

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.38>

Чэнь Янань

[Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма](#)

Многообразие иностранных влияний на китайский пианизм не составляет единой системы и потому не позволяет интегрировать полученный опыт в современное фортепианное образование Китая. На базе анализа различных периодизаций развития китайской фортепианной культуры "волны" влияния были систематизированы, что позволило выявить основные характерные черты подходов к реализации профессионального фортепианного образования, все еще применяемых в Китае по отдельности, и наметить путь их интеграции в целостную педагогическую систему: техническая база, аналитический подход к изучаемым композициям, научно-теоретическая основа преподавания, изучение образцов пианистического мастерства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/4/38.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 189-193. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/4/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

The Russian Composers in Repertoire of the Modern Chinese Pianists

Song Peng

The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
songpeng036@qq.com

To identify specificity of the Chinese pianists' interpretation of the Russian piano music, the author analyses discography of the Chinese piano stars and repertoire of Beijing Conservatoire graduates. Influence of the Chinese virtuosi on their junior colleagues is traced. A comparative analysis indicates that Tchaikovsky, Rachmaninoff, Prokofiev and Scriabin are among the most frequently performed composers. Conclusions are made that the Chinese musicians like the Russian music and study it eagerly, and the choice of compositions is conditioned by their technical difficulty.

Key words and phrases: Russian composers; Chinese pianists; repertoire preferences; repertoire; Lang Lang; Wang Yuja.

УДК 7.03; 786

Дата поступления рукописи: 10.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.38>

Многообразие иностранных влияний на китайский пианизм не составляет единой системы и потому не позволяет интегрировать полученный опыт в современное фортепианное образование Китая. На базе анализа различных периодизаций развития китайской фортепианной культуры «волны» влияния были систематизированы, что позволило выявить основные характерные черты подходов к реализации профессионального фортепианного образования, все еще применяемых в Китае по отдельности, и наметить путь их интеграции в целостную педагогическую систему: техническая база, аналитический подход к изучаемым композициям, научно-теоретическая основа преподавания, изучение образцов пианистического мастерства.

Ключевые слова и фразы: Китай; музыкальное искусство; китайский пианизм; фортепианное образование; профессиональное образование; иностранное влияние; фортепианная школа.

Чэнь Янънь

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
182206256@qq.com

Историческая роль иностранных фортепианных школ в развитии китайского пианизма

Профессиональное фортепианное образование в Китае в том виде, в каком оно известно сегодня, зародилось только в первой трети XX века и формировалось под интенсивным влиянием иностранных фортепианных традиций, что естественно в связи с привнесённостью пианистической культуры в Китай, почти не знавший этого музыкального инструмента до конца XIX века. При этом современная китайская система профессиональной подготовки пианистов все еще находится на стадии становления, а потому проблема поиска оснований для разработки методической базы, программ обучения и учебных пособий представляется **актуальной**. Кроме этого, актуальность данного поиска обеспечивается и стремлением китайских специалистов найти теоретико-методологическую основу, которая способствовала бы конкурентоспособности китайской фортепианной школы на мировой арене.

На недостатки китайской педагогической системы и на значимость европейской традиции в освоении фортепианного искусства указывает то, что современные китайские звезды пианизма, для того чтобы проявить себя на престижных международных конкурсах, как правило, едут обучаться в зарубежные музыкальные центры (чаще всего в Германию, Францию или США). Безусловно, бездумное копирование западной традиции без ее адаптации к китайской специфике не ведёт к подлинному совершенствованию пианистической культуры. При этом нельзя забывать, что без иностранного влияния становление китайского пианизма было бы невозможно.

Представляется, что оптимальный путь, по которому в дальнейшем пойдет китайская фортепианная школа, можно обнаружить, обратившись к истории профессионального фортепианного образования в Китае и проследив характер и специфику влияния иностранных пианистических традиций, заложивших фундамент китайского пианизма, что и является **целью** данной статьи.

Научная новизна исследования обеспечивается подходом, позволяющим соотнести разные «волны» иностранного влияния на китайскую фортепианную культуру с этапами ее исторического развития, что даёт возможность не только определить очаги влияния, но и охарактеризовать степень их воздействия. Тем самым **практической значимостью** являются систематизация результатов влияния иностранных фортепианных школ и определение основы, на которой в дальнейшем возможно будет строить новые методические разработки фортепианной педагогики.

При этом необходимо учесть, что периодизация китайского пианизма переменчива. Впрочем, это обстоятельство имеет положительное значение, так как позволяет увидеть историческую перспективу с различной

степенью детализации. Чаще всего выделение или, наоборот, объединение тех или иных этапов обосновывается исследователями наличием значимых событий и действующих лиц. Именно из этих факторов в результате складывается история фортепианного искусства.

В работе Бянь Мэн, исследовательницы, в числе первых обратившейся к истории становления фортепианной культуры в Китае, говорится о шести этапах: 1) истоки и зарождение; 2) создание первых государственных музыкальных учреждений по европейской системе; 3) военные годы; 4) в Китайской Народной Республике; 5) период «культурной революции»; 6) новые пути [4, с. 6-21]. Бянь Мэн считает, что точкой отсчета становления китайского пианизма является XVII век, когда в Китай впервые был завезен клавишный инструмент. Эту же позицию поддерживает российский исследователь дальневосточных фортепианных школ С. А. Айзенштадт [1, с. 102].

Трое других ученых – Сюй Бо, Лю Сяолун и Хуан Пин – начинают историю китайской фортепианной школы только с 1949 года, а первую половину XX века трактуют в качестве ее предтечи. Как известно, официально датой становления китайского пианизма считается 1949 год, т.е. год образования Китайской Народной Республики. Однако необходимо подчеркнуть, что профессиональное фортепианное образование зарождается все же значительно ранее официальной даты, и трое вышеназванных исследователей также отмечают это в своих периодизациях.

Так, Сюй Бо выделяет три этапа становления китайской музыкальной культуры: 1) первая половина XX века; 2) 50-70-е гг. XX века (годы создания КНР и время «культурной революции»); 3) последние десятилетия XX в. [7, с. 8]. Схожую периодизацию предлагает Хуан Пин, также выделяя три этапа: 1) период проникновения и распространения фортепианной музыки (конец XIX – 1949 год); 2) период развития профессионального образования (1949-1966); 3) период «реформ и открытости» (с 1978-го по настоящее время) [13, с. 9]. Нетрудно заметить, что обе предложенные периодизации становления профессионального фортепианного образования связываются с влиянием советской фортепианной школы.

Сюй Бо и Хуан Пин, в отличие от Бянь Мэн, не детализируют исторические этапы становления китайского пианизма, поэтому вне зоны их внимания остаются два периода: военное время (1930-1940-е годы) и период «культурной революции». Однако, учитывая сложность социально-политической ситуации в рамках данных исторических отрезков, можно предположить, что фортепианное образование в это время действительно оставалось вне зоны внимания как государства, так и общества, в результате чего фортепианная культура не могла не потерять ранее завоеванных позиций. По этой же причине невозможно говорить об иностранном влиянии на китайский пианизм в эти исторические периоды.

Другой подход к периодизации демонстрирует Лю Сяолун, выделяя восемь этапов: 1) период становления; 2) советские специалисты в Китае; 3) первые победы на международных конкурсах; 4) создание фортепианной музыки с «китайским колоритом» (создание концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река»); 5) популяризация массового фортепианного образования (феномен Клайдермана); 6) проведение международных конкурсов пианистов в Китае; 7) введение официальных экзаменов, определяющих уровень владения фортепиано; 8) появление китайских звезд международного уровня [14, с. 35].

Как можно видеть, критериями периодизации для Лю Сяолун были знаменательные вехи («ключевые культурные явления») в истории фортепианного образования. Вот почему сам автор отмечает долю субъективности в предлагаемой периодизации, указывая, что сложный и быстрый процесс становления китайского пианизма необходимо рассматривать сразу с нескольких позиций: а) социальные условия; б) инструментарий воспитания; в) характер исполнительского творчества и концертная деятельность. Учесть все эти факторы в процессе обобщения непросто, поэтому Лю Сяолун и выбирает путь выделения знаковых событий. Это позволяет, например, подчеркнуть влияние советских специалистов на втором и третьем этапах, отметить отсутствие влияний на четвертом и обосновать значимость воздействия французской фортепианной школы на пятом. В свою очередь, широкий спектр воздействия различных фортепианных школ на последних трех этапах характеризует современное состояние китайского пианизма.

В своей работе С. А. Айзенштадт сосредоточивает свое внимание на трех периодах истории китайского пианизма: 1) период зарождения (включает в себя католический, протестантский и переходный этапы) относится автором к отрезку времени от начала XVII в. до 1930-х годов [1, с. 102-103]; 2) период становления (делится на два этапа: с начала 1930-х годов и до начала 1950-х годов и с начала 1950-х до первой половины 1960-х годов) [3, с. 22-28]; 3) период выхода на международную арену, который начинается с середины 1960-х годов [Там же, с. 28-30]. При этом автор отмечает, что период становления начинается в его периодизации не с открытия государственных учебных заведений, а с «достижения стабильной преемственности в профессиональном фортепианном образовании» [1, с. 102].

Айзенштадт в своей работе рассматривает и динамику иностранных влияний. Он подчеркивает, что если на этапе зарождения китайского пианизма доминирование иностранных специалистов было безраздельным, то во время становления, помимо влияния М. Пачи, Б. Захарова и др., появляются и китайские пианисты, которые, получив образование у русских и европейских мастеров, начинают преподавать, закладывая основу китайского национального стиля исполнения и обучения. Здесь же, в рамках второго этапа периода становления, С. А. Айзенштадт особо отмечает укрепление связей с русской фортепианной школой и с пианистическими культурами стран Восточной Европы. Выйдя на международную арену, пишет исследователь, китайские пианисты не только продолжают обучаться в самых разных центрах европейского пианизма, но и сами начинают оказывать влияние на мировой пианизм в виде сформировавшейся национальной школы [3, с. 22-30].

В отличие от перечисленных исследователей, Хоу Юэ предпочел создать периодизацию с минимальной детализацией. Становление фортепианной культуры в Китае в предложенной Хоу Юэ версии начинается с 1920-х годов. А сам процесс развития делится на два этапа: с 1920-х по 1980-е годы и с 1980-х годов по настоящее время [10, с. 9]. Такое разделение исторических периодов связывается автором с особым «фортепианным бумом», характеризующим повышенный интерес к фортепиано в Китае в 1980-е годы. Хоу Юэ в качестве критерия периодизации выбирает социальный статус инструмента, «градус» его популярности в обществе. Первые шестьдесят лет фортепиано только отчасти было включено в культурную жизнь, а после 1980-х годов оно становится важным инструментом, встроенным в национальную идентичность.

Обобщая рассмотренные периодизации, можно заметить, что почти во всех (за исключением последней) особым этапом является период влияния советской системы фортепианного образования. Также все авторы выделяют ранний период, который приходится на первую половину XX века, когда создаются первые государственные учреждения по европейской модели, и период после объявления «реформ и открытости», когда после завершения «культурной революции» возрастает роль фортепианного образования, а потому начинается «фортепианный бум» [5, с. 109].

Теперь остановимся на проблеме специфики иностранных влияний на становление китайской фортепианной школы в контексте периодизации ее истории. На пути ее освещения сделаем акцент на характеристике совпавших почти у всех исследователей трех периодов: 1) первая половина XX века; 2) советский период; 3) период после начала «реформ открытости».

Необходимо подчеркнуть, что иностранное влияние в выделенных отрезках не было ограничено какой-то одной школой, а характеризовалось, скорее, их конкуренцией [2, с. 23].

В рамках **первого периода** становление фортепианной культуры было связано с деятельностью известного итальянского пианиста и дирижера Марио Пачи. Его первый сольный концерт в Китае был дан в 1904 году в клубе немецких эмигрантов. Второй приезд М. Пачи состоялся в 1918 году, после чего пианист остался жить и работать в Поднебесной.

Марио Пачи принадлежит заслуга в организации первого симфонического оркестра на Дальнем Востоке, и он же был педагогом так называемого старшего поколения пианистов и молодых исполнителей того времени [4, с. 8]. Будучи сторонником старой школы, Марио Пачи воспитывал своих студентов на упражнениях, призванных развить силу и независимость пальцев. Этот метод, воспринятый китайскими музыкантами, передавался ими уже в своей педагогической практике. Как известно, и по сей день многие китайские преподаватели предпочитают «строгую пальцевую технику», что позволяет говорить о том, что влияние старой итальянской школы все еще актуально для китайской фортепианной культуры.

В рамках обозначенного периода Хоу Юэ выделяет также влияние американских педагогов и музыкантов (например, таких как Рут Сталь, Грэхемс). Кроме того, в США обучались такие в дальнейшем видные китайские педагоги, как Ван Жуйшан и Ли Энькэ. Кроме того, американцами же были организованы самые грандиозные фортепианные концерты первой половины XX века в Шанхае и Пекине, на которых выступали Л. Годовский, А. Рубинштейн, С. Рахманинов и др. [11, с. 133].

В то же время в Японии и Германии (в Лейпциге) учился основатель первой китайской консерватории, знаменитый китайский педагог, композитор и теоретик музыки Сяо Юмэй [13, с. 32]. Необходимо заметить, что фортепианная культура Японии развивалась почти параллельно китайской и на момент обучения Сяо Юмэя в Японии в ней доминировала немецкая фортепианная традиция, а значит, и прославленный отец-основатель государственных музыкальных учреждений усвоил традицию именно немецкого пианизма.

Шанхайская государственная консерватория была открыта 27 ноября 1927 года и собрала под своей крышей многих иностранных преподавателей, имя одного из которых до сих пор помнят и чтут в Китае – Борис Захаров [8, с. 270]. Русское влияние раннего периода становления китайского пианизма во многом опиралось на многочисленную эмигрантскую интеллигенцию, преподававшую в Харбине и Шанхае (С. С. Аксаков, З. А. Прибыткова, Б. М. Лазарев, В. А. Чернышевская и др. [15, с. 28]).

Вместе с Захаровым и другими русскими педагогами в китайское фортепианное образование привносятся: русский фортепианный репертуар, широкий корпус инструктивно-методических пьес и этюдов, практика ученических концертов и показательных выступлений педагогов, традиции эмоциональности и глубины интерпретации [12, с. 531].

В полном объеме русская фортепианная школа закрепляет свои позиции во **второй период** развития китайского пианизма. Тогда Китайская Народная Республика, оправляясь от тяжелых военных десятилетий, обратилась к СССР за поддержкой не только в экономическом, но и культурном восстановлении. В Китае в разное время работали такие прославленные педагоги, как Д. Серов, А. Татулян и Т. Кравченко. Этими педагогами в китайскую систему фортепианного образования были внесены строгая научная основа, установка на глубокое проникновение в сущность музыки и одновременно овладение возможностями своего тела. В совокупности эти факторы избавили многих студентов от привычки «барабанить по роялю» и демонстрировать «технику на показ». Студенты раскрыли многообразие тембров звучания и певучесть рояля, освоили педаль и все те возможности, которые она предоставляет [13, с. 54-55].

Большое влияние на становление китайской школы в те годы оказывали не только концерты пианистов-педагогов, но и таких звезд фортепианного искусства, как, например, Святослав Рихтер [15, с. 28]. Кроме того, многие китайские студенты учились в Советском Союзе. Впрочем, иностранные влияния в те годы не ограничивались только воздействием советского пианизма.

Активным было взаимодействие со странами социалистического лагеря, поэтому китайские пианисты получали образование и в странах Восточной Европы, а педагоги из этих стран, в свою очередь, приезжали в Китай. Как пишет Лю Сяолун, «еще в 1953 году польский пианист Бакстер читал лекции в Северо-восточной консерватории, и преподаватели и студенты, посещавшие их, были потрясены. В 1955 году профессор Лангере из Демократической Германии также провел трехмесячный курс лекций в Тяньцзине, предоставив своевременную помощь преподавателям и студентам консерватории» [Там же, с. 29]. Таким образом, помимо русской фортепианной школы в рамках второго периода на китайский пианизм оказали заметное влияние немецкая и польская традиции.

Безусловно, разрыв с Советским Союзом и последующая «культурная революция» значительно ослабили завоеванные китайскими пианистами позиции в освоении мировой фортепианной культуры. Однако зерно было посажено в благодатную почву, и потому, несмотря на все трудности, как только появилась возможность, посеянные в 1950-е годы знание и опыт дали свои многочисленные и богатые плоды.

Третий период развития китайской фортепианной культуры и образования открывается реформами 1978 года. Этот период длится и поныне. Характерной чертой последних сорока лет является попытка усвоения китайскими музыкантами и педагогами разнообразия европейских традиций и опыта фортепианной школы США. Кроме распространенной тенденции приглашать зарубежных педагогов в Китай, многочисленная армия молодых музыкантов едет в эти годы в Европу учиться, давать концерты или участвовать в конкурсах [7, с. 13].

В контексте этой общей тенденции для этапа 1980-1990-х знаковым является имя французского пианиста и аранжировщика Ричарда Клайдермана (настоящее имя Филипп Паже), «которого в Китае знает буквально каждый» [Там же, с. 12]. Именно благодаря этому музыканту классическая фортепианная музыка стала доступна и любима многими китайцами. Напомним, что Лю Сяолун выделил влияние Клайдермана и его вклад в популяризацию фортепиано в отдельный этап процесса развития пианистической культуры Китая, признав тем самым заслуги французского музыканта.

Особенностью XXI века в развитии китайской фортепианной школы является то, что китайская открытость и взаимодействие с миром становятся еще и цифровыми [9, с. 150]. Доступ к сети Интернет позволяет не имеющим возможности выехать за рубеж китайским студентам получать образование у лучших музыкантов, изучая их концертные видео- и аудиозаписи. В современном профессиональном обучении китайских пианистов огромное значение придается работе с «эталонными интерпретациями» [6, с. 67].

Безусловно, в Китае до сих пор не преодолены многие проблемы профессионального обучения пианистов. Но в рамках данного исследования было выявлено, что столетний период развития и влияния иностранных фортепианных школ привел к тому, что китайская фортепианная школа на сегодняшний день отличается такими чертами, как:

- 1) хорошая техническая база пианистов (результат влияния итальянской и русской школ);
- 2) аналитический подход к работе с произведениями на основе широкой музыкальной эрудиции (влияние немецкой традиции);
- 3) научно-теоретическая культура преподавания (влияние русской и американской школ);
- 4) внимание к творчеству выдающихся музыкантов, т.е. стремление постоянно учиться у «лучших» (это свойство следует отнести к самостоятельному завоеванию китайской фортепианной школы).

Таким образом, основой формирования целостной системы фортепианного образования Китая должны стать соединение этих качеств и их планомерное и повсеместное развитие. Иностранное влияние на развитие китайской фортепианной школы никогда не было ограничено какой-либо одной школой или традицией, и поэтому до сих пор в Китае наблюдаются определенные перекосы к одной или другой из перечисленных выше черт в тех или иных музыкальных центрах Поднебесной. Определение вектора развития фортепианного образования оказывается насущной проблемой развития китайского пианизма в будущем, и представляется, что данная статья намечает определенное движение к ее разрешению.

Список источников

1. Айзенштадт С. А. Зарождение фортепианного искусства в странах Дальневосточного региона // Идеи и идеалы. 2012. Т. 2. № 4. С. 101-109.
2. Айзенштадт С. А. О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (53). Ч. 1. С. 22-27.
3. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2015. 49 с.
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 1994. 22 с.
5. Ню Яцзянь. О фортепианной педагогике в современном Китае // Преподаватель XXI век. 2009. № 2. Ч. 1. С. 108-112.
6. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1. С. 59-68.
7. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
8. У На. Педагогическая деятельность профессора Б. С. Захарова в Шанхае (по материалам документов и публикаций Дин Шан Дэ) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 262-271.
9. Хань Мо. Проблема влияния российской педагогики музыкального исполнительства на развитие китайской национальной школы пианизма // Человек и образование. 2018. № 1 (54). С. 150-153.

10. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2009. 24 с.
11. Хоу Юэ. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 85. С. 132-136.
12. Хуан Пин. Борис Захаров (1888-1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 74. Ч. 1. С. 527-531.
13. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дисс. ... к. иск. СПб., 2008. 160 с.
14. 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 // 钢琴艺术. 2009. 数 3. 页 34-36 (Лю Сяолун. Предисловие к Юбилейному выпуску журнала, посвященному 60-летию фортепианного искусства в Китае // Фортепианное искусство. 2009. № 3. С. 34-36).
15. 刘小龙. 苏联专家在中国 // 教学研究. 2009. 数 5. 页 28-31 (Лю Сяолун. Советские специалисты в Китае // Педагогические исследования. 2009. № 5. С. 28-31).

Historical Role of Foreign Piano Schools in Development of the Chinese Pianism

Chen Yanan

*The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
182206256@qq.com*

Foreign influences on the Chinese pianism are diversified, which hampers integration of the acquired experience in the modern Chinese piano education. Analysing the existing periodization of the Chinese piano culture, the author systematizes the “waves” of influence, and it allows him to reveal the adopted non-integrated approaches to professional piano education and to propose a mechanism for their integration into the comprehensive pedagogical system: technical basis, analytical approach to the compositions under study, scientific and theoretical basis of teaching, studying brilliant examples of piano performance.

Key words and phrases: China; musical art; Chinese pianism; piano education; professional education; foreign influence; piano school.

УДК 7; 398.8; 781.7; 398.332.1

Дата поступления рукописи: 16.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.39>

В статье производятся аналитическое описание и жанровая атрибуция зафиксированных на территории Сибири с 1975 по 2019 гг. эрзя- и мокша-мордовских календарных песен весеннего периода (масленичные, вербные песни, закличания весны, песни проводов весны). Цель работы – установить музыкально-стилевую типологию мордовских весенних календарных песен сибирского бытования. В статье впервые публикуются и анализируются нотные образцы весенних календарных песен в аспекте выявления музыкально-стилистических особенностей в сопоставлении с автохтонной фольклорной традицией. В работе сопоставлены жанры весенних песен со слоговыми музыкально-ритмическими периодами напевов, выявлены типы ладовых звукорядов.

Ключевые слова и фразы: мордовский фольклор; календарный цикл; переселенческие и автохтонные традиции; весенние песни; музыкальная стилистика; слоговая музыкально-ритмическая форма; ладовый звукоряд.

Шахов Павел Сергеевич, к. иск.

*Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, г. Новосибирск
pashahoff@mail.ru*

Музыкально-стилевые особенности мордовских весенних календарных песен сибирского бытования

*Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ в рамках реализации проекта № 18-312-00167
«Культурные константы коренных и переселенческих традиций: исследование мордовских
фольклорно-этнографических систем автохтонного и сибирского бытования» (рук. П. С. Шахов).*

Народный земледельческий календарь имел важнейшее значение в организации жизнедеятельности традиционного общества. Именно в рамках календарных обрядов, приуроченных к ключевым пространственно-временным координатам годового цикла, в наибольшей степени проявляются мифологические, архаические представления, мировоззренческие архетипы этнической культуры. Особенно насыщенным периодом традиционного календаря является весенний период, когда происходят значимые природно-климатические изменения.

Существование и механизмы реализации фольклорной традиции определяются устной формой бытования, принципиально отличающейся от письменной. Любой фольклорный текст – это исключительно проговариваемый, звучащий, интонируемый текст, имеющий акустические, тембровые, звуковысотные, ритмические характеристики, которые так же несут определенное значение, семантику, как и вербальный, поэтический текст. Поэтому проблема изучения фольклорных текстов с точки зрения комплексного подхода, включающего данные невербальных языковых систем, в том числе музыкально-стилевые параметры, является актуальной в современном этномузыкознании.