

Кинякина Людмила Викторовна

**МЕТОДЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. КОШЕЛЕВОЙ**

В статье рассматриваются методы фольклоризма и их классификация. Представлен анализ хоровых сочинений композитора Мордовии Н. В. Кошелевой; обозначены специфические черты претворения мордовского музыкального фольклора в хоровых произведениях малых форм и кантате "Мордовские песни"; выявлены методы трансформации жанра, жанрового синтеза, проявляющиеся в сплыве народных текстов и авторской музыки, жанровых принципов круговой песни и частушки, песни и плача.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/25.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/25.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 1. С. 104-108. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-1/)

**© Издательство "Грамота"**

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

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

на охоту с бесшумным ружьем и убивал людей, забирая их души в свое царство. Заметив это, Ульгень заменил бесшумный порох в ружье, и оглушительный звук выстрела заставил Эрлика вернуться в свой подземный мир. Небольшие детали, вносимые сказителями, способны полностью изменить сюжет мифа.

Устная форма мифотворчества оставляет значительное место для построения новых элементов Вселенной, которые хоть и связаны посредством главных героев, но имеют вполне самостоятельную судьбу. В алтайских мифах обнаруживают себя отголоски легенд разных этносов, которые весьма органично включены в единую духовную культуру народов Сибири. Одно из главных мест в мифах Алтая занимает шаман, наделенный властью над невидимыми силами, от которых зависит судьба человека. Обитатели верхнего, среднего и подземного миров «вступают в диалог» благодаря искусству шамана, который понимает языки обитателей различных сфер и тем самым оказывается главным элементом в структуре Вселенной.

Алтайские мифы представляют собой антропоморфную традицию понимания Космоса. Они объясняют генезис человеческого рода, его место во Вселенной, задачи и обязанности по отношению к богам и духам. Вселенная наполнена идеями, желаниями, чаяниями человека, способного «участвовать» в определении своей судьбы благодаря камланию шамана. Последний предназначен судьбой для сохранения баланса сил между мирами, наделен способностью поддерживать порядок. Шаман хорошо осведомлен о свойствах различных сил, действующих во Вселенной, и, используя эти знания, он достигает своей цели.

#### Список источников

1. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению Русского Комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Горно-Алтайск: Ак Чечек, 1994. 152 с.
2. Гекман Л. П. Мифология и фольклор Алтая. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2012. 125 с.
3. Радлов В. В. Из Сибири: страницы дневника. М.: Наука, 1989. 749 с.
4. Серова Н. С. Понятие индивидуальности в античной философии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (84): в 2-х ч. Ч. 1. С. 160-161.

#### SHAMAN IN THE UNIVERSE OF THE ALTAI MYTHS

**Kenispaev Zhumagel'dy Kubzhasarovich**, Doctor in Philosophy, Associate Professor  
*Altai State Pedagogical Academy, Barnaul*  
*kenispaev@mail.ru*

**Toboev Arzhan Ivanovich**  
*Gorno-Altaiisk*  
*arzhan.toboev@mail.ru*

The question of the place and role of religion in the modern Russian society is one of the most urgent. As a rule, scientists analyze the features of the influence of religious faith on social processes. One of the forms of natural religiosity of the Altai ethnos, which has a centuries-old history, is shamanism. In the scientific literature shamanism is defined as one of the forms of pagan religion, which was once practiced by savage peoples. Meanwhile shamanism is a significant part of the modern traditional culture of the peoples of Siberia, and the personality of the shaman himself acts as a "link" between people and the world of spirits of folk mythology.

*Key words and phrases:* Universe; Siberia; Altai; myth; shaman; culture; history; tradition.

УДК 781:784(470.345)"19"

#### Искусствоведение

*В статье рассматриваются методы фольклоризма и их классификация. Представлен анализ хоровых сочинений композитора Мордовии Н. В. Кошелевой; обозначены специфические черты претворения мордовского музыкального фольклора в хоровых произведениях малых форм и кантате «Мордовские песни»; выявлены методы трансформации жанра, жанрового синтеза, проявляющиеся в сплаве народных текстов и авторской музыки, жанровых принципов круговой песни и частушки, песни и плача.*

*Ключевые слова и фразы:* национальные традиции; фольклор; композиторский фольклоризм; методы фольклоризма; хоровая музыка; обработка; стилизация.

**Кинякина Людмила Викторовна**

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск*  
*vesta.klv@yandex.ru*

#### МЕТОДЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. В. КОШЕЛЕВОЙ

Методы фольклоризма начали активно исследовать во второй половине XX в., когда возрастающий интерес композиторов к освоению фольклора способствовал появлению индивидуализированных авторских сочинений с фольклорной тематикой. Традиционные подходы к переработке народного наследия воплощались в методах обработки, стилизации и цитирования, с применения которых, как правило, начинается становление национальных школ профессиональной музыки. Новая фольклорная волна, а затем неofольклоризм стимулировали

открытие новых форм работы композиторов с народными образцами и, как следствие, рождение новых методов фольклоризма. Начиная с 80-х гг. XX в., ученые активно исследовали этот процесс, и в настоящее время в научной литературе есть много работ, посвященных изучению методов фольклоризма, а также их систематизации. Одна из наиболее полных классификаций методов фольклоризма принадлежит Л. П. Ивановой. В монографии «Фольклоризм в русской музыке XX века» [3] исследователь суммирует композиторский опыт данного периода в авторской системе. Методология Л. П. Ивановой является перспективной для исследования такого сложного феномена, как фольклоризм, она также позволяет изучать развитие фольклоризма в рамках национальных школ.

Классифицируя методы фольклоризма, применяемые композиторами на практике, Л. П. Иванова выделяет три основные группы, включающие определенные способы переработки фольклора. Первую группу – «целостное включение фольклорного образца в авторский текст» [Там же, с. 35] – составляют три распространенных метода, имеющих более чем вековую историю развития: обработка, стилизация и цитирование. Ко второй группе – «использование элементов фольклора» [Там же] – относятся более сложные методы, возникшие в период новой фольклорной волны: воссоздание жанра, жанровый синтез, трансформация жанра и его переориентация. В рамках третьей группы методов – «обращение к принципам фольклорного мышления» [Там же] – автор рассматривает переосмысление частушечных, плачевых и песенных принципов. Методы второй и третьей групп возникли и развивались во второй половине XX в., в период новой фольклорной волны (НФВ). Характерной особенностью НФВ является повышенный интерес к фольклору и приоритет хоровых жанров в композиторском творчестве. Это объясняется близостью хоровой музыки к народному многоголосию, их исторической связью и взаимовлиянием.

Применение методологии Ивановой к исследованию творчества композиторов национальной школы Мордовии позволило выявить методы, которые используются в фольклористических сочинениях. Так как большинство методов фольклоризма имеют тесную связь с хоровыми жанрами, особый интерес для данной статьи представляла хоровая музыка мордовских композиторов. Для анализа были выбраны как произведения малых форм, хоровые миниатюры, так и масштабные хоровые сочинения Н. В. Кошелевой. Творчество этого композитора является ярким примером воплощения фольклорной тематики в авторских произведениях, в том числе хоровых. Что касается произведений малых форм, то здесь Кошелева, как и другие мордовские композиторы, отдает дань жанру хоровой обработки народных песен.

Следует подчеркнуть, что метод обработки широко распространен в профессиональной музыке Мордовии, так как она развивалась «на основе народного мышления» [7, с. 464]. Большая часть обработок сделана для различных хоровых составов, что, по мнению мордовского этномузыколога Н. И. Бояркина, «обусловлено не только тем, что песенное, хоровое исполнительство – самый массовый вид музыкального искусства, но и... тем, что традиционная мордовская музыка в главных своих определяющих чертах характеризуется полифоничностью своего развития, исполнительскими формами совместного, коллективного творчества» [1, с. 14]. Первые профессиональные обработки народных песен появились в 20-е гг., и до 80-х гг. XX в. лидировали среди методов фольклоризма в Мордовии. В настоящее время, как отмечает С. А. Исаева, «обработка народно-песенного материала продолжает оставаться важным направлением композиторского творчества» [4, с. 255].

Среди хоровых обработок Н. В. Кошелевой внимание автора статьи привлекли две обработки мордовских песен из цикла «Девичий венок»: эрзянской песни весеннего календаря «Кува редяи тундонь чись» («Как примечается весенний день») и мокшанской «Тройцянь морот» («Троицкие песни»). Обработки сделаны для четырехголосного женского хора. Народные образцы эрзянских весенних песен, или песен примет весны, имеют умеренный темп, внутрислоговые распевы и разнообразие ладовой основы, что отчасти роднит их с лирическими песнями. Традиционно они исполняются в двухголосном полифоническом стиле и имеют неквадратную структуру: восьмисложники с делением 5 + 3, а также десяти-, одиннадцати- и пятнадцатисложники. Важной особенностью этого жанра является музыкально-поэтическая форма типа «вопрос – ответ», при этом вопрос «обычно содержится в начальной строфе из двух стихов, взаимосвязанных вариационным параллелизмом», как пишет исследователь мордовской народной музыки Л. Б. Бояркина [2, с. 95].

О бережном отношении автора обработки к народным образцам свидетельствует сохранение всех важнейших жанровых особенностей: умеренного темпа *andante*, распевов, неквадратной структуры музыкально-поэтической строфы, переменных размеров с нечетными показателями, а также вопросно-ответной формы строения стиха. Унисонный двухтактовый запев первых и вторых сопрано содержит вопрос о приметах весны, на который затем дается развернутый четырехголосный ответ, в котором Н. В. Кошелева соединяет элементы бурдона, терцовой вторы и подголосочной имитации:

Andante (♩ = 66)

C.1  
2  
1. Ку - ва ре - дя - ви тун - донь чись (и)  
A.1  
2  
чи - (и)сь

Многоголосная ткань окрашена терпким звучанием аккордов нетерцового строения (секундовых и кварто-квинтовых), характерных для мордовской народной традиции. Эффект кульминации в 12-14 тактах возникает за счет мелкого дробления длительностей, напоминающего щебетание первых весенних птиц. В последних четырех тактах длительности укрупняются до половинных и целых, словно застывая в холодном зимнем воздухе.

За основу второй обработки взяты мокшанские песни «Тук, тук, пиземня» («Лейся, дождинчик») и «Сака, сака, кизоня» («Приди, летушко»). Закликанья дождя относятся к древнейшим пластам мордовской народной песенности, а их напевы «представляют собой стабильные мелодические формулы, родственные формулам заговора», как пишет Н. И. Бояркин [1, с. 14]. Исполнялись такие песни громко, иногда подчеркнуто скандированно. Стиль исполнения – монодийный или гетерофонный. Унисонные заклички, с которых начинается обработка, напоминают антифонный диалог, широко распространенный у древней мордвы. Заклички воспроизводят также наиболее характерные для этого жанра ангемитонные ячейки:



По мере развития партии дробятся, возникает четырехголосие с интервалами больших секунд и кварт, которое, в свою очередь, сменяется эпизодическим пяти- и шестиглосием за счет дальнейшего гетерофонного расслоения голосов. Большесекундовые «гроздьи» роднят обработку с народными источниками и создают музыкальный эффект усиления дождя. Заключительное восклицание «Вай!» на малой септима характерно для мордовских песен.

Большой интерес с точки зрения анализа методов фольклоризма в творчестве Кошелевой представляют хоровые произведения крупных форм. Одно из таких сочинений – кантата «Мордовские песни» в пяти частях для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра на народные тексты, созданная в 1978 г. Подчеркнем, что ведущей тенденцией фольклоризма этого периода было «создание оригинальных сочинений на основе текстовых и мелодических фольклорных источников» [5, с. 40]. В 1968 г., десятью годами раньше, Г. В. Свиридов написал знаменитую кантату для хора и симфонического оркестра на народные тексты «Курские песни», которая вдохновила начинающего мордовского композитора на создание произведения аналогичного жанра. Основой оригинального фольклоризированного цикла Н. В. Кошелевой стали напевы и тексты лирических мокшанских песен.

Кантата состоит из пяти частей, каждая из которых воссоздает различные, иногда контрастные, образы с помощью органичного сплава народных приемов и современных музыкальных выразительных средств. Первый хор «Лугава якай гонядой лишме» («По лугу ходит гнедой конь») написан в медленном темпе *lento*. Его прототипом послужила лиро-эпическая мокшанская песня, воспевающая образ коня – символа обновления природы. Вступление и небольшие оркестровые интерлюдии напоминают пастушьи наигрыши, а распевная диатоническая мелодия звучит сначала без сопровождения, а затем на фоне волюнчанных басов, создающих ощущение бескрайних просторов родных полей. Оркестровка кантаты проста и даже минималистична:



Форма первого хора – куплетная, при этом первый и последний из четырех куплетов имеют одинаковую мелодическую основу. Второй и третий куплеты звучат на октаву выше и соотносятся с крайними как вариационные инварианты. Хоровая ткань становится четырехголосной, а гармония приобретает дорийский оттенок. За счет этого приема в структуре хора проявляются черты скрытой трехчастной формы.

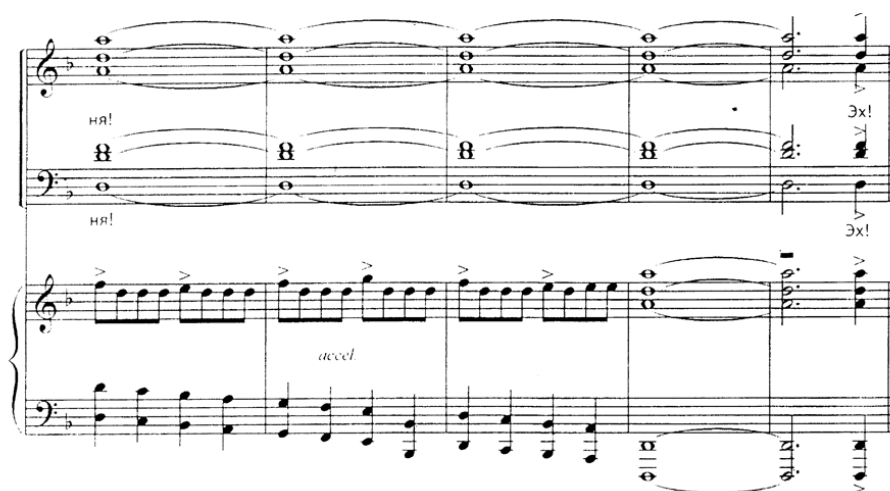
Второй хор «Литова» звучит контрастом по отношению к первому и повествует о тяжелой доле девушки Литовы, отвергнутой родителями. Прототипом хора стала одноименная бытовая баллада. Композитор изменяет темп оригинальной песни с умеренного на быстрый и вводит в хоровую партию теноров повторяющиеся восклицания. Тревожная атмосфера звучания усиливается оstinатным повтором звука *си* в сопровождении. Басы исполняют основную мелодию в амбитусе уменьшенной квинты с однообразным ритмическим рисунком, в то время как женский состав интонирует периодически возникающий вопрос «Мес аварди сон, Литовась? Мес сьуморди сон, Литовась?» («Отчего плачешь, Литова? Отчего печалишься, Литова?»). Хор не имеет четкого финала, обрываясь на очередном вопросе сопрано и альтов, и оставляет конфликт неразрешенным. Интересным приемом являются полиладовые наложения, создающие эффект диалога, обсуждения жизненной ситуации девушки. В мордовской народной исполнительской традиции подобные наложения встречаются в случае коллективного интонирования плачей, а также свадебных песен. В лирических песнях балладного типа такой прием не встречается, поэтому в данном случае мы имеем дело с авторским подходом к осмыслению фольклора.

Третья часть кантаты «Казёлъ Васькац» («Козлов Василий») пронизана искрометным народным юмором. Взятая за основу лирическая круговая песня повествует о деревенском парне Василии, которого интересует только собственная внешность. Выразительные средства, используемые автором, направлены на усиление юмористического эффекта: иронические восклицания хора «Вай, ай, ай, ай!» в конце музыкально-поэтических строк, расширение амбитуса оригинального напева с чистой кварты до увеличенной. Строфическая форма круговой песни сохраняется, а двухдольный метр, восклицания и оstinатный ритм в партиях хора и оркестра позволяют говорить о проявлении принципов частушечности в сочетании с принципами песенности. Третий хор, как и предыдущий, содержит полиладовые наложения, в результате чего рождаются необычные диссонирующие созвучия. В заключение звучат затихающие восклицания на фоне оstinатного *ми* сопровождения.

Четвертый хор «Вирьса» («В лесу»), по мнению С. С. Молиной, можно назвать «песня-плач» [6, с. 6]. В данном хоре действительно органично соединены песенные и плачевые принципы. Синтез жанров проявляется, прежде всего, на уровне содержания: береза (символ одинокой женщины) оплакивает дуб (любимого человека), который сожгла молния во время сильной грозы. В музыке это отражается через сочетание длительных распевов, переменного метра и медленного темпа (песенные принципы) с повторами узкообъемных попевок и малотерцовыми форшлагами, передающими сдерживаемые рыдания (плачевые принципы). Одиноким солирующий голос звучит на фоне подголосочной полифонии хорового вокализа. В хоровой партии можно заметить скрытые интонации плача, заключенные в постепенных секундовых сдвигах басовых и теноровых звуков. Дальнейшее развитие хорового вокализа приводит к появлению «мерцающего» тона *до-до диэз*, что напоминает о «плавающей терции» плачевых ангемитонных трихордов и придает ладу дорийский оттенок:

Драматический тон усиливает постепенное *crescendo*, смена *ми* минора на *си* минор и уплотнение хоровой партии. Возвращение прежней тональности на фоне внезапного *mp* формирует простую трехчастную форму, использование которой можно отнести к приемам профессиональной композиции.

Пятый хор «Марлюня» («Яблонька») является кульминационным завершением хорового цикла. Насыщенная хоровая партия, мощное *f* вступления, оптимистично-праздничное звучание голосов свидетельствуют о начале торжественного финала, воспевающего яблоню – символ плодородия. С. С. Молина подчеркивает, что, взяв за основу ритмический рисунок мокшанской песни, Н. В. Кошелева создала «мелодику, близкую плясовым народным напевам» [Там же]. В этом случае мы можем говорить об использовании методов третьей группы классификации Л. П. Ивановой – «обращение к принципам народного мышления» [3, с. 35]. Воплощение песенных плясовых принципов передается четкой метроритмической основой мелодии, а также окончаниями мелостроф, которые напоминают плясовые притопы. В основе хора лежит характерная для плясовой музыки куплетно-строфическая форма, но с расширенной мелострофой. В то же время распределение тематического материала формирует сложную трехчастную форму, где первая часть состоит из трех простых, вторая содержит две части, а неполная реприза с максимальной динамикой частично повторяет первую тему первой части. Мощное акцентированное заключение является также финалом всего цикла, прославляющего жизнь, природу и людей. Это выражение истинно народного мироощущения:



Таким образом, в хоровых произведениях Н. В. Кошелева использует разнообразные приемы работы с фольклором. Это, прежде всего, распространенные в композиторской практике методы фольклоризма, относящиеся к первой группе в классификации Л. П. Ивановой. Среди этих методов лидируют обработки народных песен. Композитор применяет также сложные методы второй группы, основанные на переосмыслении фольклорных жанров. Сюда можно отнести метод трансформации жанра, когда фольклорная основа соединяется с классическими музыкальными формами, нехарактерными для музыки народной. Метод жанрового синтеза проявляется в сплаве народных текстов и авторской музыки, а также жанровых принципов круговой песни и частушки, песни и плача. Некоторые музыкальные темы созданы на основе особенностей народного музыкального мышления (третья группа классификации Л. П. Ивановой), что относится к наиболее сложным методам работы с фольклором. В целом можно отметить, что хоровая музыка мордовских композиторов дает перспективу для музыковедческого анализа и исследования методов превращения фольклора на практике.

#### Список источников

1. Бояркин Н. И. Исторические корни мокша-мордовской народной музыки // Памятники мордовского народного музыкального искусства: в 3-х т. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. Т. 1. С. 10-22.
2. Бояркина Л. Б. Календарные и круговые песни эрзянских переселенцев Среднего Заволжья (жанры, функции, музыкально-стилевые особенности) // Современное песенное искусство мордвы. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1984. Вып. 74. С. 78-110.
3. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «АГТУ», 2004. 224 с.
4. Исаева С. А. Сохранение и преемственность музыкального наследия мордовского народа // Регионология. 2012. № 4. С. 253-256.
5. Макарова А. И. Страницы музыкальной истории разных лет. Саранск, 2007. 160 с.
6. Молина С. С. Хоровое творчество Н. В. Кошелевой // Кошелева Н. В. Кому поют колокола: хоровые сочинения. Саранск: Красный Октябрь, 2007. С. 3-13.
7. Мордва: историко-культурные очерки. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1995. 624 с.

#### FOLKLORIC METHODS IN N. V. KOSHELEVA'S CHORAL COMPOSITIONS

Kinyakina Lyudmila Viktorovna

National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk  
vesta.klv@yandex.ru

The article considers folkloric methods and their classification, provides an analysis of choral compositions by the Mordovian composer N. V. Kosheleva. The author discovers the peculiarities of implementing Mordovian musical folklore in small genre choral compositions and cantata "Mordovian Songs", identifies the methods of genre transformation, genre synthesis manifesting themselves in the combination of folk texts and author's music, genre principles of round song and chastushka, song and lamentation.

*Key words and phrases:* national traditions; folklore; composer's folklorism; folkloric methods; choral music; adaptation; stylization.