22 с.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
4. Зак В. О мелодике массовой песни (Опыт анализа). – М.: Совет. композитор, 1979. – 358 с.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор. – Л.; М.: Совет. композитор, 1978. – 174 с.
6. Иванова Л. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань, 2004. – 223 с.

7. Лескова Т. Особенности фольклорно-стилевого моделирования (на примере симфонических произведений Сергея Москаева) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 2 (31). – С. 36–48.
8. Петров А. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980–2005). Основные тенденции, новые композиторские подходы: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – 239 с.
9. Хорошайло Г. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2005. – 33 с.
10. Шейкин Ю. Особенности развития музыки удэ и других народов Приамурья // Народная музыка СССР и современность. – Л., 1982. – С. 61–80.

References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Music text: Structure and Properties]. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 343 p. (In Russ.).
2. Bushueva L. Fenomen obrabotki chuvashskoi narodnoi pesni v tvorchestve kompozitorov: k probleme kompozitorskogo fol'klorizma. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniia [The phenomenon of the processing of the Chuvash folk songs in the works of composers: the problem of composing folklorism. PhD of Art History diss. author's abstract]. Kazan', 2008. 22 p. (In Russ.).
3. Zak V. O melodike massovoi pesni (Opyt analiza) [About melody of song of the masses (Experience of the analysis)]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1979. 358 p. (In Russ.).
4. Zemtsovskii I. Fol'klor i kompozitor [Folklore and composer]. Leningrad; Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978. 174 p. (In Russ.).
5. Golovinskii G. Kompozitor i fol'klor: Iz opyta masterov XIX–XX vekov: Ocherki [Composer and folklore: From the experience of masters XIX–XX centuries: Essays]. Moscow, Music Publ., 1981. 279 p. (In Russ.).
6. Ivanova L. Fol'klorizm v russkoi muzyke XX veka [Folklorism in Russian music of the XX century]. Astrakhan', 2004. 223 p. (In Russ.).
7. Leskova T. Osobennosti fol'klorno-stilevogo modelirovaniia (na primere simfonicheskikh proizvedenii Sergeia Moskaeva) [Features folklore-stylistic modeling (for example, symphonic works by Sergei Moskaeva)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 2 (31), pp. 36–48. (In Russ.).
8. Petrov A. Pretvorenii russkogo fol'klora v sovremennoi khorovoi muzyke (1980–2005). Osnovnye tendentsii, novye kompozitorskie podkhody. Diss. kand. iskusstvovedeniia [Implementation of Russian folklore in the contemporary choral music (1980–2005). The main trends, new compositional approaches. Diss. PhD of Art History]. Moscow, 2007. 239 p. (In Russ.).
9. Khoroshailo G. Obrabotki narodnykh pesen dlya khora a cappella v otechestvennoi muzykal'noi kul'ture XX veka i tvorchestvo A.V. Mikhailova. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniia [Arrangements of folk songs for choir a cappella in the national musical culture of the twentieth century and the work of A.V. Mikhailov. PhD of art criticism diss. author's abstract]. Rostov-na-Donu, 2005. 33 p. (In Russ.).
10. Sheikin Iu. Osobennosti razvitiia muzyki ude i drugikh narodov Priamur'ia [Features of the development of music Ude and other peoples of the Amur Region]. *Narodnaia muzyka SSSR i sovremennost'* [Folk Music of the USSR and Contemporaneity]. Leningrad, 1982, pp. 61–80. (In Russ.).