Музыкальное искусство

Традиции и современность

2022/ 4(9)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сетевое научное издание

УЧРЕДИТЕЛИ

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского

ИЗДАТЕЛЬ

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского

Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-79083
от 25 сентября 2020 г.
ISSN 2782-1773

© Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

ПАРТНЕРЫ ИЗДАНИЯ

Алтайский государственный институт культуры (Барнаул)

Астраханская государственная консерватория (Астрахань)

Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (Баку)

Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ)

Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент)

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)

Казахский национальный университет искусств (Астана)

Кыргызская национальная консерватория имени Калыя Молдобасанова (Бишкек)

Монгольский национальный университет искусств и культуры (Улан-Батор)

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород)

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск)

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова (Петрозаводск)

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов)

Таджикская национальная консерватория имени Т. Сатторова (Душанбе)

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде (Душанбе)

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

К. В. Зенкин (Москва) – главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского;

Ф. А. Ульмасов (Душанбе) – зам. главного редактора, доктор искусствоведения, профессор (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

А. Н. Азимова (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Г. Алябьева (Москва) – доктор искусствоведения, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке);

М.В. Амгаланова (Улан-Удэ) – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и искусствоведения Восточно-Сибирского государственного института культуры;

А. А. Амрахова (Москва) – доктор искусствоведения, зав. научно-аналитическим отделом (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Л.В. Гаврилова (Красноярск) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского;

Т. Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Дашнямын (Улан-Батор) – Ph.D в области искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Института музыкального искусства (Монгольский национальный университет искусств и культуры);

У. Р. Джумакова (Астана) – доктор искусствоведения, профессор (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, профессор (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – И.о. ректора Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки;

К. Ш. Дюшалиев (Бишкек) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции (Кыргызская национальная консерватория имени К. Молдобасанова);

С. А. Елеманова (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор кафедры

музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник (Институт истории, археологии и этнографии Национальной академии наук Таджикистана)

Е. К. Карелина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

М. Г. Кондратьев (Чебоксары) – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник (Чувашский государственный институт гуманитарных наук);

А. Л. Маклыгин (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова);

Г. Р. Махмудова (Баку) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

И. В. Мациевский (Санкт-Петербург) – доктор искусствоведения, профессор (Российский институт истории искусств);

Т. И. Науменко (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных);

Е. Е. Полоцкая (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, доцент (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

А.Н. Соколова (Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор (Институт искусств Адыгейского государственного университета);

Р. Р. Султанова (Кембридж) – Ph.D, главный редактор Энциклопедии «Музыка тюркоязычного мира» (Кембриджский университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

С. И. Утегалиева (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

К. Хисаока (Осака) – Ph.D, научный сотрудник Музея Минпаку;

Г. Б. Шамилли (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник (Государственный институт искусствознания);

Ю. И. Шейкин (Якутск) – доктор искусствоведения, зав. кафедрой искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств.

В. Н. Юнусова (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

СОДЕРЖАНИЕ

ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Э. Зульцецег

О повторности как основе игры на моринхуре…….…….....12

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

К. Дадаш-заде

О некоторых особенностях претворения искусства ашыгов в опере Узеира Гаджибейли "Кёроглу" ……..22

Б. Якубова

Творческое наследие Молланепеса в музыкальном прочтении туркменских композиторов.……..……..…..33

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

А. Сибгатуллина

Музыкальная культура Новокузнецка на страницах научных и публицистических изданий……..…….…...42

Н. Мурашова

Фольклорные модификации православных песнопений…….…...49

MUSIC OF EURASIA

TRADITION AND THE PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Registration certificate: El № FS77-79083
of 25th September 2020
ISSN 2782-1773
© Tchaikovsky Moscow Conservatory

PARTNERS OF THE EDITION

Altay State Institute of Culture (Barnaul)

Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)

Baku Music Academy (Baku)

East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude)

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod)

Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)

Kazakh National University of Arts (Astana)

Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)

Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk)

Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)

Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don)

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg)

Saratov State Conservatoire (Saratov)

State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)

Tajik National Conservatory (Dushanbe)

Tajik State Institute of Culture and Arts (Dushanbe)

Ufa State Institute of Arts (Ufa)

EDITORIAL BOARD

K. V. Zenkin (Moscow) – Editor-in-Chief, Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

F. A. Ulmasov (Dushanbe) – Deputy Chief-Editor, Doctor of Arts, Professor (Tajik State Institute of Culture and Arts)

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. G. Alyabieva (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art (Moscow State Institute of Music);

M.V. Amgalanova (Ulan-Ude) – Doctor of Culturology, Associate Professor, Culture and Art study Department, East-Siberian State Institute of Culture

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Scientific and Analytical Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. N. Azimova (Tashkent) – Doctor of Arts, Professor, (State Conservatory of Uzbekistan);

A. Dashnyamyn (Ulaanbaator) – Ph.D. in Arts, Professor of the Department of Institute of Music (Mongolian State University of Arts and Culture);

O. E. Dobzhanskaya (Yakutsk) – Doctor of Arts, Professor (Arctic State Institute of Culture and Arts);

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Professor (Novosibirsk State Conservatory);

V. R. Dulat-Aleev (Kazan) – Acting Rector of Zhiganov Kazan State Conservatoire, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music History;

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Professor (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Astana) – Doctor of Arts, Professor (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Professor (State Conservatory of Uzbekistan);

L.V. Gavrilova (Krasnoyarsk) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Music History Department at Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

K. Hisaoka (Osaka) – Ph.D, scientific researcher at Minpaku Museum

B. T. Kabilova (Dushanbe) – Doctor of History, Chief Researcher (A. Donish Institute of History, Archeology and Ethnography of National Academy of Science of Tajikistan);

E.K. Karelina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Associate Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory)

M. G. Kondratyev (Cheboksary) – Doctor of Arts, Professor, Chief Researcher (Chuvash State Institute of Humanities);

A. L. Maklygin (Kazan) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Music Theory and Composition Department (Zhiganov Kazan State Conservatoire);

G. R. Makhmudova (Baku) – Doctor of Arts, Professor, Dean of Historical and Theoretical Faculty (Baku Music Academy);

I.V. Matsiyevsky (St. Petersburg) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Instrumentation Sector (Russian Institute of Art History);

T. I. Naumenko (Moscow) – Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Music Theory Department (Gnesins Russian Academy of Music);

E. E. Polotskaya (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Associate Professor, (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

G. B. Shamilli (Moscow) – Doctor of Arts, Leading Researcher (State Institute for Art Studies);

Y. I. Sheykin (Yakutsk) – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Art History (Arctic State Institute of Culture and Arts);

A.N. Sokolova (Maykop) – Doctor of Arts, Professor (Arts Institute of Adyghe State University);

R. R. Sultanova (Cambridge) – Ph.D., Editor-in-Chief of The encyclopedia "Music of the Turkic-Speaking world" (University of Cambridge);

T. I. Tverdovskaya (St. Petersburg) – Ph.D. in Arts, Vice-Rector for Research (Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory);

S. I. Utegalieva (Alma-Ata) – Doctor of Arts, Professor (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

S. A. Yelemanova (Almaty) – Doctor of Arts, associate Professor (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Professor (Tchaikovsky Moscow Conservatory)

CONTENTS

FOLKLORE IN MODERN MUSICAL LIFE

E. Zultsetseg

About repetition as the basis of playing the Morin Khuur…...…….....12

COMPOSER'S CREATIVITY AND NATIONAL TRADITIONS

K. Dadash-zade
About some features of the implementation the art of the ashigs in Uzeyir Hajibeyli's opera "Koroglu".....22

B. Yakubova
The creative heritage of Mollanepes in a music reading by the Turkmen composers……33

SURVEYS, REVIEWS, FEEDBACK

A. Sibgatullina
The musical culture of Novokuznetsk on the pages of scientific and journalistic publications……...….42

N. Murashova
Folklore modifications of orthodox chants……49

ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2022.9.4.001

Эрдэнебелег Зульцецег

О ПОВТОРНОСТИ КАК ОСНОВЕ ИГРЫ НА МОРИНХУРЕ

Аннотация. Моринхур и связанные с ним художественные ресурсы являются неотъемлемой частью монгольской традиционной культуры. Игра на этом инструменте имеет свои уникальные характеристики, и в ее композиции повторяющийся звуковой узор занимает важное место. Повторность создается по-разному в зависимости от окружения художника, образа мыслей и обстоятельств. Повторяющийся шаблон является важнейшим фактором в выражении человеческой природы. Это хорошо видно на примерах монгольского традиционного декоративно-прикладного искусства и музыки, которые имеют качества, сходные с фракталом. Повторение является одной из главных основ художественного мышления монгольских кочевников. Используемые приёмы могут классифицироваться в рамках 11-ти техник музыкального повторения. Этот подход согласуется со структурой монгольской традиционной мелодики.

Ключевые слова: Монголия, традиционная культура, средства повторения, техника игры на инструменте, струнные смычковые инструменты, моринхур.

Моринхур – одно из знаковых явлений монгольской культуры. Струнный смычковый инструмент с длинным грифом, головка которого по традиции оформляется в виде головы лошади (отсюда название: морин – конь), используется как для сольной игры, так и в аккомпанементе. Звучание моринхура в представлении монгола ассоциируется с изысканным ковровым узором, где каждый штрих, каждая мельчайшая интонация вписывается в сложную картину других подобных деталей [1]. Это можно соотнести с понятием фрактала, который, как известно, представляет собой множество, имеющее свойство самоподобия: объект подобен части самого себя. Иными словами, в процессе многократного повторения отдельных элементов складывающееся целое становится похожим на форму своих частей. Такой ракурс возможен при изучении многих явлений традиционной музыки, где есть средства вариантного развёртывания. Они, например, хорошо изучены в искусстве Шашмакома у таджиков и узбеков [15]. В равной мере, описания традиционной практики с позиции организации повторов могут быть приложены к монгольской музыке, как и традиционной музыке любых других народов, в частности, игре на моринхуре, где конструкция целого складывается из "вращения" отдельных мотивов. До сих пор в монгольском музыковедении такой подход не применялся.

Весьма велико место повторений в современном западном искусстве минимализма [13]. Именно это является в нём обоснованием необходимости внимания к каждой интонационной детали в процессе музицирования. Чем тщательнее работа музыканта над деталями, тем выше класс его профессионализма [11, 12]. Монгольскую традиционную музыку можно сравнивать с произведениями, созданными в системе минимализма. Будем обращаться к этой ресурсной базе. Н.Жанцанноров объясняет значение повторений следующим образом: “Само повторение с философской точки зрения – самое простое, но при этом и самое

сложное. Время во Вселенной не остановится. Настоящее время проходит. Если оно пройдено, то нет ни настоящего, ни будущего. Время – это процесс событий, которые уже произошли или ждут своего часа. Следовательно, время повторяется, но каждый раз по-разному. Есть большая разница между тем, чтобы быть счастливым сегодня и быть счастливым завтра. Другими словами, когда Норовбанзад[1] поет два раза подряд, она не поет одно и то же. Повторение – это не так просто, не просто изменение. Повторение основано на этих двух фундаментальных вещах – собственно повторении и изменении. Его вполне можно трактовать напрямую как воплощение концепции непрерывности отрицания буддийского мудреца Нагарджуны, где ничто не останавливается и не исчезает" [4, *12*][2]. Музыка – искусство времени. Время – процесс. Проходя мимо, оно с тревогой ждет. Любое повторение внешне кажется одним и тем же, но как процесс – это эволюция. Повторения, выполняемые художником в последовательности, не являются одинаковыми. Всегда присутствует обновление в той или иной мере. Такая практика составляет важную часть музыкального мышления и проявляется, в частности, в игре на моринхуре.

Музыка – это искусство слушать и быть услышанным. [2, 3] По этой причине рассмотрим особенности повторений в некоторых мелодиях для моринхуура. Мы рассмотрим это в соответствии с теоретическими представлениями, выработанными при характеристике музыки минимализма (применительно к творчеству Терри Райли), где фиксируется 11 способов повторения. К ним относятся:

Гудение – шумовые эффекты, не имеющие конкретной высотной фиксации;

Остинато – непрерывное повторение какой-либо мелодической формулы;

Наслоение – постепенное увеличение повторяющихся звуков, которые взаимодействуют в разных повторяющихся сегментах в двух и более мелодических линиях;

Увеличение – повторение методической формулы более крупными длительностями;

Уменьшение – повторение мелодической формулы более мелкими длительностями;

Вычитание – исключение каких-либо мелодических элементов из мелодии при повторе;

Дополнение – включение новых мелодических элементов в мелодию при повторении;

Метаморфоза – повторение мелодии с изменениями интервалов в процессе развития;

Статическая гармония – повторение какого-либо созвучия в значительных промежутках времени;

Поэтапное развитие – мелодическое развёртывание, где при каждом повторении построения возникают изменения, благодаря которым проведения на расстоянии нескольких звеньев сильно различаются друг от друга;

Ритмическое смещение – применение разных ритмических формул при одинаковом мелодическом профиле [14].

Понимая значимость разнообразия приёмов при повторении, музыковед Д. Энхцецег утверждает: "Ритм ведения смычком на моринхуре в любом регионе Монголии, подобно повторяющемуся узору пространства и звучания времени мотива, должен рассматриваться с позиций минималистического искусства в западной музыкальной теории. Из-за того, что в процессе изучения техники arco практически невозможно развить какую-либо фразу, не повторяя их, принцип зацикливания глубоко

---

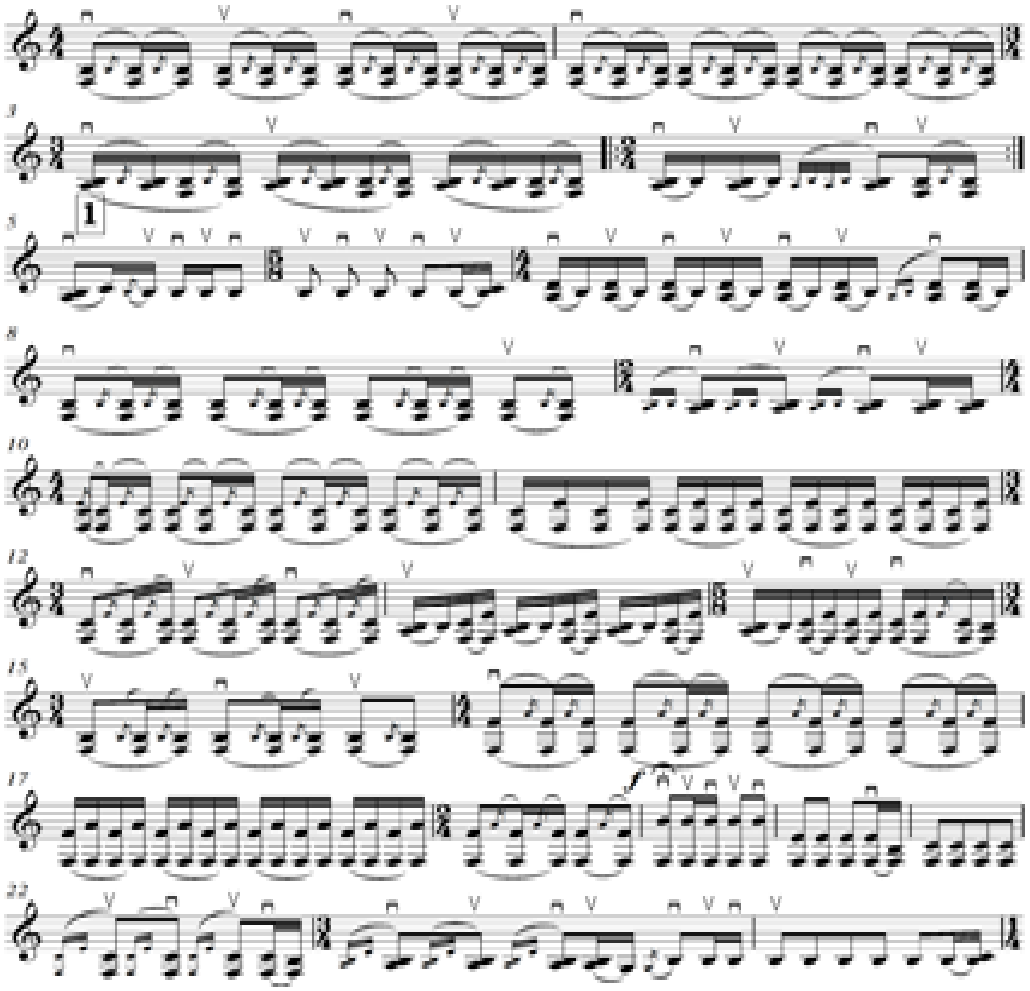
[1] Намжылын Норовбанзад (1931 -2003) – знаменитая певица, исполнительница народных протяжных песен.

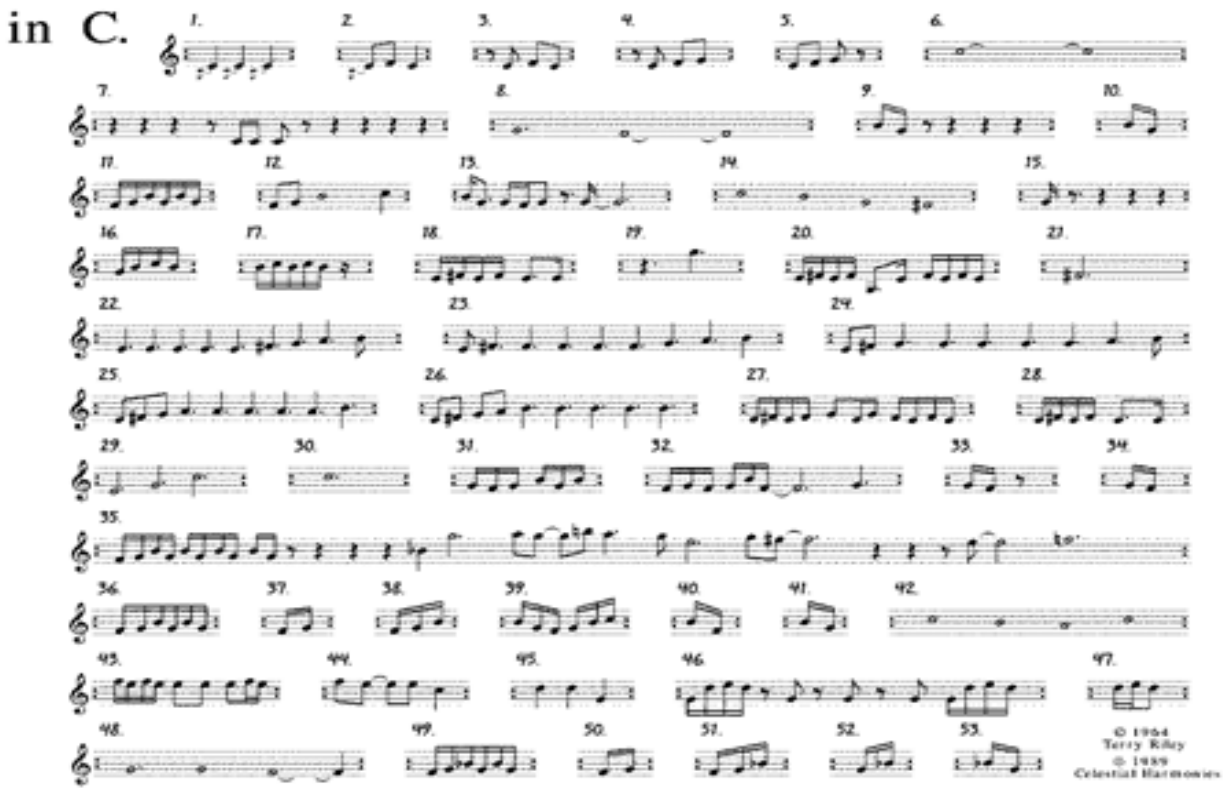
[2] К слову сказать, музыка самого Жанцаннорова подтверждает его рассуждения [16].

укоренился” [10, *24*]. Исполнитель на моринхуре М. Довчин сказал о своём инструменте так: “В целом, интонирование варьируется в зависимости от инструмента. Пьесы о лошадях, такие, как: “Жороо морины явдал”, “Жонон харын явдал”, “Уянгат жонон хар”, демонстрируют внешний вид и движения лошади” [9, *13*] С точки зрения повторения количество сыгранных мотивов зависит от выражения и эмоций художника в момент игры. В качестве примера, музыкант Б.Цогтдельгер проинтонировал первую фразу “Шувтраа” 47 раз (гудение, остинато), в то время как Д.Синецог, используя другие приёмы, – 45 раз (уменьшение, остинато). Эти повторения (итерации), на самом деле, очень похожи на принципы композиции Терри Райли "In C" [5, *170*].

Судя по звучанию мелодии “Жонон хар”, кажется, что изменение темпа припева или куплета и количество их повторений зависит от эмоций музыканта и способов восприятия слушателями. В “In C” пронумерованные музыкальные фразы могут воспроизводиться столько раз, сколько пожелают музыканты с любым типом инструмента. Вот наглядный пример сравнения повторений в монгольской мелодии и в композиции Т. Райли:

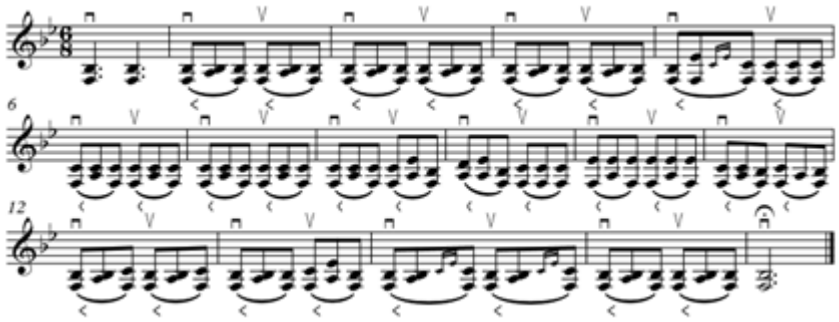
"Жонин хар"





Пример 1. Сравнение изменений внутри построения

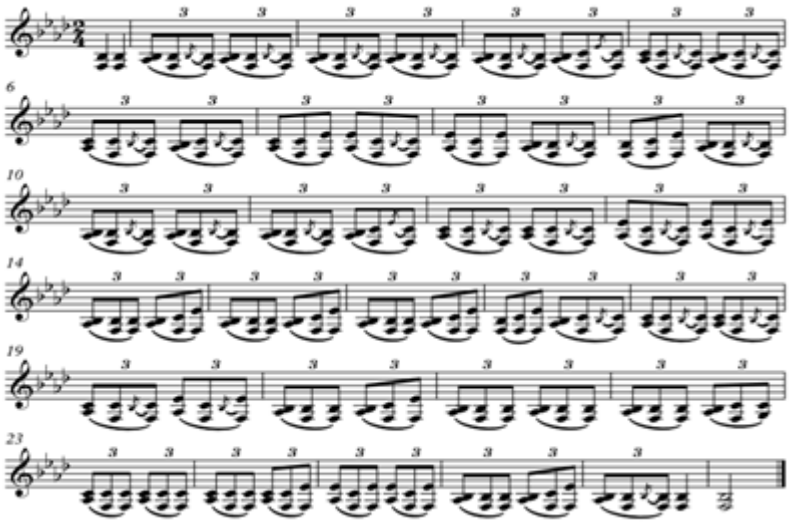
Много повторений в наигрыше "Их татлага". Можно сослаться также на такие знаменитые песни-танцы как ”Дуут“ и ”Биит“, “Сацал”, “Балчин хээр”, “Мөргөл”, “Сэдэн залуу”, “Таван хасаг” и “Жороо морины явдал”. Исполнитель на моринхуре ведёт смычком с первой доли, после чего танцоры начинают танцевать, как будто их сердца и тела были загипнотизированы, а повторения мелодии влияют как на танцоров, так и на зрителей прямым психоакустическим воздействием. Среди приёмов есть много примеров штрихов, которые выполнены по одному шаблону, предполагают постоянное повторение мелодии и ритма. Например, “Баяд бий” – 52 раза, ”Дөрвөн өөлдийн уриа” – 36, “Их татлага” – 28, “Торгууд бий” – 32, “Хотон бий” – 30, “Өрөөлт халтар” – 26, “Такма” – 40, “Сугсаа бий” – 75 раз и так далее. Таким образом, повторяющиеся мотивы будут продолжать развиваться и перестраиваться, в соответствии с мелодикой песен. Анализируя “Их татлага”, мы видим, что каждый раз, при остинатном повторении и в мотивах, подвергшихся метаморфозе, меняется одна из нот. Высота мелодий по отношению к изначальному её диапазону расширяется, что создает эффект многослойности при внимательном вслушивании. (Пример 2)



Пример 2. Повторения с изменениями в мелодии "Их татлага"

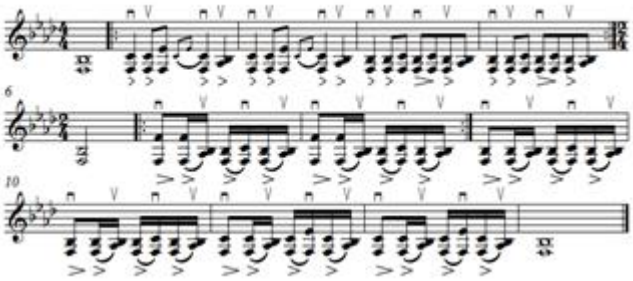
Когда начинается музицирование, пространство идеальной четвертой доли вытягивается и как бы выталкивается луком-смычком. Начинается расширение во втором такте. В третьем и четвёртом *b* заменяется на *es* (затем *c*), а *as* - на *f* со второй

восьмой ноты пятого такта. В шестом такте *f* заменяется обратно на *as* и повторяется снова. Песня “ Эльхендег” начинается с первой доли в четырёх четвертях, с сильной доли. Здесь остинато проявляется в виде повторения тем же способом метаморфозы с модификацией мотива и появлением дополнительных звуков, которые дают изменение общего диапазона мелодии при сохранении опорных тонов на исходном расстоянии.

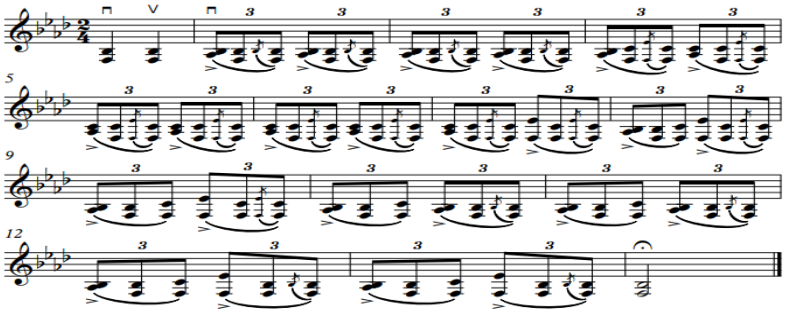


Пример 3. Повторение мотивов с модификациями в мелодии "Эльхендег"

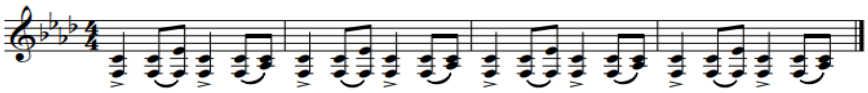
В “Хотон бий” остинато выражено в виде повторения мотива с модификацией, через исключение некоторых нот при повторении, или, напротив, путём добавления вычитаемых нот и их включения при изменении высоты тона.



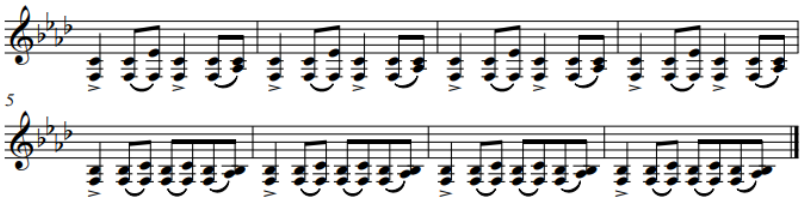
Пример 4. Мотив "Хотон бий", который подвергается изменениям разными способами



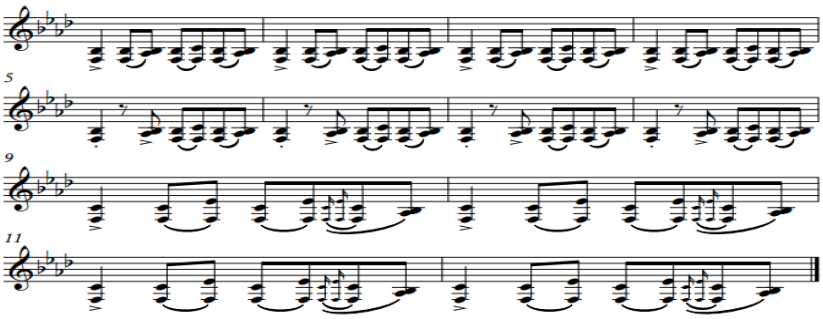
Пример.4.1. Метаморфозы



Пример 4.2. Остинато

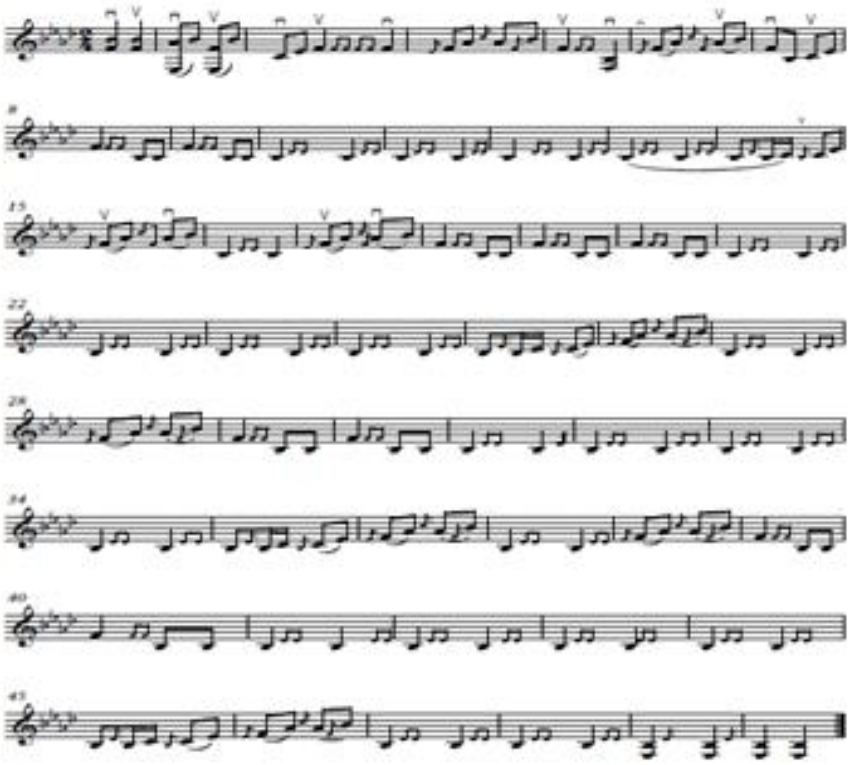


Пример 4.3. Другие метаморфозы



Пример 4.4. Исключения и добавления нот

В “Дөрвөн өөлдийн уриа” и “Хотон бий” остинато при повторении применяется как с помощью приёмов исключения и добавления.



Пример 5. Мотив “Дөрвөн өөлдийн уриа” с повторениями, осуществлёнными разными способами

Что касается темпа движения, существуют такие принципы, как увеличение и уменьшение, в зависимости от эмоций и желаний музыканта в данный момент, в зависимости от окружающей среды. Обычно при этом скорость повторения меняется с медленной на быструю или, наоборот, с быстрой на медленную [6, 7].

Весьма любопытной представляется частотность использования приёмов интонирования, которая видна из следующей таблицы:

№	Техники повторения	Эльхендег	Хотон Бий	Дөрвөн өөлдийн Уриа	Шируун Хар	Нуцген Цавидар	Жонон Хар	Их Татлага	Чанценумбер	Возможный процент %
1	Гудение			1					1	14.3
2	Остинато	1	1	1	1	1	1	1	7	100.0
3	Наслоение	1	1				1	1	4	57.1
4	Увеличение				1	1	1		3	42.9
5	Уменьшение				1	1	1		3	42.9
6	Вычитание		1	1					2	28.6
7	Дополнение		1	1					2	28.6
8	Метаморфоза	1	1					1	3	42.9
9	Статическая гармония								0	0.0
10	Поэтапное развитие								0	0.0
11	Ритмическое смещение								0	0.0
	Всего номеров	3	5	4	3	3	4	3		
	Всего процентов	27	45	36	27	27	36	27		

Пример 6. Техники повторения в игре на моринхуре в конкретных композициях.

Из таблицы видно, что остинато-повторение является наиболее распространенным, и за ним следует метаморфоза – изменение ноты, исключение и

добавление ноты.

В дополнение к отмеченному, добавим, что игра на моринхуре тесно связана с танцевальной практикой (“Бий Биилег”). Музыка, используемая для сопровождения танцу, может звучать и без участия танцоров, как чистое музицирование. В этой деятельности проявляются уникальные особенности этносов Монголии и региональные различия. Во многом это проявляется именно в специфике повторений, которые являются одним из основных элементов интонационного процесса, и мотив часто соотносится с движениями танцора. Это означает, что количество и скорость повторения мотивов соотносятся с танцевальным искусством "Бий-Бийлег".

В монгольском магическом обряде можно почувствовать что-то подобное "гипнотизирующим" произведениям Дж. Кейджа, например, когда многократно повторяют два – четыре мотива на моринхуре, чтобы побудить верблюдицу-мать, которая отказалась от своего детеныша, снова накормить свое потомство. Повторение как принцип организации представляет собой универсальную особенность монгольского образа жизни, имеет отношение к разным сферам культуры скотоводов. Это можно увидеть, если сравнить его с искусством узоров и стихов. Однако в этом исследовании мы сосредоточили внимание на особенности повторений в музыке для моринхура. Можно утверждать, что средства повторности органичны для монголов. Наигрыши на моринхуре демонстрируют высокую степень изобретательности мастеров игры на этом инструменте в создании звукообраза. Мелодическое движение и пластика игры – тому свидетельство.

Литература

1. Галбаатар Д. Уран зохиол: Нэвтэрхий толь: Онол, түүх, шүүмжлэл / Ред. С.Дулам, К.Окада. – УБ.: Хэвл-ийн газар байхгүй, 2012. – 594 х.
2. Ганбаатар А. Урлагийн салбарт хэрэглэгдэж байгаа зарим гадаад нэр томьёо, үгсийн товч тайлбар / Ред. Б.Байгалмаа, О.Сосор. – УБ.: Урлах эрдэм, 2006. – 260 х.
3. Дүрслэх урлаг: Соёл урлагийн тайлбар толь: Боть 1 / Ред. Э.Сонинтогос, Д.Даваасүрэн. – УБ.: Сэлэнгэпресс, 2016. – 276 х.
4. Жанцанноров Н. Хөгжмийн онолын нэр томьёоны хураангуй тайлбар толь / Ред. Ж.Бадраа, Ц.Нацагдорж. – УБ., 1996. – 140 х.
5. Монголын соёл урлаг судлал: Боть III-IY. – УБ.: Интерпресс, 2000. – 345 х.
6. Оюунцэцэг Д. Монголын дуулалт-яруу найргийн төрөл, уртын дууны гарал, хувьсал. – УБ.: Адмон, 2010. – 176х.
7. Сарантуяа Н. Монголын нүүдэлчний иргэншил, соёл, уран сайхны соёл / Ред. Г.Ренчинсамбуу. – УБ.: Адмон, 2010. – 152 х.
8. Философи: Агуу сэтгэмжүүдийг энгийнээр тайлбарлах нь / Орч. Б.Батчулуун.– УБ.: Монсудар, 2012. – 352 х.
9. Хөгжим: Дэлгэрэнгүй зурагт түүх / Орч. Н.Ганхуяг, Ц.Шаравцэрэн, Ц.Энхчимэг, Б.Номинтуяа. – УБ.: Монсудар, 2014. – 400 х.
10. Энхцэцэг Д. Эгшиглэ, хуур минь. – УБ.: Эрдэнэзул, 2007. – 166 х.
11. Энхцэцэг Д. Хуурын татлага - Монголын хөгжимт соёлын феномен болох нь / Ред. Н.Жанцанноров. – УБ.: Бэмби сан, 2018. – 136 х.
12. Энхбаяр С. Нүүдэлчдийн аман зохиол дахь шугаман бус сэтгэлгээ: Утга зохиолын онол. – УБ.: Бит пресс, 2011. – 372 х.
13. Кром А.Е. Классическая фаза американского музыкального минимализма: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Саратов, 2011 – 56 с.
14. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. обл. науч. б-ки, 2003 – 189 с.
15. Матякубов О. Основы Бухарского Шашмакома: истоки, тексты, теория и практика. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2018. – 300 с.

16. Энхцэцэг Д., Ариунаа Д. О музыке Н. Жанцаннорова к кинофильму "Под властью вечного неба" // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2022, №1/6. – С.39-44

Erdenebeleg Zultsetseg

About repetition as the basis of playing the Morin Khuur

Abstract. Morin Khuur and its associated artistic resources are an integral part of Mongolian traditional culture. Playing this instrument has its own unique characteristics, and a repeating pattern occupies an important place in its composition. It is created in different ways depending on the artist's environment, way of thinking and circumstances. Thus, the repeating pattern is the most important factor in the expression of human nature. Minimal features are manifested in the repetitive form of Mongolian traditional decorative art and music. Repetition in music is based on the principles of nonlinearity of large and small things, which are defined by the concept of fractal. Repetition is one of the main foundations of the artistic thinking of the Mongolian nomads. Some techniques are analyzed within the framework of 11 techniques of musical repetition in minimalism. This approach is consistent with the structure of the Mongolian traditional melody, which can also be interpreted within the framework of a fractal.

Keywords: Mongolia, traditional culture, means of repetition, technique of playing an instrument, stringed bowed instruments, Morin Khuur

Сведения об авторе: *Эрдэнэбелег Зульцэцэг – Монгольский государственный университет искусств и культуры*

e-mail: khulnaa62@gmail.com

Information about the author: *Erdenebeleg Zultsetseg – Mongolian State University of Arts and Culture*

e-mail: khulnaa62@gmail.com

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2022.9.4.002

Кямиля Дадаш-заде

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРЕТВОРЕНИЯ ИСКУССТВА АШЫГОВ В ОПЕРЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ "КЁРОГЛУ"

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы интерпретации эпических концептов в опере «Кёроглу» основоположника композиторской школы Азербайджана Узеира Гаджибейли. Путь познания закономерностей эпического искусства у композитора показан как ментальный процесс, в результате которого были восприняты и интерпретированы определенные когнитивные модели традиционной культуры. Автор приходит к заключению, что все творчество Гаджибейли и особенно его опера «Кёроглу» свидетельствуют о глубоком проникновении в суть архетипов эпического искусства, пересемантизировании их в новом историко-культурном контексте.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, традиционное искусство, когнитивные модели, эпическое искусство, национальная опера**.**

История науки свидетельствует: каждая новая парадигма вносит дополнительные смысловые референции в корпус основных научных проблем и шире – в эпистемологическую структуру отдельных сфер человеческого познания. В области музыкознания яркой иллюстрацией сказанному может послужить диахронический аспект проблемы «традиционное искусство и композитор». Очевидно, что в разные исторические периоды разработка данной, базовой проблемы отличается своей характеристикой. На наш взгляд, это исторически обусловлено рядом объективных факторов, среди которых отметим, прежде всего, расширение и обогащение методологической платформы и фактологической базы такой интенсивно развивающейся области музыкальной науки, как этномузыкология. Симптоматично, что даже формулировка указанной проблемы отличается своей динамической направленностью. Так, если в середине прошлого столетия в трудах музыковедов доминировало определение «фольклор и композитор», то сейчас, принимая во внимание результаты этномузыковедческих исследований, целесообразным является применение понятия «традиционное искусство и композитор». Думается, оно как нельзя лучше передает, с одной стороны, взаимодействие двух типов культур (устной и письменной), а с другой, репрезентирует синкретическую природу традиционного искусства, функционирующего по принципу когерентности.

На наш взгляд, в изучении проблемы «традиционное искусство и композитор» наряду с другими направлениями междисциплинарных исследований весьма эффективными могут оказаться и методы когнитивных наук, исследующих, как известно, процессы получения, сохранения и обработки знаний. Цель настоящей статьи – выявление некоторых когнитивных аспектов указанной проблемы на примере творчества основоположника композиторской школы Азербайджана Узеира Гаджибейли (1885 – 1948). Сразу же оговоримся: объектом нашего исследования является не вся жанровая

система традиционной музыкальной культуры Азербайджана, а всего лишь одна его ветвь – искусство эпических сказителей – ашыгов.

Тема отношений Гаджибейли и ашыгского искусства в силу своей значимости не могла остаться вне поля зрения музыковедческой мысли. К сегодняшнему дню накопилась довольно обширная исследовательская литература, касающаяся историко-теоретических, эстетических, культурологических и других аспектов изучения вышеуказанной темы [1; 2; 3; 5; 7; 9]. Но думается, любое эпохальное явление искусства в силу своего безграничного семантического пространства в каждый исторический период должно изучаться в контексте современной научной парадигмы. Нет сомнения, что представляющий собой сложную, многоуровневую систему творческий диалог Гаджибейли с ашыгским искусством не может быть представлен сегодня в виде линейного описания фактов. Думается, настала также пора проанализировать вершинное творение Гаджибейли – оперу «Кёроглу» с таких позиций, ибо только в этом случае могут быть в полном объеме раскрыты принципы претворения композитором основ этнического музыкального мышления.

В рамках разрабатываемой нами темы очень важно было раскрыть во всем многообразии динамику «событийного сценария», стимулирующего интерес Гаджибейли к эпическому искусству. В ментальном процессе познания композитором прототипов эпического искусства можно отметить следующие важные хронотопы: малая родина Гаджибейли – Карабах конца XIX – начала XX века, годы Азербайджанской демократической республики (1918–1920) и период Советской власти. На наш взгляд, именно данные реалии и составили то социальное окружение композитора, которое способствовало его восприятию эпического искусства под определенным культурно-детерминированным углом зрения. В контексте когнитивной парадигмы весь исторический процесс познания Гаджибейли явлений эпического искусства можно представить следующим образом. Если в начале процесса познания превалировала сенсорно-перцептивная (образная) форма памяти, то, начиная приблизительно с 1910-х годов (то есть с появлением в 1912 году оперы «Асли и Керем»), начала главенствовать логическая память. Отметим, что второй период характеризуется и когнитивной, или иначе, познавательной активностью, связанной с приобретением навыков теоретической обработки знаний. Попытаемся на примере оперы «Кёроглу» показать процесс переработки информации в знания, с последующим их ментальным структурированием на более высоком уровне в когнитивные модели.

Опера «Кёроглу» Гаджибейли … Казалось бы, самое изученное во всей многогранности «художественных открытий» произведение азербайджанской композиторской школы. В то же время «Кёроглу» – кладезь нераскрытых до конца культурно-исторических концептов, относящихся к самым различным в хронологическом плане пластам. На примере оперы еще раз находит свое подтверждение мысль о том, что чем крупнее художественный феномен, тем длиннее шлейф окутывающих его смысловых «обертонов» и богаче палитра возможных интерпретаций…

При всех объективных социально-идеологических и исторических предпосылках создания оперы «Кёроглу» имеются и сугубо имманентные, присущие тюркской этнокультурной памяти, закономерности, без которых невозможно постичь всю семантическую глубину шедевра Гаджибейли, равно как и мировоззренческую основу всего его творчества.

Дастан «Кёроглу» является одним из тех редких эпических памятников, которые обладают открытой семиотической системой, сочетающей в себе единовременно следы самых различных во временном отношении историко-культурных пластов. Своеобразие данного памятника заключается также в том, что его архаичные пласты, отражающие особенности мифологического сознания тюркских народов, не являясь всего лишь

«безмолвным свидетельством глубокой старины», продолжали резонировать в художественном сознании всех последующих поколений.

Полноценное исследование оперы, и в особенности в выбранном нами ракурсе, не может состояться без реализации важнейшего вектора изучения – определения степени соответствия произведения первоисточнику. Отметим, что задача эта представляется нам архисложной, так как, в отличие от всех предшествующих произведений композитора, в «Кёроглу» претворение особенностей эпического искусства шло на качественно ином уровне генерирования новых художественных текстов.

Либретто оперы представляло оригинальную интерпретацию текста дастана. Создателям оперы (как известно, автором либретто являлся филолог Гейдар Исмайлов, стихи сочинил Мамед Саид Ордубади) необходимо было конденсировать в рамках единого текста идейно-тематические элементы, рассредоточенные по многочисленным сказаниям монументального эпоса.

Как показывает сравнительный анализ нарративных особенностей либретто и функциональных схем ветвей эпоса «Кёроглу», в основе всех текстов лежит единая синтагматическая ось. Принципиальное же отличие повествования в либретто от организации дастанов заключается в особенностях его текстообразования, концентрирующего в себе как бы энергетический заряд сюжетных линий различных ветвей эпоса. Именно параллельное развитие, а в некоторых случаях и контаминация повествовательных синтагм и способствует динамизации темпоритма, необычайному накалу конфликта, находящего свое разрешение в последнем действии оперы.

Очередная наша задача состояла в исследовании в сравнительном с эпическим искусством аспекте глубинных свойств музыкального языка оперы. Рассматривая многовековое ашыгское искусство как открытую нелинейную систему, можно во многом понять механизм взаимодействия таких, казалось бы, полярно противоположных явлений, как эпическое искусство и композиторское творчество. При этом необходимо воспринимать само функционирование ашыгского искусства как своеобразный пример автопоэзиса, то есть способа существования сложной системы, позволяющей им «постоянно производить и достраивать себя» [8, 199].

Возвращаясь к основной теме нашего исследования, хотелось бы отметить, что, рассматривая процесс взаимодействия ашыгского искусства и композиторского творчества, мы допускаем наличие в нём определенных точек бифуркации. В этом ракурсе вполне закономерно трактовать процесс воплощения «ашыгской темы» в творчестве Гаджибейли как открытую нелинейную систему, в которой эволюционное движение развивалось в режиме с обострением. Интересно, какие именно закономерности ашыгского искусства были интерпретированы в музыкальном тексте оперы «Кёроглу»? Как протекал процесс «вживания» архаичных концептов в музыкальную структуру оперного произведения?

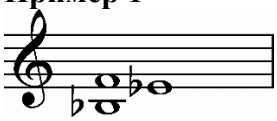
Одной из главных когнитивных моделей ашыгской музыки, сыгравших генерирующую роль в становлении музыкального стиля оперы, явился жанр «шикесте». Маркированным элементом данного жанра является двухплановая метрика, которая выражается в сочетании свободной в метроритмическом отношении речитативно-декламационной вокальной мелодии с сопровождающим ее ритмическим остинато. Симптоматично, что Гаджибейли в своих теоретических работах однозначно определял шикесте как наиболее характерный жанр ашыгской музыки. Неудивительно, что для создания «ашыгского колорита» композитор в прямой или опосредованной форме применяет определенные жанровые маркеры «шикесте». Анализ различных интерпретаций данного жанра в «Кёроглу» закономерно начать с номера, непосредственно названного композитором «Шикесте» – песни “Nazlı yarım vəslə çatdım” («Вновь с тобой, моя подруга») из IV действия оперы. Главным маркером «шикесте» в данном номере является его двухплановая в ритмическом отношении организация, причем, как и в некоторых ашыгских образцах, противопоставление различных по своей

природе метроритмических начал происходит не единовременно, а в определенной последовательности. Главное же отличие оперного «шикесте» от ашыгских образцов заключается в его вокальной части. Данный сегмент можно отнести к «промежуточным ритмическим формам, в которых прихотливость акцентов внешне не нарушает метрической организации» [3, 41]. Таким образом, ритмически свободная, нерегламентированная мелодекламация ашыгских шикесте регламентируется здесь метроритмической сеткой размера 2/4, что, впрочем, не нарушает ощущения некой семантической коллизии, присутствующей между сугубо инструментальной и вокальной частями номера. В целом особенности фактуры оперного «Шикесте» имитируют диалогическую природу ашыгских напевов: об этом свидетельствуют и оркестровое вступление, передающее импровизационную стихийность ашыгской музыки, и своеобразные отыгрыши, выполняющие определенную формообразующую роль.

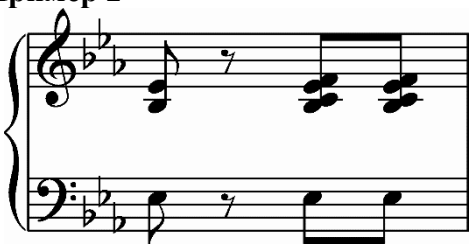
Песня Кёроглу «Вновь с тобой, моя подруга» относится к тем редким в опере куплетным формам, в которых первоначальная строфа практически не подвергается варьированию. Первопричину данного явления, как нам кажется, стоит искать на уровне самоорганизации относительно мелких сегментов – фраз, многочисленные вариантные изменения которых и составляют основу всего мелодического развития номера. Именно интенсивное развитие на более низком уровне мелосного формообразования исключает необходимость вариантного преобразования всей мелострофы. Говоря о роли вариантности в синтаксической организации песни, следует отметить, что «различные по величине варианты (7 + 4 + 4 + 2 + 2 + 8) складываются в структуру прогрессирующего дробления (с репризным замыканием), основанного не на тематическом вычленении, но на постепенном снижении интенсивности опевания. Однако, подчиняясь прогрессирующему дроблению, вариантность утрачивает свою монополию как принцип формообразования» [3, *114*]. В этом аспекте, продолжая линию параллелей с ашыгским «шикесте», можно констатировать, что аналогичное масштабное соотношение опеваний, основанное на принципе прогрессирующего дробления, характерно и для народных образцов.

Одним из маркированных элементов воссозданного в оперном «Шикесте» «ашыгского стиля» является его ладогармонический язык. В отличие от установившегося этнического звукоидеала жанра «шикесте», ассоциирующегося с ладом сегях, ладоинтонационным остовом оперного «Шикесте» является лад раст. Одним из фольклорных прототипов номера мог послужить ашыгский напев «Атлы Кереми», наиболее ярко репрезентирующий в ашыгском искусстве основной формообразующий принцип жанра «шикесте». Небезынтересно отметить, что напев «Атлы Кереми» является единственным образцом корпуса напевов «Кереми», звучащим при настройке саза (основного инструмента ашыгов) «Шах пэрдэ кекю» (нотный пример № 1). Особенности данной настройки саза и составили основу аккордовой вертикали песни Кёроглу «Вновь с тобой, моя подруга»:

Пример 1



Пример 2



Далекий от нормативов классической гармонии данный звукокомплекс, наряду с неполным трезвучием (es – b), выполняет в номере тоническую функцию. Особо хотелось бы подчеркнуть, что в этой «двоякой» тонике Гаджибейли воссоздал характерные исполнительские приемы ашыгского музицирования. Так, в народном исполнительстве в зависимости от настройки открытой (мелодической) струны тоническим стержнем напева может быть или квартовый бурдон (в данном случае b – es), или четырёхзвучный кварто–квинтовый звукокомплекс. Для усиления характерности звучания композитор обогащает «ашыгскую» вертикаль звуком «с», что приводит к сопряжению двух кварт и возникновению терпкого сонорного звучания.

О значительной роли данного фрейма в семантической организации «Кёроглу» свидетельствует и тот факт, что он составляет структурную основу не только оперного «Шикесте», но и некоторых других номеров произведения. Прежде всего, в этом ракурсе хотелось бы упомянуть небольшой по протяженности (всего 10 тактов), но значимый в контексте исследуемой нами темы речитатив Кёроглу «Salam verdim» («Поздоровался я»), звучащий в самом начале так называемой «ашыгской сюиты» из IV действия. Основу семантического синтаксиса данного отрывка составляет опять-таки сопряжение четко метризованного аккомпанемента с развертывающейся по своим имманентным законам речитативно-декламационной мелодии, весьма условно разделенной на такты. Данная метроритмическая организация однозначно репрезентирует анализируемый элемент ашыгского искусства. В отличие от «Шикесте» из IV действия, по-разному оформленные в ритмическом плане пласты представлены здесь в едином потоке музыкального времени. Сама ситуативность речитатива, то есть расположение его в самом начале сцены, где Кероглу под видом безвестного ашыга проникает во дворец, убедительно свидетельствует о том, что одним из десигнатов ашыгского искусства в семиотической системе оперы является именно жанр «шикесте».

Одним из номеров оперы, репрезентирующих систему выразительных средств «шикесте», является песня Кёроглу из III действия “Mərd igidlər nərə çəksin davada” («Пусть грохочет»). Так же, как и в предыдущих фрагментах оперы, главным генерирующим принципом песни является четкое разделение фактуры на два пласта: метрически строго оформленное сопровождение и quasi–импровизационную вокальную мелодию. Сразу же отметим, что в музыкально-эпическом наследии ашыгов трудно найти непосредственный аналог этой сопровождаемой хором монументальной песне Кёроглу. Но, как будет показано ниже, весь комплекс выразительных средств песни, начиная от вышеуказанного типа организации фактуры и до особенностей мелосного формообразования, является проявлением на качественно новом уровне развития принципов самоорганизации эпических напевов о Кёроглу.

Прежде всего отметим, что так же, как и большинство ашыгских напевов о Кёроглу, песня «Пусть грохочет» предполагает речитативно-декламационную манеру исполнения. Высокая тесситура, эмоционально напряженное скандирование на одной тоновысоте, определенная ладоинтонационная драматургия, обилие просодических интонаций – все это однозначно указывает на генетический исток песни – дастан «Кёроглу». Но нас в данном случае больше интересуют не прямые параллели с народно-эпическим искусством, а явления, фиксирующие изменения архаических структур в открытой нелинейной системе композиторского творчества. В этом ракурсе постараемся ответить на вопрос: какие новые черты были привнесены в данной песне в структуру древнейших прототипов музыкально-эпического искусства? Думается, одно из главных художественных открытий композитора, в результате которого эпическая музыка органично вписалась в совершенно новую сферу оперного искусства, заключалась в метроритмической области. Акцентируя внимание на полиметрической природе песни, И. Абезгауз отмечала: «Мелодия диктует здесь слуху свои акценты <...>, свою фразировку, выходя тем самым из подчинения выписанному размеру 2/4. Запись не

отражает полностью всех этих метрических смен <...> Синкопы обычные и синкопы «сдвоенные» <...>, обращенные и простые пунктирные ритмы, затейливая фразировка – все это сконцентрировано здесь на редкость плотно. Именно такая форма записи позволила композитору подчеркнуть ритмическую автономию ведущей мелодии и «отслоить» гибкую и изменчивую метрику, выросшую из импровизации, от унифицированной метроритмической схемы сопровождения» [3, *54*].

Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть, что при всей раскованности и иррегулярности метроритмического рисунка вокальной партии, мелодия анализируемой песни выписана все же более крупными штрихами, нежели в эпических напевах. Именно «укрупнение» метроритмического рисунка, замена тончайшей нюансировки и богатейшей мелизматики ашыгской мелодики разными видами синкоп и пунктирных ритмов придали большую монументальность и лапидарность выражения песне Кёроглу из III действия.

Отметим, что иррегулярная неквадратность, берущая истоки в импровизационной стихии эпической музыки, характерна и для структуры мелодико-интонационного плана песни, строение которой не совпадает ни с одной из традиционных форм классической музыки. Отличающуюся сложной внутренней организацией форму песни «Пусть грохочет» можно определить как развернутый период, состоящий из нескольких синтаксических фаз неодинаковой протяженности. При сегментации музыкального текста номера необходимо учитывать как особенности структуры, легшей в его основу поэтической строфы, так и фактор сопряжения ладо-интонационных, мелосных тенденций с масштабно-синтаксическими. При всей процессуальности интонационного движения мелодия отчетливо сегментируется на соответствующие поэтическим строкам мелодические фазы, дифференцируемые или при помощи опеваний, или же хоровых реплик. В результате нерасторжимости мелоса и синтаксиса в песне «Пусть грохочет» вырисовывается следующая, далекая от классических схем, форма:

A B C D E F

3 + 4 + 5 + 5+7+7

Основанная на непрерывном обновлении, логика интонационного развития песни имеет определенные аналоги в музыкально-эпическом наследии тюркоязычных народов. Так, некоторые традиционные инструментальные пьесы, исполняемые в цикле туркменских сказаний о Кёроглу, построены именно по данному принципу интонационно-мелодического обновления. Таким образом, принцип интонационного обновления, генетически связанный в большей степени с импровизационной природой инструментальной эпической музыки, был привнесен Гаджибейли в сферу вокальной музыки. В формообразовании песни велика также роль народно-национальных традиций ладового мышления. Так, логика интонационного развития песни, основанная на постепенном переходе из лада раст в лад шур, общий абрис мелодики, направление мелодического движения, безусловно, воздействуют и на ее масштабно-синтаксическое оформление. Берущая свой импульс от вершины-источника и направленная к тонике мелодия, как неоднократно было отмечено в научной литературе, – явление обычное в этнической музыке тюркских народов. Отличие же мелодии анализируемой песни от общетипологической модели заключается в следующем: несмотря на то, что она начинается в кульминационной зоне движения, ее следующая синтаксическая фаза охватывает еще более высокий регистр, являясь, тем самым, новым источником напряжения во взволнованной quasi–эпической речитации.

Возвращаясь вновь к метроритмической характеристике песни, отметим, что составляющая его остинатный фон главная ритмическая фигура ( ), пронизывая всю ткань оперы, выполняет роль своего рода лейтритминтонации. Так, именно данная ритмоформула, впервые прозвучавшая во второй вступительной теме увертюры, составляет основу одного из уровней скрытой полиметрии, характерной для ее главной партии. Эта же ритмоинтонация генерирует практически весь

ритмоинтонационный поток антракта к III действию. Таким образом, именно данная ритмическая фигура, являющаяся одной из жанровых лексем «шикесте», играет определенную цементирующую роль в интонационной драматургии оперы. При определении семантического содержания данной лейтритминтонации целесообразно рассмотреть ее в контексте всей музыки устной традиции Азербайджана. Сравнительный анализ позволил обнаружить определенные параллели исследуемой нами интонации с такими выражающими героическое начало жанрами азербайджанской музыки, как яллы, дженги, традиционные ашыгские напевы «Кёроглу». Исходя из выявленных ритмических параллелей, семантическое поле анализируемой лейтритминтонации можно определить словами «мужественный», «активный», «динамичный». В указанном ракурсе становится очевидным, почему именно данная ритмоформула была избрана композитором в качестве одной из смыслообразующих единиц в таких раскрывающих героическую идею фрагментах оперы, как увертюра, антракт к III действию, песня «Пусть грохочет». В целом же, завершая наш далеко не полный обзор претворений закономерностей жанра «шикесте» в опере «Кёроглу», подчеркнём, что он выполняет весьма важные функции в семантической организации оперы, подчас однозначно обозначая образ эпического сказителя – ашыга.

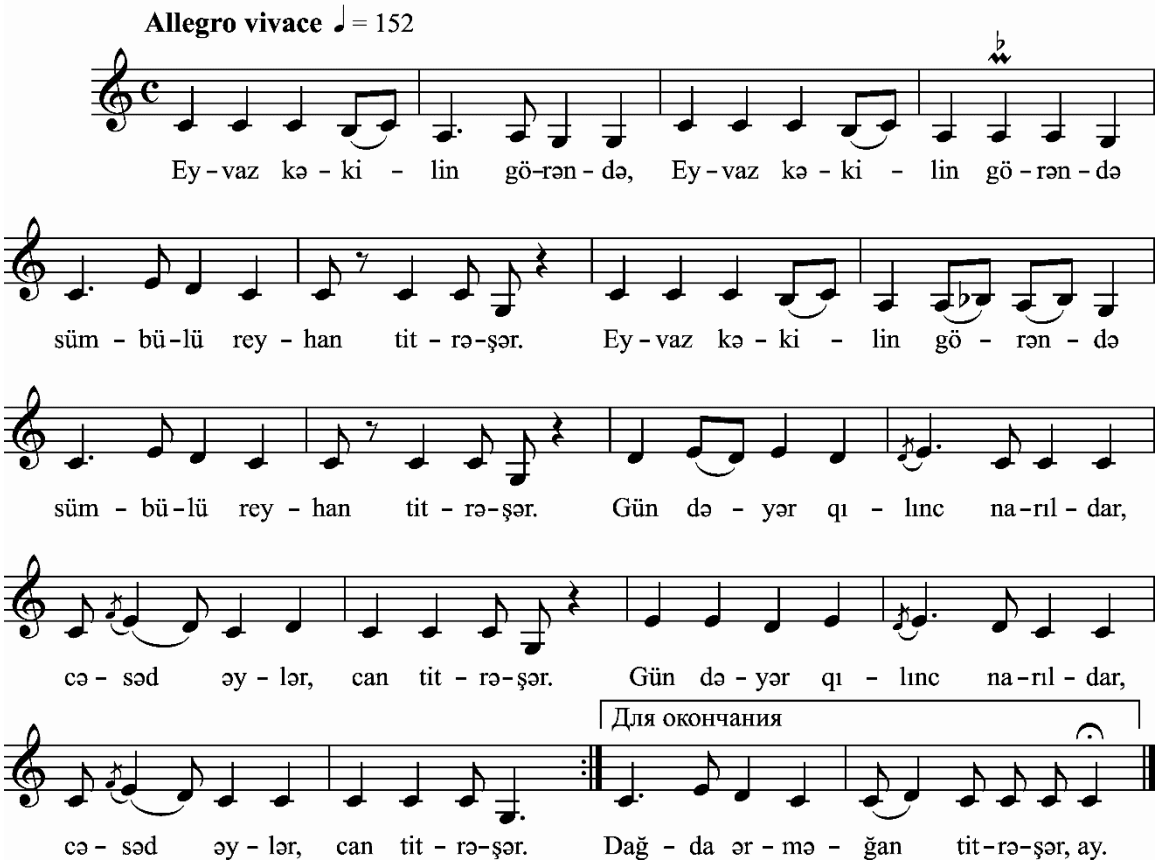
Здесь были интерпретированы некоторые основополагающие концепты тюркской картины мира. Одним из воссозданных в опере концептов музыкально-эпического наследия тюркских народов является «гезеллеме» – панегирик, песнь-славление, истоки которого восходят к самым древнейшим жанрам сказительского искусства. Так, В. Жирмунский и Х. Зарифов в исследовании «Узбекский народный героический эпос» среди архаичных клише узбекского эпоса называют и мотив «похвала коню» («тариф») [6, *429*]. Симптоматично, что в своем выступлении на втором съезде ашыгов Гаджибейли называет «гезеллеме» характерным жанром музыкально-поэтического наследия ашыгов. В этом ракурсе неслучайно, что среди жанров, нашедших отражение в «ашыгской сюите» из IV действия, присутствует именно «гезеллеме». В песне-гезеллеме Кёроглу “Eşitsin xanlar, paşalar” («Пою я вам») произошла своеобразная контаминация двух древнейших концептов ашыгского искусства – героического напева «Джанги Кероглу» и лирического жанра «гезеллеме», что в принципе наиболее точно отражало ситуативные особенности фрагмента: прибывший во вражеский стан Кёроглу поет песнь – восхваление своему верному другу – коню Гырату.

Говоря о процессе смыслообразования в опере «Кёроглу», не следует забывать, что данное сочинение является результатом блестящего синтеза двух исторически сложившихся типов музыкального мышления – письменного и устного, а, следовательно, и двух различных систем музыкально-выразительных средств. Неудивительно, что сочинение преподносит нам интереснейшие примеры контаминации концептов, принадлежащих к противоположным музыкальным системам мировой музыкальной культуры.

Одним из примеров сказанному может служить мелодия хора “Hər bir yerdən” («Кто изведал гнет, страдания») (заключительный хор из I действия), приобретшая в опере лейтмотивное значение. Как известно, именно данная тема, наряду с мелодией хора победившего народа “Zəfər bizimdir” («Настал великий праздник») из V акта, составила интонационную основу темы коды увертюры. Имеются ли какие-то фольклорные прототипы данной маршеобразной темы, сыгравшей немаловажную роль в семантической организации оперы? Как показывает общий обзор ашыгского искусства, концепт маршеобразности в целом не очень характерен для музыкального наследия азербайджанских ашыгов. Правда, во время одной из фольклорных экспедиций нам удалось записать в исполнении старейшего представителя Ширванской ашыгской школы Шамиля Пириева (1900-1986) генетически связанный с эпосом «Кёроглу» весьма ценный напев «Эйвазы»:

Пример 3

EYVAZI



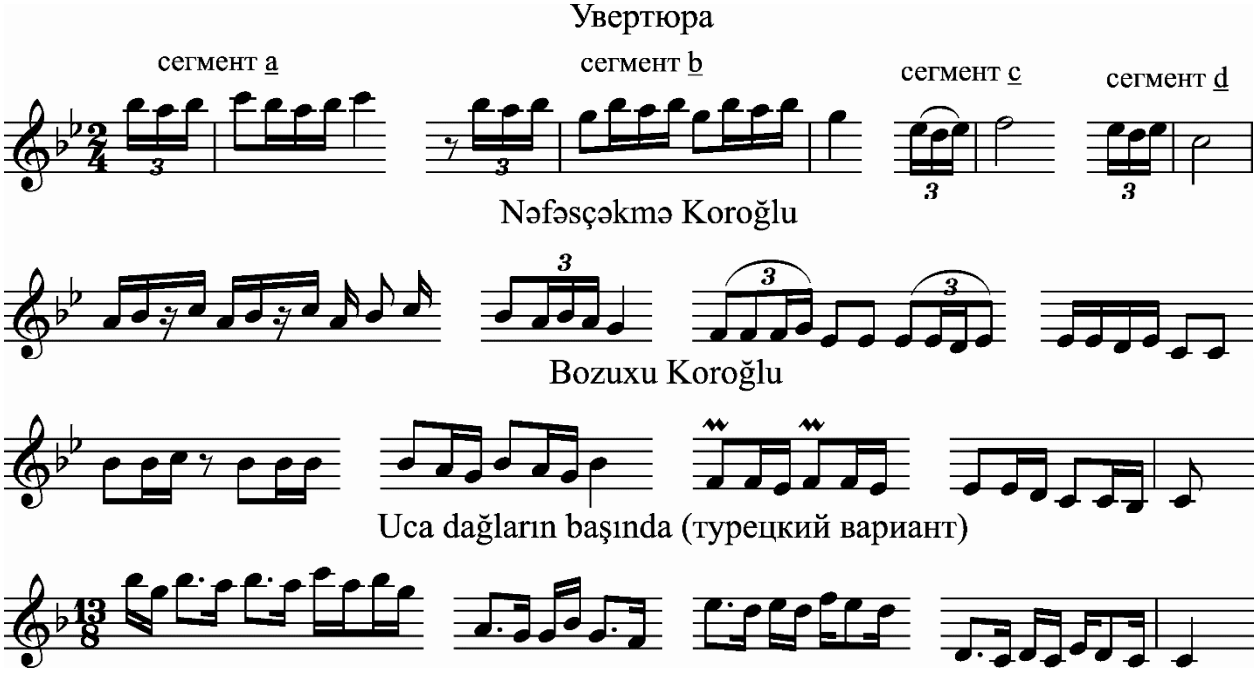
Ладовая основа напева (раст), базирующаяся на квартовости характерно-выразительной лексемы, 4-х дольный метр, направление движение мелодии – все это могло бы послужить «строительным материалом» для хора из оперы «Кёроглу». Но вместе с тем очевидно, что строгая размеренность темпа, четкая метроритмическая основа, особенности мелодического синтаксиса и активный характер являются проявлением характерных признаков жанра марша. Таким образом, мы вправе говорить о генерирующей роли на глубинном уровне музыкальной организации хора «Кто изведал» двух основополагающих концептов – марша и связанного с дастаном «Кёроглу» напева «Эйвазы».

Не менее интересны генетические предпосылки другой важнейшей темы оперы – лейтмотива восставшего народа. По глубине исторической памяти и своей семантической насыщенности данная тема, на наш взгляд, не имеет прецедента во всем музыкальном материале оперы. Перед нами стояла сложнейшая задача: используя метод порождающего описания [13], воссоздать логику авторского решения при создании этого своеобразного эпиграфа ко всей опере – темы вступления в увертюре. Согласно методологическим установкам порождающего описания, предшествующей аналитическим операциям исходной предпосылкой должно быть уточнение замысла произведения. В этом контексте, учитывая эпиграфичность темы и творческую задачу передачи духа восставшего народа, в качестве рабочей гипотезы можно предположить, что истоки темы вступления в увертюре к опере находятся в музыкальном оформлении эпоса "Кёроглу"

Согласно методу порождающего описания [13], процессу появления конкретного произведения (в нашем случае – темы) должен предшествовать анализ других

произведений того же стиля, в результате чего оформляется определенное представление об арсенале наиболее часто используемых здесь элементов. Создавая первые такты своей оперы, Гаджибейли ставил перед собой цель: передать в лаконичной форме квинтэссенцию корпуса эпических напевов о Кёроглу. Принимая во внимание особенности их ладоинтонационного развития, можно предположить, что основными параметрами темы восставшего народа должны быть: лад шур, рабочий амбитус в пределах септимы, нисходящая от вершины-источника мелодическая линия, базирующаяся на опевании основных ступеней лада. Что касается ритмоинтонационного оформления темы, можно предположить, что строительным материалом здесь могли послужить синтаксические единицы, отражающие иррегулярно-метрические особенности напевов «Кёроглу».

Определив исходные предположения порождающих операций, приступим к воссозданию процесса кристаллизации первого раздела вступительной темы увертюры. Учитывая поставленную творческую задачу, можно предположить, что тема–императив должна начаться с эмоционально-напряженной вершины и динамично развертываться согласно вышеуказанной ладоинтонационной логике напевов Кёроглу. Даже далеко не полный словарь – тезаурус основных сегментов мелодической оси однозначно указывает на генетическую общность первой темы увертюры с интонационно-попевочным содержанием корпуса таких напевов:



Пример 4

Таким образом, мы можем констатировать: в первых тактах увертюры нашли отражение некоторые законы ладоинтонационного развития общетипологической модели эпических напевов Кёроглу. Прибегая к современной терминологии, можно также утверждать, что первая тема увертюры представляет собой блестящий пример редукции рассредоточенного по многочисленным национальным и индивидуальным вариантам музыкально-эпического метатекста «Кёроглу». В результате проведенного анализа мы можем констатировать: во вступительной теме увертюры сконденсировано всё ладо– и ритмоинтонационное богатство эпических напевов, реконструирована та первоначальная, ядерная *Urform*, которая лежала в первооснове этого уникального явления. Подводя итог нашим аналитическим операциям, касающимся отдельных тем

увертюры, можно констатировать, что практически весь ее музыкальный материал был инспирирован различными ресурсами традиционного ашыгского искусства.

Если интерпретировать все музыкально-поэтическое наследие эпических сказителей как единый свод текстов, то можно утверждать: по сути, на протяжении всего творческого пути композитор вел интенсивный аналитический диалог с Метатекстом. Весьма важно, что этот процесс прошел эволюционный путь от претворения внешних атрибутов эпического стиля до познания глубинных закономерностей их текстообразования. Обзор как композиторского, так и теоретического наследия Гаджибейли позволяет однозначно утверждать: ему удалось обнаружить в ашыгском искусстве семантические единицы, которые представляли собой концептуальные обобщения исторически сложившегося структурно-семантического комплекса эпического творчества. В этой когнитивной схеме отразились самые различные средства ашыгского искусства, начиная от формообразования, метроритмики, ладотональных ресурсов и заканчивая системой исторически сложившихся топосов. В опере «Кёроглу» были интерпретированы такие базовые для тюркского героического эпоса концепты, как «бой», «панегирик» и так далее. Рассматривая данный процесс с точки зрения современной науки, можно констатировать: композитору удалось достичь «порога вариативности» эпического текстообразования и предстать совершенным интерпретатором архаических канонов ашыгского искусства.

Литература

1. Абасова, Э.А. Опера «Кероглу» Узеира Гаджибекова / Э. Абасова. – Баку: Азернешр, 1966. – 57 с.
2. Абасова, Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества/ Э. Абасова. – Баку: Элм, 1985. – 200 с.
3. Абезгауз, И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. / И. Абезгауз. – Москва: Советский композитор, 1987. – 232 с.
4. Амрахова, А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов/ А. Амрахова. – Баку: Эльм, 2004. – 308 с.
5. Виноградов, В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка / В. Виноградов. - Москва: Музгиз, – 1938. – 77 с.
6. Жирмунский, В.М., Зарифов, Х.Т. Узбекский народный героический эпос / В. Жирмунский. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1947. – 519 с.
7. Кафарова, З.Г. «Кероглу» Узеира Гаджибекова / З. Кафарова. – Баку: Языцы, 1981. – 166 с.
8. Князева, Е. Н. Основания синергетики. Синергетическое мировидение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – Москва: КомКнига, 2005. – 240 с.
9. Корев, С.И. Узеир Гаджибеков и его оперы / С. Корев. – Москва: Музгиз, 1952. – 93 с.
10. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Сер. Лит. и яз. – Москва, 1993. – т. 52, №1. С. 3 – 9.
11. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры /Ю. Степанов – Москва: Академический проект, 2004. – 991с.
12. Стренева, Н.В. Понятийный потенциал термина «фрейм» // Вестник ОГУ, 2009, №11 (105), с.60-65.
13. Трембовельский, Е.Б. Порождающее описание // Музыкальная Академия, 1995, №1, с.121-131.
14. Talmy L. Rubber-sheet cognition in language// Papers from the regional meeting of the Chicago linguistic society Chicago, 1977, v. 13, p. 612-628

Kamila Dadash-zade

About some features of the implementation the art of the ashigs in Uzeyir Hajibeyli's opera "Koroglu"

Abstract. The article deals with the interpretation of epic concepts in the opera "Koroglu" by the founder of the Azerbaijani composer school Uzeyir Hajibeyli. The path of Hajibeyli's knowledge of the laws of epic art is shown as a mental process, as a result of which certain cognitive models were perceived and interpreted. The author comes to the conclusion that all of U. Hajibeyli's work, and especially his opera "Koroglu", testify that the composer, having deeply penetrated the essence of the archetypes of epic art, re-semantized them in a new historical and cultural context.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, traditional art, cognitive models, opera "Koroglu".

***Сведения об авторе**: Кямиля Гусейн гызы Дадаш-заде - PhD в области музыковедения, заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки Азербайджанского государственного университета культуры и искусств*

e-mail: kamila.dadashzade@gmail.com

***Information about the author:** Kamila Huseyn Dadash-zade - PhD in Musicology, Honored Artist of Azerbaijan, Professor, Head of Music History and Music Theory Department of Azerbaijan State University of Culture and Arts*

e-mail: kamila.dadashzade@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2022.9.4.003

Бахаргуль Якубова

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ МОЛЛАНЕПЕСА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ ТУРКМЕНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация: Статья посвящена проблеме претворения творческого наследия туркменского поэта-классика Молланепеса в народной музыке и в произведениях современных национальных композиторов. Музыка туркмен всегда развивалась в неразрывной связи с поэзией. Пример тому творчество Молланепеса – непревзойденного певца любви. Его литературное наследие не теряет своей ценности и в современную эпоху.

Ключевые слова: Молланепес, поэзия, песни бахши, композиторское творчество.

Туркменистан дал человечеству целую плеяду мыслителей, поэтов и музыкантов. Одной из таких великих личностей стал поэт-классик литературы XIX века Молланепес. Туркменский народ сохранил в своей памяти произведения поэта. Стихи Молланепеса отличаются высоким гуманизмом, богатством и глубиной мысли, умением передавать тончайшие движения человеческой души [11].

Поэт Молланепес, лирика которого пробуждает в людях прекрасные чувства и возвышенные мечты, родился в 1810 году в Серахсе. Он был младшим сыном Кадырберды, который назвал будущего поэта Непес. Впоследствии перед его именем стали употреблять слово «молла» – Молланепес –, что подчёркивает уважение к его образованности и мудрости.

В родном селе поэт занимался крестьянским трудом и, одновременно, обучал детей грамоте. Будучи уже пожилым человеком, он принимал активное участие в борьбе против каджаров (иранских правительственных войск), был ранен в бою, а через год, в 1862 году, скончался от ран.

Аркадаг ("покровитель") туркменского народа Гурбангулы Бердымухамедов подчёркивал: «Изучение и научное исследование произведений классиков, великих мыслителей, популяризация их творчества, богатого фольклорного наследия, изучение древней истории туркменского народа – вот первоочередные задачи, стоящие перед нами» [3, *297*]. Такой подход побуждает ученых и деятелей искусства обращаться к творчеству поэтов, использовать их для решения современных общественных задач. Наше национальное искусство, в том числе музыка, является плодом длительного развития наследия, рождённого живым умом и могучим талантом многих поколений наших предков.

Молланепес – блестящий мастер любовной лирики, певец любви, свободной от унижения человеческого достоинства, поэтому в народе за поэтом укрепилось его второе имя – «шах любви». Содержание его поэзии можно представить по приведённым ниже строкам:

«Твои глаза»

Любимая! Сердце мне опалили твои глаза.
Солгал я! Меня в огне исцелили твои глаза.

Толкуют среди людей о клейме на груди моей,
То в сердце моём гостить полюбили твои глаза.

Расстаться бы мне с тобой, но ведь я без тебя умру,
И вновь предо мной горят в грозной силе твои глаза.

Я пью за твою любовь, я бы мысли хотел собрать
Но душу Непеса вновь поразили твои глаза.
(Перевод М. Петровых) [12, *12*]

«Как мой цветок?»
Нам целый мир судьбою дан.
В нём есть бесценный мой цветок…
Он там, где праведный Восток,
Страна-Мару-Шаху-Джахан.

В пути далеком я с утра
Найду ли счастье иль беду?
Дорогой верной ли иду,
Ответь, святая Бухара?

Забуду я мятежный свет,
Огонь надежды так велик.
Коснувшись милых уст в ответ,
Не знаю, цел ли мой язык?

Непес пришёл бы к беднякам.
Как соловей, он изнемог:
И сладким преданный мечтам
Спросил бы: «Как там мой цветок?»
(Перевод Л. Щипахоной) [12, *52*]

Изучение темы «Поэзия и музыка в туркменском искусстве», в аспекте, связанном с произведениями Молланепеса, очень актуально. Сочинения поэта стали основой ряда сочинений туркменских композиторов в разных жанрах.

В своем исследовании «Туркменская музыка» В. Успенский и В. Беляев пишут следующее: «Народные рассказчики на Востоке не читают стихов, а всегда декламируют их нараспев, часто помогая себе аккомпанементом. Из этой декламации постепенно развивалось художественное пение, при котором для каждого отдельного произведения выработалась более или менее определённая мелодия, способная, благодаря своей художественной цельности, жить самостоятельной жизнью как тема инструментального произведения» [13, *45*]. Во втором томе своего труда авторы дают список около 200 туркменских исполнителей-бахши. Среди них упоминается и имя Молланепеса: «Молланепес – теке из аула Язы Тогтамышского района. Родился в 1810» [14, *410*]. К сожалению, достоверных материалов о музыкальных сочинениях поэта не сохранилось.

Поэтическое слово, будучи одним из окрыляющих факторов, источников вдохновения в музыкальном искусстве, служит одновременно и важным средством большего распространения и популяризации песен в народе. Многие из них входили в состав эпических поэм-дестанов. Каждая песня из дестанов обладает собственными исполнительскими особенностями. Поэтому дестанные песни группируются народными музыкантами по диапазону и регистровому звучанию на следующие разновидности: «başlangyç aýdymlary» (песни нижнего регистра), «orta düzgün aýdymlary» (песни среднего регистра), «şirwan aýdymlary» (песни высокого регистра).

Как известно, на основе стихов дестана Молланепеса «Зохре и Тахир» созданы десятки народных песен. В их числе настоящие музыкальные жемчужины: «Gyzlar» («Девушки»), «Bilbil gördüm» («Увидел соловья»), «Sen-sen» («Ты»), «Oýan» («Проснись»), «Hiç görmedim illerde» («Не встречал»), «Hoş gal indi» («Прощай теперь»), «Galmanam» («Не останусь»), «Gitsem gelermen» («Если уйду, вернусь»), «Azat eýlegil» («Освободи») и другие. Все они являются украшением репертуара туркменских бахши. Песни из дестана также дифференцируются на группы «başlangyç» (начальные), «orta düzgün» (срединные), и «jemleýji» (заключительные).

Главной особенностью песен является использование разных способов красочной вокализации при соединении средств мелодического и поэтического развития. Вокализация имеет несколько разновидностей: начальную («başlangyç»), межслоговую («bogunara»), межстрочную («setirara»), завершающую слово («sözsoňy»), заключительную («soňlaýjy»). Взаимодействие текста песен и мелодического синтаксиса имеет и другие проявления. К примеру, если структура текста стихотворения представлена в виде 7-8-11-сложника (в форме «мурапбаг»), то мелостроки выполняют роль фраз, если же размер стиха 14-15-сложник («мухаммес»), то мелострока соответствует музыкальному предложению.

Композиторских сочинений, связанных с поэзией Молланепеса, немало [6]. Некоторые сочинения становились объектами музыковедческих исследований, в частности, Ф.А. Абуковой [1], С.С. Агамходжаевой [2], С. Карповой[7]. Н.П. Нарымовой [10], Г.Д. Янгибаевой [15]. Однако никто из указанных авторов не подходил к осмыслению музыкальных произведений с позиции содержания стихов поэта.

Начать обзор стоит с камерно-вокальной музыки, которая всегда занимала важное место в туркменском композиторском творчестве. Существенная доля этого наследия приходится на произведения, созданные на стихи Молланепеса. Как отмечает С. Карпова, «около половины всех романсов написаны на слова классиков туркменской поэзии (свыше 50 – на слова Махтумкули, около 30 миниатюр – на слова Молланепеса и больше 10 – на слова Кемине)» [7, *38*] .

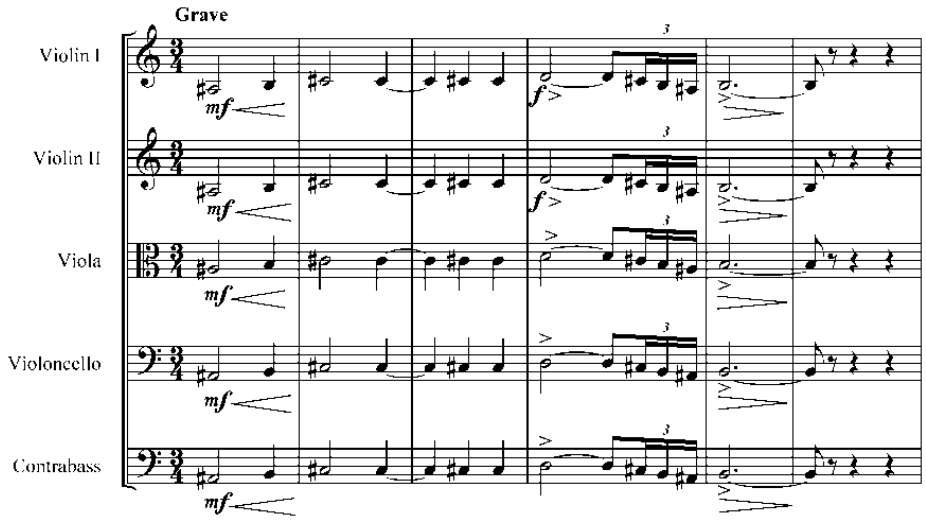
Лирические стихотворения поэта особенно привлекают представителей среднего поколения туркменских композиторов. В качестве примера можно привести вокальные произведения Ч. Нурымова «Gitdim» («Удалился»), «Gaýtmaly boldum» («Вынужден вернуться»), «Söýgi aýdymy» («Песня любви» на стихи «Nazar kylsa dişleriňe»), «Zary bilen» («С мольбой»), «Arzuw eýlär» («Мечтает»); А. Агаджикова «Illerde» («У людей»), «Dilberim» («Дильбер»); Р. Аллаярова «Haýrany men» («Восхищён»), «Näziň bilen» («Твоим капризом»), «Geldi galam gaşly gyz» («Чернобровая»); В. Ахмедова «Mahmalyň çeti» («Край покрывала»), «Sil biläni» («Поток»); Н. Халмамедова «Gyz» («Девушка»), «Haýrana galar» («Восхищается»), «Şirmaýy darak» («Гребень»), «Tilden uýalar» («Даже цветка стесняется»), «Gözüň bilen» («Твоими глазами»), «Ýadyma düşdi» («Вспомнил»), «Ýigitlik çagyma» («В юности»), «Aňsa» («Поймёт ли»); Д. Нурыева «Oýanmadyň» («Не проснулась»); Р. Гутлыева «Gözleriň» («Твои глаза»), «Gitdim» («Удалился»).

Туркменские композиторы на протяжении многих лет работали в жанре симфонической поэмы. Среди них и Нуры Мухатов (1924—1999), чья симфоническая поэма, посвящённая Молланепесу, заслуживает особого внимания (1963). В основе этого программного произведения лежит один из известнейших сюжетов Востока – легенда о Зохре и Тахире. Это сочинение Мухатова можно причислить к лирико-эпическим произведениям.

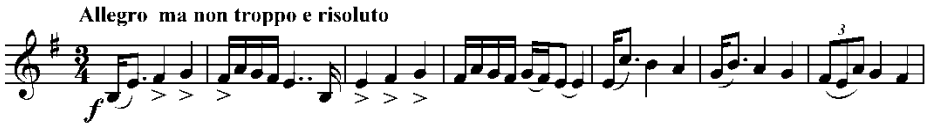
Центральной идеей здесь стало воплощение различными средствами перипетий любовной драмы Зохры и Тахира – настоящих героев, борющихся за собственное счастье.

Интонационные обороты музыки вступления содержат в себе элементы драматургического конфликта, лежащего в основе поэмы. Характер звучания темы передаёт атмосферу повествования о неугасимой любви Зохры и Тахира. В этой теме,

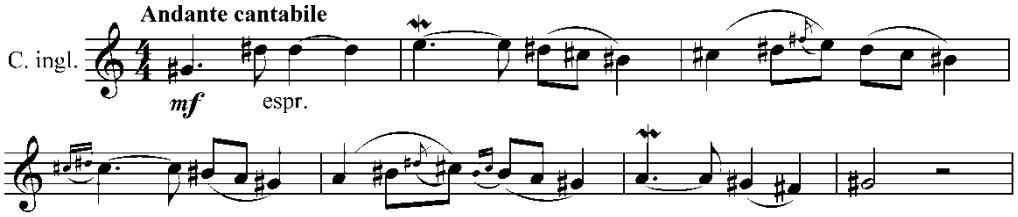
звучащей в си миноре на протяжении 23 тактов можно различить интонации народной мелодии «Кечпелек»:



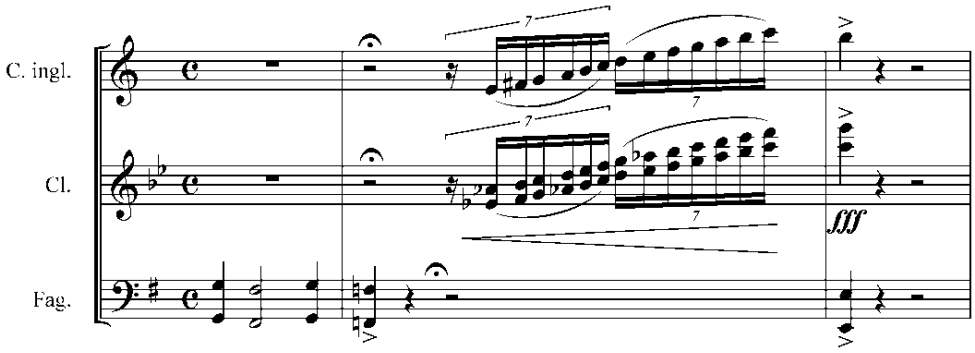
Драматическая по характеру главная партия изображает одну из картин напряжённой жизни народа в те далёкие времена, когда жили эти двое влюблённых молодых людей. В истории туркменского народа было немало трагических страниц. Возможно, композитор обращался к подобной тематике именно с целью создать исторические ассоциации. Главная тема написана в простой трёхчастной форме:



В лирической по характеру побочной партии Мухатов использовал фрагмент туркменской народной мелодии «Даг арман». Побочная партия вызывает ассоциации с необыкновенной по красоте любовной лирикой великого поэта. Звучание нежной мелодии напоминает о той клятве верности, которую дали друг другу Зохра и Тахир:



Эти темы развёртываются в разработке и репризе. Симфоническую поэму, посвящённую Молланепесу, автор завершает небольшой кодой. Восходящие арпеджио на фоне тремоло большого барабана приводят к заключительному аккорду. На этом аккорде, звучащем на *fff*, композитор ставит финальную точку в повести о любви:



«Кода поэмы – широкая, величественная, в духе торжественного апофеоза. В ней Мухатов подчёркивает глубоко оптимистическую идею произведения, воспроизводящего в музыке народную легенду о Бессмертной любви» [10, *165*] .

Большой смысл есть в надписи, сделанной на первой странице партитуры: «Посвящается поэту Молланепесу». Она служит ключом к пониманию внутреннего содержания музыки. Поэма даёт богатые возможности для раскрытия многогранности и многоплановости поэзии Молланепеса, показа всего богатства духовного мира поэта и широты его взглядов. В этом отношении литературное наследие Молланепеса служит отправной точкой и для воплощения мировоззрения, чувств и мыслей самого композитора. Поэтому в произведении преобладает лирическая тематика, важнейшая для Молланепеса. Композитор опирается на ладоинтонационные особенности народной музыки (во Вступлении – это обороты народной мелодии «Кечпелек», в побочной партии используется отрывок песни «Дагарман»). Все основные темы звучат в тональностях минорного наклонения.

В композиционном и драматургическом отношениях симфоническая поэма Нуры Мухатова, посвященная Молланепесу, близка образцам романтических поэм. Напрямую не связанное со словом, это симфоническое сочинение демонстрирует интересное творческое решение.

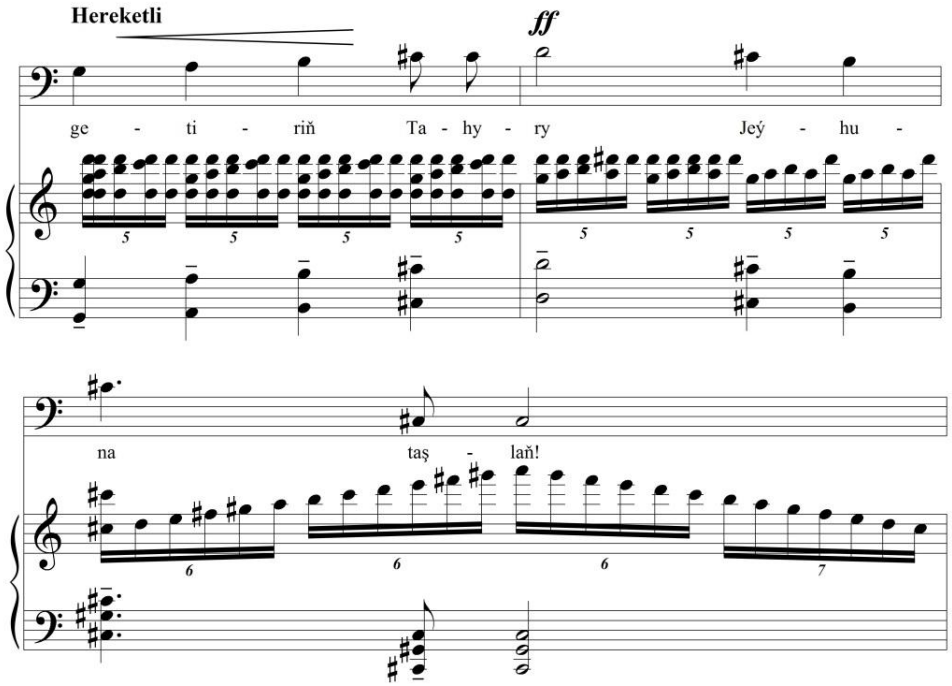
Событием большого исторического значения для туркменского музыкального искусства было зарождение и развитие жанра туркменской оперы. Опера «Зохре и Тахир», созданная в сотворчестве Адрианом Шапошниковым (1887 – 1967) [4] и Вели Мухатовым (1916 — 2005)[1], стала одной из жемчужин сокровищницы искусства туркменского народа. Премьерой этой оперы открылся в 1941 году Туркменский государственный театр оперы и балета[2].

При создании оперы «Зохре и Тахир» авторы исходили из традиций народного дестанного творчества. Драматургия основана здесь на показе борьбы за большую любовь и действия враждебных сил, препятствующих любви главных героев. Для показа этих образных линий композитор использует разные интонационные сферы. К примеру, музыкальный материал партий Зохре, Тахира, Мойсепида и Шахыхубан отличается мелодическим богатством и большой выразительностью. Вокальная сфера отрицательных персонажей Гарабатыра, Бабахана имеет речитативный характер и звучит жестко.

[1] Вели и Нуры Мухатовы – родные братья. [5].

[2] В 1941 году опера была поставлена в первой редакции, автором которой был единолично А.Г. Шапошников. Однако с момента появления 1953 году второй редакции, где соавтором Шапошникова стал В. Мухатов, в Туркменском театре исполняется только эта версия, поэтому в публицистической и научной литературе принято во всех случаях указывать обоих авторов [8].

Пример, Тема Бабахана:



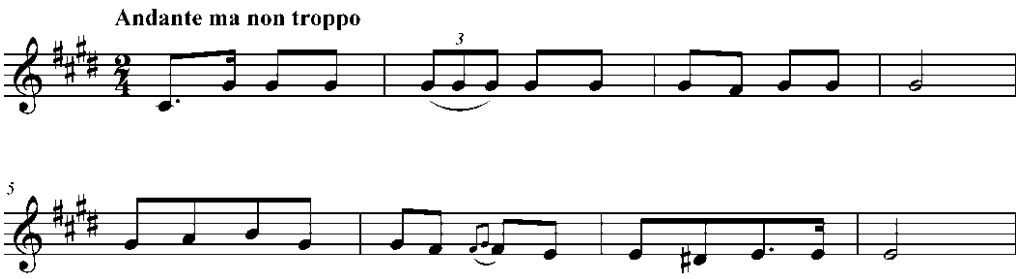
Большая часть изображённых в опере событий связана с судьбой Тахира. Не испугавшийся трудностей и испытаний, он олицетворяет преданность своей любви, верность данной клятве. В душевном мире Тахира основное место занимает любовь к Зохре.

Через отношение к Зохре Молланепес раскрывает и показывает наглость придворных, несправедливость богачей и власть имущих, попирающих и предающих такие высокие понятия, как любовь. Горько сетует на эту несправедливость Зохре, столкнувшаяся с неумолимой жестокостью своего отца. Вокальная партия Зохре изобилует народными мелодиями.

Махым – одна из главных героинь оперы (ср. – [9]). Благодаря этому образу убедительнее проявляются такие качества Тахира, как непоколебимость и преданность своей любви. Махым всем сердцем любит Тахира, но её чувство безответно. Это очень огорчает Махым. Она изливает свои чувства в печальной арии, в которой звучит подлинная народная мелодия «Dön göwnüm» из дестана «Зохре и Тахир». Махым сочувствует Тахиру, заступается за него не только потому, что любит. Такое великодушие созвучно её чувствам и свидетельствует о её душевной доброте и человечности.

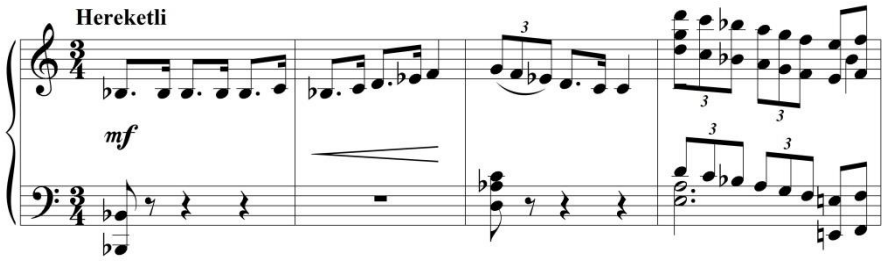
К группе тем, характеризующих положительных героев и раскрывающих основную идею оперы, относятся лейтмотив любви, объединяющий музыкальные характеристики Зохре и Тахира, Мойсепита, Махым, а также лейтинтонации Тахира, Зохре, народа, Молланепеса.

Пример, Тема любви:

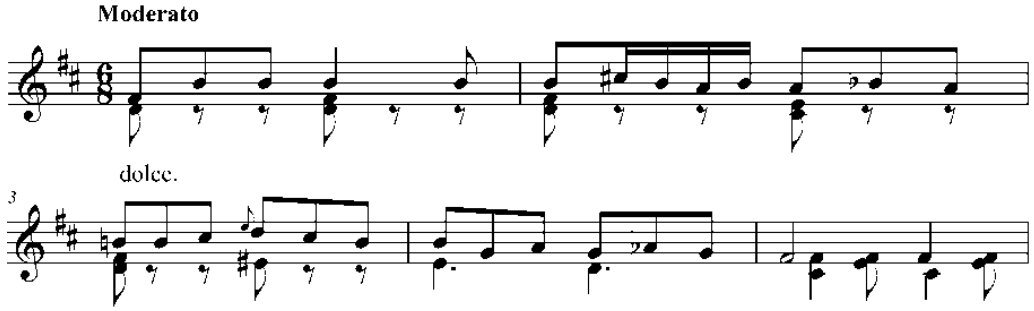


В тембровой драматургии оперы каждый герой наделён своими оркестровыми красками. Так, лейттема Зохры и Тахыра поручена виолончелям и английскому рожку, тему Махым ведёт гобой, Хасана – английский рожок, Гарабатыра – валторна, а тему Бабахана исполняют тромбон и туба.

Пример, Лейтмотив Гарабатыра:

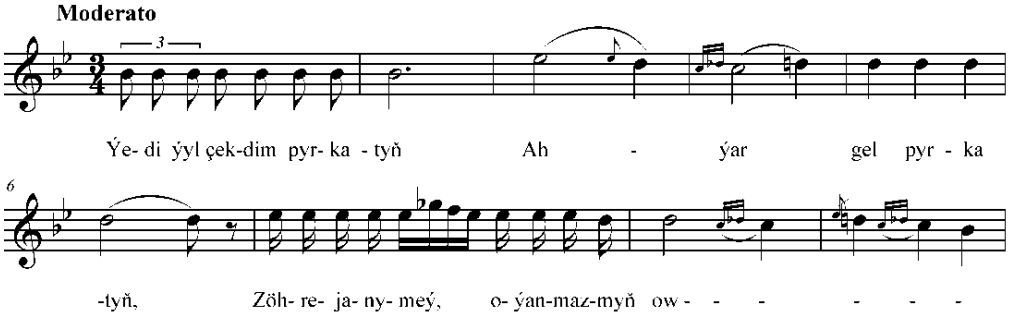


Композиторы, глубоко любившие туркменский дутар и туркменскую национальную музыку, прекрасно понимали необходимость говорить с народом на его языке. Большое значение в музыкальной драматургии оперы приобрели народные мелодии. Иногда народная мелодия ложилась в основу музыкальной характеристики героя и мира его чувств. В некоторых случаях становилась лейтмотивом всего произведения. К примеру, мелодия «Bilbil gördüm» («Увидел соловья») характеризует не только образ Махым, но и выступает в качестве одной из основных лейттем оперы:



Основное место в музыкальной драматургии оперы «Зохре-Тахыр» занимают сольные песни главных героев, арии, дуэты. События развиваются на основе сольных номеров, дуэтов и хоров. Примером тому могут служить песни Махым («Bilbil gördüm» – «Увидел соловья», «Unutma» – «Не забывай», «Dön göwnüm» - «Отвернись, душа»), Тахыра («Eý saba» – «Эй, ветерок», «Daglar» – «Горы»), Зохры («Enejan diýmegil beýle sözüňni» – «Не говори мне этих слов»).

Пример: Песня Тахира из II akta:



Важное место в драматургии оперы занимают народно-массовые сцены и танцевальные номера из народно-бытовых эпизодов I, III, IVи VI действий. И в танцах авторы обращаются к подлинным народным мелодиям. К примеру, если в танце подружек Махым из III действия использован напев «Daş galdy» («Остался вдали»), то в мужском танце из IV действия слышатся интонационные обороты песни «Бал-саят».

Опера «Зохре и Тахир» не потеряла своей ценности в наши дни. По инициативе президента Туркменистана она была восстановлена к 200-летию Молланепеса и с успехом представлена вниманию зрителей 26 июня 2010 года.

Творчество замечательного туркменского поэта XIX века впитало в себя всю глубину духовной культуры народов Востока. На современном этапе развития нашего общества поэзия великого поэта выходит на новый уровень любви и почитания. Значение, придаваемое Молланепесу как поэту и мыслителю, нашло своё отражение в прошедшей в Туркменистане в 2010 году Международной научной конференции «Молланепес и жизнь туркмен в XIX веке». В ходе конференции поэтическое наследие Молланепеса было признано важным вкладом туркменского народа в сокровищницу мировой культуры. В изложенных на этой международной конференции научных взглядах авторитетнейших ученых из разных стран нашли свое преломление и вопросы, касающиеся сферы музыкознания. Сам по себе этот факт является свидетельством того широкого интереса, который вызывают по всему миру и творчество поэта, и музыка, созданная на его стихи.

Музыкальные произведения, основанные на поэзии Молланепеса, входят репертуар музыкальных учебных заведений страны, и постоянно включаются в программы концертно-культурных мероприятий, проводимых в Туркменистане и за его пределами.

Поэзия Молланепеса, воспевшая высокую любовь, несомненно, всегда будет занимать своё достойное место в истории туркменской литературы и музыки в качестве одной из ярчайших жемчужин духовной культуры народа.

Литература

1. Абукова Ф. А. Туркменская опера: пути формирования, жанровая типология: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Ашхабад, 1983. – 214 с.
2. Агзамходжаева С. С. Музыковедение в республиках Средней Азии (Проблема лада и ритма в музыкознании Узбекистана, Таджикистана и Туркмении) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Ташкент, 1993 – 30с.
3. Бердымухамедов Г. К новым высотам прогресса. Избранные произведения, т.1 – Ашгабат: Туркменская государственная издательская служба, 2008. – 344с.
4. Гуревич В.А. Адриан Шапошников. – М.: Сов. комп., 1985. – 104с.
5. Гуревич В.А. Вели Мухатов: Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1980. – 136 с.
6. Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Туркменистана. – Ашхабад: «Туркменистан», 1982. – 268с.
7. Карпова С.М. Туркменская камерно-вокальная музыка. – Ашхабад: Ылым, 1988. – 133с.
8. Керими К.Ш. Туркменский театр [Текст] : Очерки истории : [Учебник для театральных и хореогр. училищ] / Под общ. ред. проф. Г. Гояна ; Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского. Кафедра театра народов СССР. – Москва : Искусство, 1964. – 227 с.
9. Мирзоева Ш.О. Женские образы в таджикской опере // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021, №3. – С. 52-63.
10. Нарымова Н. П. Зарождение и развитие симфонической музыки в Туркмении [Текст] : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. – Ашхабад ; Баку : [б. и.], 1975 – 25с.

11. Mollanepes. “Zöhre – Tahyr” dessany. – Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy, 2010.
12. Молланепес. Стихи – Ашгабат: Туркменская государственная издательская служба, 2010.
13. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т-1. Ашгабат: Туркменистан, 1979. – 381с.
14. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т-2. Алматы, 2003.
15. Янгибаева, Г. Дж. Туркменский симфонизм : К вопр. о нац. в системе муз. мышления : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 1994. – 189с.

Bahargul Yakubova

The creative heritage of Mollanepes in a music reading by the Turkmen composers

Abstract. this article is devoted to the problem of implementation the creative heritage of the Turkmen classic poet Mollanepes in folk music and in the contemporary national composers. The music of the Turkmen has always evolved in an inextricable connection with poetry. An example of this is the unsurpassed singer of love. His literary heritage does not lose its value in the modern era.

Keywords: Mollanepes, poetry, songs of bakhshi, composer creativity.

***Сведения об авторе**: Якубова Бахаргуль Байрамовна – старший преподаватель, заведующая кафедрой истории музыки Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой*

e-mail: yakubowabahargul@gmail.com

***Information about the author**: Yakubova Bahargul Bayramovna – Senior Teacher, Head of the History of music Department of the Turkmen National Conservatory named after Maya Kuliyeva*

e-mail: yakubowabahargul@gmail.com

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2022.9.4.004

Александра Сибгатуллина

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОВОКУЗНЕЦКА НА СТРАНИЦАХ НАУЧНЫХ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ

Аннотация. Статья представляет собой библиографический обзор публицистических и научных изданий, посвящённых музыкальной жизни Новокузнецка, опубликованных с 1930-х годов до настоящего времени. В работе представлены как газетные материалы, так и публикации в журналах, сборниках, монографиях и интернет-сайтах. К тексту приложен список литературы, достаточно полно отражающий тему.

Ключевые слова. Сибирь, Кузбасс, музыкальная жизнь, провинция, культура города.

Одной из важных возможностей изучения истории музыкальной жизни регионов является ознакомление с библиографическими материалами. Однако в плане их представления в научных изданиях существует большая проблема: как правило, публицистическая и научная пресса даже по частной проблеме бывает столь велика, что сделать системное библиографическое описание в объёме статьи не получается. Видимо, поэтому не так часто публикуются подобные обзоры. Вместе с тем, нельзя не видеть, что работы такого рода весьма востребованы среди специалистов.

Новокузнецк представляет собой редкий крупный город (в конце советского периода здесь проживало более 600 тысяч жителей, в настоящее время – более 550 тысяч), где пресса по музыкальной культуре относительно небольшая. Настоящая статья представляет собой попытку представить большую часть публикаций о музыкальной культуре города самого насыщенного периода его истории – с 1930-х до настоящего времени.

Проблемы представления публикаций по музыкальной культуре Новокузнецка связаны, прежде всего, с разноплановостью этих материалов. Здесь немного специальных научных работ. Преобладают газетные информации по частным поводам, поэтому наиболее оптимальным способом представления этих материалов, на наш взгляд, является последовательное хронологическое описание, из которого постепенно складывается общая картина происходящего в музыкальной жизни.

На протяжении столетий город, основанный в 1618 году (до 1931 года он назывался Кузнецком) обладал, разумеется, музыкальной культурой, но она отражена в прессе мало. Это один из старейших городов Сибири, который до советских времён оставался глубоко провинциальным местечком, где художественная практика была не слишком развитой, в отличие от таких городов как, например, Казань, которая в XX столетии, также как и Новокузнецк, стала крупным промышленным центром [29]. В XIX – начале XX века музыкальная деятельность сосредотачивалась в основном в церквях и бытовой среде служивых людей. Существенную роль в развитии культуры города до революции сыграло «Общественное собрание», а также Народный дом имени А. С. Пушкина, основанный в 1905 году. События тех лет освещены в современных научных и публицистических изданиях: «Из кузнецкой старины», «Новокузнецк в прошлом и настоящем», «Новокузнецк: кузнецкая крепость», а также в газете «Новокузнецк», "Наука и молодежь: на пути в XXI век" [8, 9, 10, 16, 40, 50, 55].

Активное развитие музыкальной культуры Новокузнецка (между 1932 и 1961 – Сталинска) началось со времени строительства Кузнецкого металлургического комбината в 1920-х годах. В 1930-х годах набирают обороты все культурные отрасли: клубы самодеятельности, красные уголки и так далее. Об этом свидетельствуют заметки в популярных в то время газетных изданиях, таких как «Сибирские огни» и «Большевистская сталь» [4, 12, 14, 21, 22, 23, 26, 47]. С организацией и развитием разнообразных самодеятельных коллективов – ансамблей различных инструментов, оркестров, хоров, а также танцевальных и театральных коллективов, происходит и популяризация их концертной деятельности в местной периодике [11, 37]. Однако не оставалось в стороне освещение гастролей, смотров и олимпиад, о чем нам повествуют многочисленные статьи в «Большевистской стали».

В годы Великой отечественной войны в нашем городе базировались эвакуированные театральные труппы и другие коллективы. Их деятельность описана в статье Л. Даниловой «Об эвакуации культуры на Кузнецкую почву» в журнале «Камертон» [7].

В труде А. Мохонько «Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса» охарактеризовано становление и эволюция основных коллективов, находящихся в ведущих дворцах культуры города. Примерами могут послужить ансамбли песни и пляски «Томь» ДК КМК, подобный коллектив ДК Запсиба, оркестры народных инструментов ДК «Комсомолец», Запсиба, им. Дзержинского, Алюминщик, ЗСМК и другие. Также описано формирование эстрадных оркестров, игравших в городском саду и на других площадках города [18].

«С 1970-х годов в Новокузнецке происходит расцвет музыкальной культуры в различных направлениях. К примеру, хоровой капелле ДК Строителей присвоено звание "Народный коллектив", и возникает необходимость в создании Хорового общества, отделения которого существовали по всей стране» [38, *72*]. По словам Э. Сергеевой в «Кузнецком рабочем»: «Творческие отчеты самодеятельного композитора А. Ф. Ляпина и солиста вокального коллектива ДК кузнецких металлургов А.И. Ленского, вечера городского университета культуры, семинары руководителей коллективов, проведение смотров самодеятельности – вот далеко не полный перечень дел городского отделения хорового общества» [44, *4*]. В это время в городе появляется музыкальное училище (ныне Кузбасский колледж искусств), просветительская и творческая деятельность которого описана в трудах А. Мохонько, Н. Сыстеровой и других [18, 46, 54].

Параллельно с академическим музыкальным искусством развивается и авторская песня [20, 24]. «Большим событием был приезд В. С. Высоцкого, давшего 16 концертов на сцене драматического театра в 1973 году» [38, *77*]. А в 1975 году в стенах ДК Запсиба появился клуб авторской песни «Среда», долгое время дававший свои концерты на сцене Городской библиотеки им. Н. В. Гоголя. Об этом тоже сообщает Мохонько [18, *148*].

Хотелось бы подробнее обозначить, как описано в литературе развитие различных направлений академического искусства [1, 2, 49, 52]. Со времени возникновения профессионального музыкального учебного заведения и притока специалистов различных направлений увеличился не только потенциал, но и качественный состав многих коллективов. Хочется сосредоточить внимание на Новокузнецком муниципальном камерном хоре, которым на протяжении двадцати пяти лет руководил заслуженный деятель искусств РФ С. Липовой. В состав данного хора, помимо студентов музыкального училища, входили и преподаватели разных музыкальных учреждений и школ города. «В репертуаре хора большое количество старинной музыки, классики, современной музыки, а также духовных и народных произведений» [38, *103*]. Новокузнецкий муниципальный камерный хор принимал активное участие в различных мероприятиях города, а также давал гастроли по югу Кузбасса и участвовал в конкурсах за рубежом. Об этом свидетельствуют статьи в различных периодических и научных изданиях. В данный

момент хоровой коллектив продолжает свою деятельность под руководством С. Б. Толстокулакова [5, 13, 25, 34, 42].

В середине 1980-х годов Н.К. Курихиной был организован молодежный хор «Надежда», который существует и поныне. Данный коллектив ведет активную концертно-конкурсную деятельность и «взращивает» талантливых исполнителей ведущих концертных площадок нашей страны. Освещению его деятельности посвящено множество статей в газетах «Кузнецкий рабочий», «Седьмой день», «Наш город», «Кузнецкий край», «Вечерний Новокузнецк», «Франт», а также в статьях автора настоящей работы в сборниках «Музыка в провинции: традиции бытования и перспективы художественного образования» и «Одаренные дети в системе художественного образования: поиск, выявление, поддержка [33, 35, 48].

В это же время в Новокузнецке возникает Муниципальный джаз-клуб «Геликон» под руководством А. Берестова. Джазмены города принимают активное участие во всех ведущих городских мероприятиях, дают множество благотворительных концертов на различных площадках города, а также принимают в своих стенах гастролирующих музыкантов со всего мира. Примерами могут послужить выступления Бенни Голсона, Бобби Ватсона, Игоря Бутмана, Даниила Крамера и других. В городе на протяжении уже нескольких десятилетий проводится джазовый фестиваль под названием «Джаз у Старой крепости», собирающий множество различных музыкантов. Об этих событиях написано в труде А. Берестова «Романтики джаза», а также в ведущих газетных изданиях [3, 61].

Помимо джаз-банда в городе существует оркестр русских народных инструментов, под управлением С. Толстых. Данный коллектив «был создан для популяризации народной музыки и просвещения населения промышленного города, в репертуаре которого были не только произведения известных авторов, обработки народной музыки, но и сочинения современных композиторов» [38, *110*].

В 2000-х годах достиг своего апогея театр мюзикла «Седьмое утро». В труппе – молодые артисты, выпускники музыкальных училищ, эстрадных вокальных и хореографических студий. В репертуаре театра мюзиклы «Собор Парижской Богоматери», «Граф Монте-Кристо», «Моцарт», «Ромео и Джульетта», «Человек, который смеется», «Принц Египта», «Афган», «Вечера на хуторе близ Диканьки». Творчество «Седьмого утра» – это лаборатория творческого созидания, демонстрирующая различные выразительные средства воздействия на зрителя [38, *80*]. Деятельность коллектива, естественно, тоже постоянно становится объектом рассмотрения в местной периодике.

Хочется отметить одно из важных событий, вызвавшее внимание прессы в 2014 году. Под руководством кемеровского композитора В. Пипекина в Кемеровской области появилось региональное отделение Союза композиторов России. Также имеется Кемеровская общественная любительская творческая организация «Союз композиторов Кузбасса», в которую вошли новокузнецкие композиторы М. М. Маслов, А. А. Александров, А. Ф. Ляпин и С. Б. Толстокулаков. В городе помимо самодеятельных есть «первый профессиональный (по образованию) композитор, преподаватель Кузбасского колледжа искусств – А. А. Окунева» [38, с. 98]. Творчество данных композиторов разнообразно – от лирических, патриотических и шахтерских песен до духовных кантат и оркестровых сочинений. Сведения об этом нашли отражение на страницах не только популярных газет города, но и в научных изданиях, а также на интернет-сайтах [6, 15, 17, 19, 30, 36, 39, 41, 43, 45, 51, 53, 59, 60].

Несмотря на то, что Новокузнецк является провинциальным, промышленным городом, его музыкальная культура разнообразна. Помимо академического искусства, в городе активно развивается фольклор. Наиболее яркими примерами могут послужить коллективы различных направлений народного творчества «Щедрыня», «Параскева Пятница», «Девичья воля» и Кузнецкий сувенир» [38, *119*]. Данные коллективы ведут активную профессиональную концертную деятельность, которая нередко освещается на страницах периодических изданий [28, 56, 57].

Конечно, помимо представленных выше особо значимых музыкальных коллективов, радующих своим творчеством горожан, выступают солисты и коллективы школ искусств города, ученические и преподавательские хоровые и оркестровые коллективы. Они не перестают удивлять и радовать слушателей своим репертуаром. Разумеется, это не может не быть замечено в различных изданиях [27, 31, 32, 58].

Живя в современном мире, много информации про любое событие или выдающуюся личность можно почерпнуть не только из публицистических или научных изданий, но и из интернет-ресурсов. Каждая школа искусств, студия, колледж, дворец культуры имеют свои сайты, на страницах которых изложена самая достоверная и актуальная информация. Однако печатные издания, создаваемые журналистами и исследователями, всегда будут пользоваться популярностью у читателей. Нельзя не упомянуть появление в 2019 году фундаментального труда по истории музыкальной культуры Кемеровской области, где отражены многие аспекты развития музыкального творчества в Новокузнецке, наряду с другими городами нашего региона [21].

Настоящая статья не претендует на исчерпывающее представление всех публикаций по музыкальной жизни Новокузнецка, но даже такой обзор представляется полезным для понимания процессов в культуре Кузбасса.

Литература

1. Анненков В. С чего начинается музыка / В. Анненков // Кузнецкий рабочий. – 1982. – № 247. – С. 2.
1. Анненков В. Хор – его стихия / В. Анненков // Кузнецкий рабочий. – 1985. – № 215. – С. 4.
2. Берестов А. Романтики джаза / А. Берестов. – Новосибирск: Сибирское Университетское Издательство. – 2004. – 448 с.
3. Бригада РАПП и ЗапсибАПП на Кузнецкстрое // Сибирские огни. – 1931. – № 8. – январь. – С. 128.
4. Василевич С. Маэстро / С. Василевич // «Бомонд» Новокузнецкий городской журнал. – 2003. – № 1. – С. 13.
5. Встреча композиторов Кузбасса // Кузнецкий рабочий. – 1989. – 7 апреля.
6. Данилова Л. Об эвакуации культуры на Кузнецкую почву // Камертон.- 2002.- 16 октября.- С. 2 – 3.
7. Евстигнеева Н. В. Меценаты земли Кузнецкой / Н. В. Евстигнеева // Наука и молодежь: на пути в XXI век. Вып. 2. – Новокузнецк. – 1998. – С. 12 – 13.
8. Из кузнецкой старины. – Новокузнецк: Изд-во ООО «Полиграфист». – 2010. – Вып.1 – 190 с.
9. Казанцев М. И. Кузнецк дореволюционный / М. И. Казанцев // Новокузнецк в прошлом и настоящем: материалы науч. конф., посв. 350-летию основания Кузнецка. – Новокузнецк: Сибирский металлургический институт им. С. Орджоникидзе. – 1971. – С. 42 – 50.
10. Лесовиченко А. М., Прибыткова, А. В. Концертная деятельность музыкальных учебных заведений в Новокузнецке / А. М. Лесовиченко, А. В. Прибыткова // Вестник КемГУКИ. – 2014. – № 29 / 2. – С. 86 – 89.
11. Лизогуб П. П. Культурное развитие г. Новокузнецка в 1930-е годы / П. П. Лизогуб // Музей и вопросы региональной культуры. – Новокузнецк: Новокузнецкий художественный музей. – 2007. – С. 112 – 116.
12. Липовой С. Из опыта работы с Новокузнецким муниципальным камерным хором / С. Липовой // Из истории музыкальной культуры Сибири (сборник статей). – Ред.-сост. О. А. Киселева. – Новокузнецк: Изд-во КузГПА. – 2009. – С. 13 – 23.
13. Липукин В. Музыкальную культуру – трудящимся / В. Липукин // Большевистская сталь. – 1933. – № 228. – С. 4.

14. Максименко П. Хоровое общество и молодые композиторы / П. Максименко // Кузбасс. – 1968. – 10 апреля. – С. 3.

15. Мариничева О. По страницам музыкальной летописи Кузбасса / О. Мариничева // АИФ в Кузбассе. – 1996. – № 28 (98). – С. 8.

16. Масликова Е. Творческий облик А. Ф. Ляпина / Е. Масликова // Из истории музыкальной культуры Сибири. – Новокузнецк: Изд-во КузГПА. – 2009. – С. 4 – 12.

17. Мохонько А. П. Кузбасс музыкальный: очерки по истории музыкальной культуры Кузбасса / А. П. Мохонько. – Кемерово: Кузбассвузиздат. – 1996. – 368 с.

18. Мохонько А. П. Сочинения композиторов Кузбасса и развитие народно-инструментального исполнительства в регионе / А. П. Мохонько // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении. Ч. 1. – Кемерово: КемГУКИ. – 2014. – С. 96 – 103.

19. Музыка под солнцем // Кузнецкий рабочий. – 2018. - № 45. – С. 1.

20. Музыкальная культура Кемеровской области (1943 – 2018): колл.моногр. – Кемерово: ООО "ИНТ", 2019. – 432 с.

21. Музыкальная культура Кузбасса: учебно-методическое пособие / сост.: О. В. Гусева, Н. П. Сокольникова, И. Л. Шаталова. – Кемерово: Изд-во КРИПКиПРО. – 2010. – 101 с.

22. Музыкальную культуру трудящимся // Большевистская сталь. – 1933. – № 228. – 4 октября.

23. Наполним музыкой сердца!: слушаем бардов и поем вместе с ними // Комсомольская правда. – 2018. - № 21. – С. 27.

24. Немиров В. Становление мастера / В. Немиров // Кузнецкий рабочий. – 2013. – № 5. – С. 2.

25. Оркестр баянистов // Большевистская сталь. – 1938. – № 67. – С. 4.

26. Осенняя академия музыки. – Новокузнецк: Полиграфкомбинат. – 2008. – 20 с.

27. Павловская Е. А. Центр традиционный русской культуры «Параскева пятница». Изучение и сохранение празднично-обрядовой культуры / Е. А. Павловская // Год культуры в Новокузнецке: новые векторы развития. – Новокузнецк: [б. и.]. – 2014. – С. 86 – 92.

28. Порфирьева Е.В. Музыкальная культура Казани Х1Х- начала ХХ векрв на пересечен и Запада и Востока // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность.- 2021. - №2. – С. 12 – 18.

29. Прибыткова А. В. Композиторская деятельность в Новокузнецке: провинциальные акценты / А. В. Прибыткова // Международный научный журнал «Мир науки, культуры, образования». – Горно-Алтайск, Редакция журнала «Мир науки, культуры, образования». – 2014. – № 3 (46). – С. 279 – 284.

30. Прибыткова А. В. Концертная деятельность в Новокузнецке / А. В. Прибыткова // Международный научный журнал «Мир науки, культуры, образования». – Горно-Алтайск, Редакция журнала «Мир науки, культуры, образования». – 2014. – № 6 (49). – С. 525 – 528.

31. Прибыткова А. В. Основные этапы развития концертной деятельности в Новокузнецке / А. В. Прибыткова // сборник статей I Городской научно-практической конференции «Листая страницы музыкальной культуры города Новокузнецка. Время. События. Люди». – Новокузнецк: Изд-во «АРХИМЕД ХР – Дизайн и Полиграфия». – 2015. – С. 5 – 8.

32. Прибыткова А. В. Муниципальная детская хоровая студия «Надежда» города Новокузнецка / А. В. Прибыткова // Музыка в провинции: традиции бытования и перспективы художественного образования: материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Курск: Изд-во Курск.гос. ун-та. – 2013. – С. 210 – 213.

33. Прибыткова А. В. О влиянии педагога-музыканта на развитие творческого потенциала участников хоровой самодеятельности (на примере деятельности С. А. Липового) / А. В. Прибыткова // Никоновские чтения: сборник научных статей по материалам Международного культурологического форума «Никоновские чтения». – Чебоксары: Чуваш. Гос. пед. ун-т. – 2016. – С. 157 – 161.

34. Прибыткова А. В. Создание оптимальных условий для развития творчески одаренных детей на примере муниципальной детской хоровой студии «Надежда» / А. В. Прибыткова // Одаренные дети в системе художественного образования: поиск, выявление, поддержка. – Новокузнецк: МАОУ ДПО ИПК. – 2013. С.70 – 74.

35. Прибыткова А. В. Творческий облик Новокузнецкого композитора и педагога Александра Федоровича Ляпина / А. В. Прибыткова // Педагогика искусства: межвузовский сборник научных статей студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием / Под ред. Н.А. Асташовой. - Брянск: Группа компаний «Десяточка». – 2013. – С. 77 – 84.

36. Прибыткова А. В. Влияние культурно-просветительских учреждений на художественную жизнь Новокузнецка // Зыряновские чтения: сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции «XV Зыряновские чтения». – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та. – 2017. – С. 100 – 101.

37. Прибыткова А. В. Взаимодействие традиций в музыкальной культуре Сибирского индустриального города (на примере г. Новокузнецка): дис. канд. культурологии: 24.00.01 / А. В. Прибыткова. – Новосибирск, 2017. – 176 с.

38. Протоиерей Пивоваров, В. Предисловие / В. Пивоваров // С. Б. Толстокулаков. Избранные песнопения Православной Церкви: для хора без сопровождения. – Москва: Изд-во «Живоносный Источник». – 2007. – 194 с.

39. Прудько Д. На прогулку… в прошлое (1918 год) / Д. Прудько // Новокузнецк. – 2006. – 29 июня. – С. 8.

40. Пыльнева Л. Л. Национальные композиторские школы сибирского региона: периодизация и жанры / Л. Л. Пыльнева // Евразийское пространство: состояние, перспективы развития: материала Международной научной конференции 2008 г . – Новосибирск: Изд-во «Архивариус – Н». – 2008. – С. 89 – 96.

41. Реутская А. С. Творческий портрет С. А. Липового / А. С. Реутская // сборник статей I Городской научно-практической конференции «Листая страницы музыкальной культуры города Новокузнецка. Время. События. Люди». Новокузнецк: Изд-во «АРХИМЕД ХР – Дизайн и Полиграфия». – 2015. – С. 69 – 74.

42. Свиридова Т. Родники доброты / Т. Свиридова // Кузнецкий рабочий. – 2007. – 8 августа.

43. Сергеева Э. Школа музыкального воспитания / Э. Сергеева // Кузнецкий рабочий. – 1974. – 13 декабря. – С. 4.

44. Синельникова О. В. Проблемы и перспективы развития композиторского творчества / О. В. Синельникова // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 1 / 38. – С. 98 – 107.

45. Сыстерова Н. Н. Новокузнецкий колледж искусств. История. События. Люди / Н. Н. Сыстерова // сборник статей I Городской научно-практической конференции «Листая страницы музыкальной культуры города Новокузнецка. Время. События. Люди». Новокузнецк: Изд-во «АРХИМЕД ХР – Дизайн и Полиграфия». – 2015. – С. 30 – 44.

46. Творческая победа // Большевистская сталь. – 1944. – № 109. – 2 июня.

47. Тюрина Т. Поющая Сибирь / Т. Тюрина // Кузнецкий рабочий. – 2012. – № 18. – С. 4.

48. Уполовников Н. Высокое откровение / Н. Уполовников // Кузбасс. – 1971. – 11 сентября. – С. 4.

49. Шадрина А. С. История Кузнецка XVII – н. XX вв. Очерк / А. С. Шадрина. – Новокузнецк: кузнецкая крепость. – 1998. – 36 с.

Интернет-ресурсы:

50. Александр Алексеевич Александров: [Электронный ресурс] // Управление культуры г. Новокузнецка. – Режим доступа: http://www.kultura-nk.ru – Загл. с экрана.
51. Александр Федорович Ляпин [Электронный ресурс] // Управление культуры г. Новокузнецка – Режим доступа: http://www.kultura-nk.ru – Загл. с экрана.
52. В Новокузнецке появилось региональное отделение Союза композиторов России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kuzbass85.ru. – Загл. с экрана.
53. ГАП ОУ «Кузбасский колледж искусств» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://artcollege-nk.ru – Загл. с экрана.
54. Каганский, В. Новокузнецк: город – образ – стратегия [Электронный ресурс] / В. Каганский // Культуролог. – Режим доступа: http://culturolog.ru. – Загл. с экрана.
55. МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 40» [Электронный ресурс] // Детская музыкальная школа № 40. – Режим доступа: http://dmsh40.ru – Загл. с экрана.
56. МБУ ДО «Детская школа искусств № 48» [Электронный ресурс] // «Детская школа искусств № 48» – Режим доступа: http:// artschool48.ru – Загл. с экрана.
57. МБУ ДО «Детская школа искусств № 1» [Электронный ресурс] // Детская школа искусств № 1 – Режим доступа: http://dshi1-nk.ru - Загл. с экрана.
58. Михаил Михайлович Маслов: [Электронный ресурс] // Центральная библиотека им. Н.В. Гоголя. – Режим доступа: http://www.gogolevka.ru – Загл. с экрана.
59. Музыкальное общество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dts42.wmsite.ru. – Загл. с экрана.
60. Муниципальный джаз-клуб «Геликон» [Электронный ресурс] // Управление культуры г. Новокузнецка – Режим доступа: http://www.kultura-nk.ru – Загл. с экрана.

Alexandra Sibgatullina

The musical culture of Novokuznetsk
on the pages of scientific and journalistic publications

Abstract. The article is a bibliographic review of journalistic and scientific publications devoted to the musical life of Novokuznetsk, published from the 1930s to the present. The paper presents both newspaper materials and publications in magazines, collections, monographs and Internet sites. A list of references is attached to the text, which fully reflects the topic.

Keywords: Siberia, Kuzbass, musical life, province, city culture.

***Сведения об авторе**: Сибгатуллина Александра Викторовна – кандидат культурологии, преподаватель Детской музыкальной школы №1 г. Новокузнецка.*
e-mail a.v.profit@mail.ru

***Information about the author**: Sibgatullina Alexandra Viktorovna – Ph.D in Culturology, Teacher of the Children's Music School No. 1 in Novokuznetsk.*
e-mail a.v.profit@mail.ru

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2022.9.4.005

Наталья Мурашова

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОДИФИКАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ

Аннотация. Настоящая статья представляет собой рецензию на научную монографию Исмагиловой Екатерины Игоревны «Православные песнопения в фольклорных традициях сибирского бытования», отв. редактор Наталья Владимировна Леонова. Новосибирск: Наука. 2021. 240 с.

Ключевые слова: взаимодействие культур, православное богослужение, музыкальная культура Сибири, русский фольклор, внебогослужебное религиозное пение.

Проблема взаимодействия православной и фольклорной певческих традиций актуальна в изучении многих явлений русской культуры: религиозного фольклора, богослужебного певческого искусства, духовной поэзии, наконец, она важна в исследовании традиционной картины мира людей православного вероисповедания. Вопросы корреляции православия и фольклора достаточно давно привлекают внимание исследователей, представляющих самые разные области научного знания. Еще филологи и фольклористы XIX века в связи с изучением истоков внебогослужебного духовного пения обратились к изучению интеграции православного и фольклорного компонентов в генезисе жанров духовного стиха. Немало исследователей, в том числе музыковедов, разрабатывали эту тему и в последующее время. Сложность и глубина рассматриваемой проблематики позволяет исследователям решать ее на различных уровнях: функциональном, стилистическом, лингвокультурном и так далее.

Е. И. Исмагилова в качестве ключевого подхода избрала изучение бытования церковных песнопений в народно-исполнительской среде. Его полноценная реализация невозможна без опоры на репрезентативный материал, собранный от носителей традиции исполнения православных песнопений в богослужебной и бытовой практике. В этой связи первое, на что обращаешь внимание при знакомстве с изданием, – это интереснейшие полевые материалы, зафиксированные и расшифрованные автором. Еще будучи студенткой и аспиранткой Новосибирской консерватории, Исмагилова начала ездить в фольклорно-этнографические экспедиции и продолжила заниматься собирательской деятельностью в дальнейшем, работая научным сотрудником сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук.

Помимо собственных записей она привлекла немало архивных материалов, датируемых 1970-80 годами и далее, вплоть до 2009, которые хранятся в Новосибирской консерватории, Новосибирском областном колледже культуры и искусств, Государственном архиве Новосибирской области (фонд имени М. Н. Мельникова), Секторе фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН, Алтайском краевом центре фольклора и народных ремесел г. Барнаула, Приморском государственном объединенном музее имени В. К. Арсеньева, Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории, Лаборатории народной музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, личных архивах коллег, а также опубликованных нотных текстов, что позволяет рассматривать особенности исполнения православных песнопений

и духовных стихов в контексте их развития и трансформации и проводить сравнительное изучение нескольких региональных и локальных певческих традиций.

Обращает внимание географическое разнообразие используемых в монографии материалов. Наибольшим количеством отличаются записи, сделанные в Новосибирской области – в городах Новосибирске, Бердске, населенных пунктах Венгеровского, Доволенского, Карасукского, Каргатского, Колыванского, Куйбышевского, Кыштовского, Мошковского, Ордынского, Северного, Сузунского, Тогучинского, Убинского, Черепановского, Чулымского районов. Алтайский край представлен материалами, зафиксированными в городе Камень-на-Оби, Алейском, Заринском, Локтевском, Петропавловском, Троицком, Чарышском, Шебалинском районах. Приводятся записи из Улаганского района Республики Алтай. Местом происхождения нескольких песнопений являются три района Омской области – Большереченский, Муромцевский и Черлакский. Записи из Кемеровской области были сделаны в Новокузнецке и Юргинском районе. Имеются отдельные образцы из Тобольского района Тюменской области, Казачинского района Красноярского края и Качугского района Иркутской области. Достаточно многочисленную группу составили записи из Бейского, Орджоникидзевского, Таштыпского районов Республики Хакасии и населенных пунктов Приморского края – города Дальнереченска, сел и деревень Змеиногорского, Красноармейского, Партизанского и Чугуевского районов. Таким образом, материалы исследования аккумулируют разнообразие традиций сибирских регионов.

Вошедшие в монографию материалы представляют культуру славянских переселенцев Сибири – белорусов, русских, украинцев и представителей неславянских этносов – алтайцев, хакасов, хакасских шорцев, чувашей. Тем самым, процессы фольклоризации богослужебных песнопений анализируются не только в региональном, но и в этническом преломлении.

Используемые в работе музыкальные тексты репрезентируют разные виды богослужебных песнопений (Рождественский тропарь, кондак, ирмос первой песни канона, Пасхальный тропарь и ирмос, Трисвятое, многолетие, малое славословие) и внебогослужебные жанры (псальмы, духовные стихи).

Столь богатый материал позволил автору монографии предпринять исследование Рождественских христославлений (1-я глава), народных вариантов и версий Пасхального тропаря (2-я глава), распространения Трисвятого в похоронно-поминальных обрядах (3-я глава), функционирования богослужебных православных текстов в среде неславянских народов Сибири (5-я глава). Поскольку в качестве основного избран функциональный подход, то бытование православных песнопений рассматривается в культурно-историческом и этнографическом контекстах. В этой связи Исмагилова в 1-й главе уделяет внимание происхождению традиции христославления, особенностям ее бытования в Сибири; во 2-й главе раскрывает причины исполнения Пасхального тропаря в обрядах весеннего цикла; в 4-й главе исследует процессы христианизации коренного населения Сибири, Дальнего Востока, народов Поволжья в XVII – начале XX веков, выявляет влияние христианизации на календарную и семейную обрядность новокрещенных этносов.

Стремление целостно представить бытование различных певческих жанров побудило автора заняться кропотливым текстологическим анализом словесного и мелодического компонентов. Для этого Исмагиловой пришлось обратиться к изучению богослужебных первоисточников и рассмотрению механизмов возникновения на их основе устных вариантов, удачно названных автором фольклоризованными, и

фольклорных версий напева, чтобы далее заняться их сравнительным изучением. Данный способ работы с текстами, подвергшимися фольклоризации, автор называет методом двойного сравнения. Подобный подход важен с точки зрения развития такого научного направления, как текстология фольклора.

Функциональный анализ позволил Исмагиловой установить связь богослужебных текстов с обрядовыми циклами: так, Рождественские и Пасхальные песнопения коррелируют с календарной обрядностью, а песнопения из чина панихиды – с семейной, в частности, с похоронно-поминальной.

Хотелось бы отметить мощную информационную базу исследования. Исмагилова обратилась к весьма большому кругу авторов, затрагивающих самые разные аспекты происхождения рассматриваемых в монографии жанров, их функционирования в культуре, специфики бытования и исполнения в Сибири, что позволило воссоздать историю развития того или иного жанра в контекстах христианства, православия, локальной культуры православных славянских и неславянских народов.

Нужно заметить, что степень изученности песнопений и обрядов, к которым они приурочены, отнюдь не одинакова. Если христославления представлены весьма многочисленными исследованиями, в том числе работами по Сибири, то Пасхальные тропари как явление, подвергшееся фольклоризации, в основном изучались на материалах западнорусской традиции. Что касается Трисвятого, то это песнопение, как правило, упоминается в трудах, посвященных похоронно-поминальной обрядности, и не получает отдельного целостного рассмотрения. В этой связи хотелось бы подчеркнуть вклад Исмагиловой в изучение фольклоризованных вариантов и версий Пасхального тропаря и Трисвятого как самобытных жанров в целом и как проявлений сибирских локальных традиций в частности.

Особый интерес вызывают разделы книги, посвященные бытованию православных текстов в интонационных культурах неславянских народов Сибири: алтайцев, хакасов, шорцев, сибирских чувашей, поскольку отличаются выраженной новизной. Дело в том, что взаимодействие богослужебной и фольклорной практик в славянской среде уже неоднократно становилось предметом изучения, пусть и с каких-то иных позиций, чем в монографии Исмагиловой; бытование же православных песнопений среди христианизированных народов Сибири относится к проблеме, лишь эпизодически попадавшей в исследовательское поле зрения – и в ее разработке Исмагилова является одним из ведущих авторов. Изучение механизмов адаптации православных певческих традиций к инокультурной среде бытования важно для установления новых глубинных подходов на уровне межкультурной коммуникации.

В разделах монографии, посвященных бытованию песнопений в фольклорных традициях неславянских народов, упоминаются такие жанры, как: Рождественский и Пасхальный тропари, Трисвятое, Отче наш, которые, по утверждению автора, входят в круг наиболее употребительных певческих жанров, звучащих в исполнении неславянских носителей традиции церковного пения в Сибири.

Конечно, в рамках одного труда невозможно исчерпывающе осветить все грани затрагиваемой проблематики. В этой связи хотелось бы пожелать продолжить свои изыскания и обратить более пристальное внимание на особенности бытования внебогослужебных жанров духовного пения среди христианизированных неславянских этносов Сибири, ведь такого рода тексты изначально имеют более тесную связь с фольклорной традицией и потому могут дать расширенное представление о механизмах адаптации интонационных особенностей русского/славянского интонационного

мышления к инокультурной мелодической системе и их возможных трансформациях и модификациях. В этой связи важно определить, какие элементы мелоса останутся стабильными, а какие подвергнутся наибольшим изменениям. Скорее всего, ситуация может быть разной в зависимости от этнического своеобразия музыкальной системы.

Изучение внебогослужебных жанров в контексте проблемы интонационного переосмысления отличается своей спецификой: исполняемые за пределами богослужения, не имея канонических ограничений, образцы духовного песнетворчества достаточно активно видоизменяются в среде славянских носителей данной традиции, представляющих разные регионы ее формирования и бытования. Причем изменения эти имеют не только интонационную природу, они также активно проявляются на функциональном уровне – а именно этот аспект в качестве основного входит в поле зрения Исмагиловой. Что же касается исследования особенностей бытования духовных стихов, перешедших в исполнительскую практику неславянских народов Сибири, то оно может привести к очень интересным результатам, демонстрирующим, в том числе, корреляцию с традиционными для данных этносов фольклорными явлениями: приуроченностью к обрядам и определенным необрядовым ситуациям, в содержательно-смысловом плане – связью с традиционной для конкретного этноса мифологической картиной мира, как это имеет место в некоторых русских духовных стихах.

В монографии приводится много примеров необычного функционирования богослужебных жанров в новой для них среде бытования. Хотелось бы узнать более развернутое мнение автора о том, почему это происходит, какие культурные механизмы влияют на процессы функциональной трансформации в бытовании фольклоризованных текстов православных песнопений.

В продолжение намеченного сравнительного изучения сибирских и западнорусских фольклоризованных песнопений, в частности Пасхального тропаря, имеет смысл расширить географию и включить в спектр сопоставительного рассмотрения материалы, представляющие другие территориальные традиции европейской части России.

Конечно же, необходимо продолжить работу по выявлению текстов православных песнопений, бытовавших среди неславянского населения. Возможно, что они фиксировались фольклористами и не удостоились должного внимания с их стороны, однако дожидаются своего открытия в архивах; в качестве семейных реликвий могут храниться аудиозаписи с голосами близких людей, исполняющих соответствующий репертуар; наконец, все еще можно встретить живых носителей традиции исполнения фольклоризованных православных песнопений и зафиксировать их звучание.

В целом же следует отметить, что в результате проведенного исследования Исмагилова приходит к важным выводам, среди которых особенно хочется выделить следующие:

- богослужебные жанры в инокультурной среде могут менять свои функции;
- в воспроизведении богослужебных текстов народными исполнителями выделены две тенденции: консервативная и реконструирующая;
- в процессе мелодических трансформаций богослужебных песнопений в разных фольклорных традициях выявляются общие закономерности, такие как тяготение исполнителей к кратким замкнутым структурам, стремление к сжатию мелодического развертывания напева в пределах квартового диапазона, суммирование интонаций из разных голосов фактуры в одноголосную линию и другие;
- в неславянских фольклорных традициях наблюдаются более выраженные отличия от канонических богослужебных текстов в сравнении с восточнославянскими вариантами

и версиями, что в немалой степени определяется национальными, родными для исполнителей языками исполнения;

- определяющим признаком фольклоризации песнопений выступает свободная интерпретация первоисточника, приводящая, в том числе, к возникновению версий, обнаруживающих общность с оригиналом только на уровне словесного текста, в котором при этом заметно проникновение народной лексики;

- фольклоризация проявляется на уровне фактуры совместного пения, формирующейся и разворачивающейся на основе принципов народного многоголосия; в опоре на народную манеру пения открытым звуком; в активном использовании большесекундовой переменности опор, мелодического развития в пределах узкообъемного амбитуса в ладо-звукорядном строении напевов, что типично для обрядовых жанров русского фольклора;

- активизация перехода православной певческой традиции в народную среду приходится на XX век, вследствие ограничения возможностей совершения богослужения в храме. Особенно ярко данная тенденция проявлялась в похоронно-поминальной обрядности. В конце XX века в связи с возрождением церковной жизни она теряет свою актуальность, что приводит к ее постепенному угасанию.

Вне всякого сомнения, монография Исмагиловой внесла значительный вклад в развитие исследовательских представлений о межкультурных контактах различных сибирских этносов, в выявление особенностей влияния христианизации на фольклорные традиции неславянских народов. Ведь долгое время исследователи «не замечали» бытование православных песнопений среди сибирского населения, подвергшегося поздней христианизации. Фиксация таких текстов, к сожалению, началась слишком поздно, по сути, на этапе угасания традиции, когда ее немногочисленные знатоки стали уходить из жизни, а новое поколение ее практически не знает. Поэтому даже то немногое, что успели зафиксировать собиратели, в числе которых оказалась Исмагилова, представляет редкие и весьма ценные образцы. Благодаря изданию монографии они стали доступными широкому кругу специалистов.

Кроме того, автор на основе тщательного анализа текстов доказывает идею о том, что фольклорная традиция «принимает в себя типологически родственные ей элементы» [1, *130*], как это произошло в случае перехода богослужебных песнопений в фольклорную среду славянских народов, «либо значительно трансформирует и переосмысливает чужеродные, не близкие» [1, *130*], делая их из «чужих» «своими», как это получилось в результате проникновения элементов православной певческой культуры в среду неславянских носителей христианских традиций.

Литература

1. Исмагилова Е. И. Православные песнопения в фольклорных традициях сибирского бытования / Отв. ред. Н. В. Леонова. – Новосибирск: Наука, 2021. – 240 с.

Natalia Murashova

Folklore modifications of orthodox chants

Abstract. This article is a review of the scientific monograph by Ekaterina I. Ismagilova "Orthodox Chants in the folklore traditions of Siberian existence", editor-in-chief Natalia Vladimirovna Leonova. Novosibirsk: Nauka. 2021. 240 p.

Keywords: interaction of cultures, Orthodox worship, musical culture of Siberia, Russian folklore, extra-liturgical religious singing.

***Сведения об авторе**: Мурашова Наталья Сергеевна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой социокультурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета.*

e-mail: 2107542@mail.ru

***Information about the author**: Murashova Natalia Sergeevna – Doctor of Culturology, Ph.D in Musicology, Associate Professor, Head of the Department of Socio-Cultural and Library Activities of Novosibirsk State Pedagogical University.*

e-mail: 2107542@mail.ru