

RU

## Влияние фольклорного материала на музыкальное формообразование (на примере фортепианного цикла М. И. Волкова «Времена года»)

Исаева С. А., Гулая Т. Н.

**Аннотация.** Цель исследования - на примере фортепианного цикла М. И. Волкова выявить влияние использованного автором народного материала на формообразование цикла и составляющих его пьес. Новизна работы заключается в выявлении факторов формообразования музыкального произведения, до настоящего времени не исследованного в этом аспекте. Проведенное исследование показало, что использование народного материала в композиторском творчестве сопряжено с определенными трансформациями как самих первоисточников, так и классических музыкальных форм. В результате образуются смешанные виды форм, синтезирующие классические и народные принципы формообразования. В частности, используются двух- и трехчастные формы с элементами вариаций, а также расширенная и усложненная куплетно-строфическая форма.

EN

## Influence of Folk Material on Musical Form Development (by the Example of M. I. Volkov's Piano Cycle "The Seasons")

Isaeva S. A., Gulaya T. N.

**Abstract.** Using M. I. Volkov's piano cycle as an example, the research aims to determine the influence of folk material utilised by the composer on form development of the cycle and its constituent pieces. The paper is novel in that it identifies factors in form development of a musical composition that has not been studied from this perspective until now. The research has shown that the use of folk material in the composer's creative work involves certain transformations of both primary sources and classical musical forms. As a result, mixed types of forms synthesising classical and folk principles of form development are produced. In particular, two-part and three-part forms with elements of variations, as well as an expanded and complicated verse-strophic form are used.

### Введение

Характерной особенностью профессиональной музыкальной культуры Мордовии является ее глубокая связь с народными песенными и инструментальными традициями. Начиная с 30-х гг. XX в. композиторы, хоровые дирижеры и собиратели фольклора использовали народный материал и разрабатывали методы работы с ним – от простейших обработок до сложных авторских сочинений. Среди них можно назвать имена М. И. Душского, И. П. Ильина, Л. П. Кирюкова, Д. М. Мелких, создавших ряд музыкально-драматических произведений, сочинения для симфонического оркестра, хора, солирующего голоса с аккомпанементом. Как указывает Н. И. Булычёва, каждое из этих произведений отмечено «оригинальностью музыкального языка, вобравшего различные элементы традиционного мордовского музыкального стиля» [6, с. 106]. В дальнейшем эта традиция была успешно продолжена В. А. Белоклоковым, Н. И. Бояркиным, Г. Г. Вдовиным, Н. В. Кошелевой и другими композиторами.

Произведения профессиональных композиторов, которые активно использовали в своем творчестве музыкальные традиции мордвы, в настоящее время составляют золотой фонд музыкальной культуры Республики Мордовия. К их числу принадлежат и сочинения уроженца Мордовии, выпускника Саранского музыкального училища и Саратовской консерватории Михаила Ивановича Волкова. В 2021 г. исполняется 40 лет со дня смерти композитора и хорового дирижера. Его творческое наследие не слишком обширно, но все произведения связаны с музыкальным фольклором мордовского народа. Самобытное музыкальное творчество мокши и эрзи стало неотъемлемой частью образного мышления композитора. Владение техникой хорового письма способствовало появлению таких сочинений, как хоровая поэма «Говорит земля», хоры для детей «Березка», «Вьюга», «Дождь», «Солнышко», вокально-хореографическая сюита «Дубинушка», обработки мордовских народных песен.

Тем не менее, творческое наследие Волкова не ограничивается хоровой музыкой, ему принадлежат и произведения для фортепиано. Среди них следует выделить фортепианный цикл «Времена года» (1974 г.), который композитор создал, работая с детьми в музыкальной школе г. Ардатова. Сначала появилось лишь несколько пьес на основе мордовских народных напевов и инструментальных наигрышей, предназначенных для исполнения юными пианистами. Но развитие педагогической направленности отдельных произведений и вместе с тем привлечение нового традиционного музыкального материала способствовало созданию цикла из двенадцати пьес, который первоначально назывался «Картины природы». Актуальность избранной темы обусловлена самобытностью национального композиторского стиля Волкова, что закономерно привлекает внимание исследователей и позволяет изучать не только индивидуальный стиль автора, но и мордовские народные песни и инструментальные наигрыши, многие из которых уже не бытуют.

Объектом выступает фортепианный цикл мордовского композитора М. И. Волкова «Времена года», предметом – музыкальная форма отдельных номеров и цикла в целом. Для достижения цели поставлены следующие задачи: 1) определить характерные особенности фортепианного цикла М. И. Волкова «Времена года» на уровне композиции в целом; 2) проанализировать степень трансформации включенного в произведение фольклорного материала и его влияние на музыкальные формы отдельных пьес; 3) проследить тенденции изменения музыкальных форм в процессе синтеза классических и народных принципов.

Теоретической базой исследования послужили труды отечественных музыковедов, в которых освещены различные аспекты классических и неклассических музыкальных форм XX в. – Б. В. Асафьева [1; 2], Л. Е. Гаккеля [7], Л. П. Ивановой [8], Т. С. Кюрегян [11], И. В. Способина [15], Н. М. Ситниковой [14]. Привлекались работы мордовских этномузыкологов и фольклористов, изучавших характерные особенности мордовской песенно-инструментальной традиции и осуществлявших сбор, обработку и запись образцов народной музыки – Л. Б. Бояркиной [3-5], Г. И. Сураева-Королёва [16]. Что касается исследований самого фортепианного цикла, то мы можем назвать лишь одну работу, где рассматривается данное произведение, – методические рекомендации И. С. Кобозевой [10], выпущенные в 1989 г. В этом издании Кобозева раскрывает эмоционально-образный ряд каждой пьесы, представляет ее фольклорный первоисточник, дает указания в исполнительском плане. Однако она лишь тезисно характеризует музыкальную форму отдельных номеров, не затрагивая при этом вопросы формообразования цикла в целом и влияния народного материала на его специфику. Практическими материалами для музыковедческого анализа фортепианного цикла М. И. Волкова являются нотный текст, выпущенный в 1989 г. в виде копий авторской рукописи [12], и сборник «Мордовские народные песни» Г. И. Сураева-Королёва [16], где опубликованы записи мордовских песен и наигрышей, послуживших тематической основой для пьес цикла.

Использованные для анализа методы определяются целью и задачами исследования. Музыкально-аналитический метод позволяет определить форму отдельных номеров цикла и выделить специфические моменты формообразования в целом. С помощью жанрово-типологического метода выявляются жанровые признаки фольклорного материала, использованного в качестве тематической основы авторских произведений. Метод сравнительного анализа дает возможность установить степень трансформации фольклорных первоисточников в композиторской музыке. В исследовании применяются также системный подход, в рамках которого целое рассматривается как совокупность взаимосвязанных частей, и комплексный подход, позволяющий проанализировать не только интрамузыкальные, но и экстрамузыкальные факторы формообразования, в частности связь формы произведения с природными циклами.

## Основная часть

Согласно Т. С. Кюрегян, фортепианный цикл как разновидность циклической инструментальной формы сюитного типа состоит из пьес, «законченных по своему строению, но объединенных в крупное целое единством художественного замысла» [11, с. 128]. Цикл пьес М. И. Волкова является программным, продолжающим традицию зарубежных и российских композиторов, создавших циклические композиции «Времена года». Среди них можно назвать А. Вивальди (1723 г.), Й. Гайдна (1801 г.), П. И. Чайковского (1875 г.), А. Пьяццоллу (1965-1970 гг.) и В. А. Гаврилина (1969 г.). К числу мордовских композиторов, воплотивших в музыке смену времен года, принадлежит также Н. И. Бояркин, автор вокально-хореографической сюиты «Времена года». Хоры этой сюиты входят в репертуар учебного фольклорного ансамбля «Гайги моро» кафедры народной музыки ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва» [9].

Цикл Волкова состоит из четырех частей, соответствующих сезонам года, но количество пьес в каждой из четырех частей различно. Так, в разделе «Весна» четыре пьесы: «Пробуждение», «Летят утки», «Хороводная» и «Протяжная». Последний раздел, «Зима», включает две пьесы – «Веселая горка» и «Вьюга». Оставшиеся два раздела содержат, соответственно, по три пьесы: «Мотыльки», «На реке», «Урожайная» (Лето) и «Марш», «Осенний этюд», «Колыбельная» (Осень). Следовательно, мы не можем предположить, что каждой пьесе соответствует определенный месяц, это, скорее, набор образов, связанных с тем или иным временем года, что подтверждает первичное название цикла – «Картины природы». Согласно авторской версии, новый год начинается с Весны. Несмотря на то, что с 1699 г. началом нового календарного цикла в России считается январь, древние народы, в том числе мордва, начинали новое исчисление сезонов с марта, первого весеннего месяца. Начало года ассоциировалось с пробуждением природы от зимнего сна, возрождением жизни.

Говоря об особенностях формы всего произведения, отметим, что большинство номеров выстроено по принципу темпового контраста. Как подчеркивает И. В. Способин, «основа образования циклических форм – контрастирование частей (особенно в отношении темпа)» [15, с. 241]. Так, пьесу «Летят утки», написанную в темпе *largo*, сменяет скорая «Хороводная» (темп *allegretto*), затем следует пьеса «Мотыльки» с темповым обозначением *scherzando*, которому контрастирует свободно-импровизационное *rubato* в пьесе «На реке». Интересно темповое соотношение первого и последнего номеров: между *Lento* «Пробуждения» и *Allegro assai* заключительной «Вьюги» заложен рассредоточенный во временном отношении максимальный контраст. Здесь просматривается особенность построения классических сонатных циклов: на уровне всей формы «Пробуждение» играет роль медленного вступления, а «Вьюга» – стремительной финальной части. Но в отличие от сонат и симфоний с их мощным *fortissimo* в заключительных построениях финалов «Вьюга» заканчивается на *pianissimo*, минимально слышимом уровне звучности. Начальное *piano* «Пробуждения» и заключительное *pianissimo* «Вьюги» создает смысловую арку между крайними частями: природа пробуждается от сна и тишины, а затем звуки вновь растворяются в холодном зимнем забвении. Выбор *pianissimo* для заключительных построений свидетельствует также об отсутствии драматических коллизий, которые характерны для сонатных и сонатно-симфонических циклов, завершающихся мощным победным *fortissimo*. В произведении, отражающем умиротворенное созерцание закономерной смены природных явлений, органичную включенность человека в жизненный цикл Универсума, его единство с природой, идеи борьбы и преодоления не могут быть заложены изначально.

Рассмотрим специфику формы и формообразования на уровне отдельных пьес и обозначим фольклорный материал, послуживший основой для номеров данного цикла. Разделяя понятия «форма» и «формообразование», мы опираемся на труды отечественных музыковедов (Б. В. Асафьев, Т. С. Кюрегян, И. В. Способин и др.), где форма определяется как структура, а формообразование – как «организация музыкального движения» [1, с. 22]. Добавим также, что форма как структура есть результат процесса формообразования.

И. С. Кобозева указывает, что истоки авторских исканий М. И. Волкова «заключены в мордовском музыкальном фольклоре. Именно в нем композитор обрел свой мир творчества, используя не только его образы и сюжеты, но и музыкальный язык, интонационный и ладовый строй, мелодику и ритмику» [10, с. 27]. Л. Б. Бояркина также подчеркивает, что композиторский стиль Волкова отличает «яркий мелодизм, истоками которого является народно-песенная напевность» [5, с. 67]. В музыкальную ткань двенадцати фортепианных пьес органично вписываются темы мокшанско-эрзянских песен и инструментальных наигрышей, записанных Г. И. Сураевым-Королёвым и опубликованных в его сборнике [16]. При этом все они характеризуются различной степенью авторской трансформации фольклорного первоисточника и влияют на формообразование отдельных номеров цикла. Так, в открывающей цикл пьесе «Пробуждение» разделы *Lento* и *Alla marcia* основаны на интонациях эрзянской песни-веснянки «Мезень кувалт, яглай-душай, тундонь чинзэ содавить?» («Как узнать, подруженька-душенька, весенние дни?») (Примеры № 1, № 2).

**Пример № 1.** Тема эрзянской веснянки [16, с. 48]



**Пример № 2.** «Пробуждение», ч. 1 [12, с. 26]



Представленные примеры демонстрируют бережное отношение композитора к первоисточнику. Волков оставляет неизменными контуры напева, мотивы и гармоническую основу. Как отмечает Л. Б. Бояркина, песням этого жанра «свойственно большое разнообразие ладовых форм. Однако более всего для них характерны ангемитонные лады в амбитусе квинты и сексты» [4, с. 95]. В первой части *Lento* напев последовательно перемещается из низкого регистра в высокий, рисуя картину медленного пробуждения природы от долгого сна. Во второй части *Alla marcia* он звучит в среднем регистре и более оживленном темпе. Но если первая часть содержит два периода, то вторая включает пять периодов, четыре из которых являются вариационными повторами первого. Пьеса завершается десятитактовым построением, в котором основной напев вновь проходит в медленном темпе и ритмическом увеличении. Небольшой размер завершающего построения позволяет причислить его к разряду заключений, но вместе с тем возвращение медленного проведения основного напева с его начальной десятитактовой структурой напоминает сокращенную видоизмененную репризу, что сообщает форме черты трехчастности.

Строение второй части пьесы, которая представляет собой четыре вариационных повтора основной темы, свидетельствует о синтезе классических и народных принципов формообразования. К классическим относится контрастная двухчастная форма и наличие завершающей коды, придающей пьесе черты зеркальной симметрии за счет возвращения темы в медленном темпе. Что касается вариационного развития тематического материала во второй части, то этот принцип берет начало в фольклорной традиции. Как указывает Л. П. Иванова, в классическом музыкальном репертуаре мы нередко имеем дело с различного вида вариациями, «в генезисе восходящими к вариантно-строфической форме фольклорных образцов» [8, с. 111]. Таким образом, в пьесе «Пробуждение» прослеживается смешанная двухчастная форма с чертами вариаций.

Подобная структура наблюдается и в пьесе «Веселая горка» (№ 11), где можно выделить две неравноценные по масштабу части: *Allegretto*, основанное на вариационном развитии интонаций мокшанского скрипичного наигрыша «Парьхци палы» («Шелк блестит»), и *Cantabile*, в котором проводится напевная авторская тема в стиле мордовской песенной лирики. Произведение состоит из четырех вариационных повторов темы первой части, характеризующихся секвенцированием и ритмическим дроблением, и однократного проведения песенной темы, представляющей собой десятитактовый период с размером 5/4. Подобное сочетание не характерно для классической двухчастной формы, поэтому в данном случае мы также можем говорить о форме смешанного типа.

Куплетная песенная форма с вариационными преобразованиями лежит в основе пьесы «Летят утки» (№ 2). Композитор использует здесь эрзянскую песню «Кодамо моро минь моратано?» («Какую песню мы споем?»). Первое проведение песенной строфы отличается полифоничностью изложения; во втором используются изобразительные возможности мелких длительностей, передающих гомон летящих птиц; в третьем и четвертом Волков применяет различное фактурное изложение – широкое движение параллельными октавами, аккордовые последовательности. Тем не менее, группировка вариационных проведений темы по тональному признаку позволяет выделить в пьесе две части и коду. Следовательно, и в этом случае мы можем говорить о смешении формообразующих принципов – куплетно-строфическая форма сочетается с двухчастной, при этом вторая часть развивает тематический материал первой.

Пьеса № 3 «Хороводная» представляет собой оригинальный вариант композиторского переосмысления мокшанского инструментального наигрыша «Насту» («Настасья») (Примеры № 3, № 4).

**Пример № 3.** Мокшанский наигрыш «Насту» [16, с. 155]



**Пример № 4.** «Хороводная» [12, с. 30]



Народный наигрыш имеет умеренный темп, тем не менее Волков выбирает для пьесы темп *allegretto*. Это сообщает музыке стилистические черты скорой хороводной. Характерно также, что отсутствие звука *си* или *си бемоль* при устое *соль* и пустые бурдонные квинты сопровождения делают музыкальную ткань «нейтральной» в отношении гармонических красок, хотя в данном случае в основе лежит миксолидийский лад мажорного наклонения. Несмотря на это, пьеса звучит бодро и жизнерадостно. Учитывая преимущественное использование хороводных песен во время праздничных дней или отдыха, для указанного жанра в целом «характерен тот тип отношения к действительности, который можно определить как радостное восприятие бытия» [8, с. 118].

Авторские трансформации первоисточника касаются, прежде всего, структуры наигрыша, который воспринимается как вариант зафиксированного Сураевым-Королёвым аутентичного первоисточника. В народной традиции хороводный наигрыш – это цепь вариаций основной темы, контуры которой легко узнаются в видоизмененных повторах. Необходимо отметить, что в научной литературе существуют два на первый взгляд синонимичных понятия – «вариантность (вариативность)» и «вариационность». Вариантность (вариативность) является следствием устного характера песенной традиции, способом существования и передачи фольклорных произведений (вариантов), при котором любая народная песня «существует во множестве образцов... сохраняя типовые

особенности и варьируясь» [13, с. 18]. По мнению Б. В. Асафьева, вариациями можно считать ряд повторений «напева или мелодий (также мелодико-гармонической темы) в измененном облике» [2, с. 86], что является одним из самых древних и распространенных приемов развития в фольклоре. В «Хороводной» Волков берет за основу вариации, но усложняет каждый повтор, изменяя тему фактурно и ритмически. Заключительное проведение музыкального материала повторяет начальное и переходит в код. Таким образом, «Хороводная» представляет собой цепь вариаций на народную тему с использованием классических приемов варьирования.

В других пьесах цикла также присутствуют смешанные виды форм, синтезирующие принципы профессионального творчества и народной традиции. К примеру, «Протяжная» (№ 4), где слились интонации двух эрзянских песен – «Серой кукуинесь» («Серая кукушка») и «Вирь чиресэ» («На опушке леса») – имеет распространенную в песенном фольклоре куплетно-строфическую форму. Как отмечает Иванова, для народной песни «характерно соположение равноценных куплетов с рассредоточенной кульминацией и на уровне куплета, и на уровне всей формы» [8, с. 62]. Повторы куплетов чаще всего бывают измененными, что связано с вариативностью народного исполнения. Музыкальное развитие пьесы дополняется инструментальными исполнительскими приемами варьирования (к примеру, параллельные октавы в басу), которые органично сочетаются с элементами подголосочной и имитационной полифонии.

Пьеса «Мотыльки» (№ 5) написана в смешанной форме. В данном случае трехчастная структура дополняется элементами вариаций. Двенадцатитактовое вступление предшествует первой части, тема которой повторяет интонации мокшанского скрипичного наигрыша «Сия паца» («Сереброкрылый»). За темой следуют пять вариационных проведений, последнее из которых расширено и завершается фермой. Возникшая пауза подготавливает контраст между первой частью и серединой, где, согласно классическим традициям, меняются темп, фактура и характер исполнения. После *ritenuto* в завершающем построении средней части возвращается начальный темп, но реприза основана на однократном проведении последней вариации первой части, переходящей в код. Такой выбор представляется весьма логичным, так как при наличии большого количества вариаций в памяти остается именно последняя. Таким образом, классическая трехчастная структура образуется здесь из последней вариации первой части, середины и репризы. Но на уровне всей пьесы возникает смешанная форма, синтезирующая трехчастность и элементы народных вариаций.

Необычной структурой отличается «Осенний этюд» (№ 9). Пьеса начинается и завершается небольшим построением, основой которого является запев мокшанской песни «Артем Фананясь» («Артемов Афоня») (примеры № 5, № 6).

**Пример № 5.** Мокшанская песня «Артем Фананясь» [16, с. 46]

**Пример № 6.** «Осенний этюд». Вступление [12, с. 46]

Свободно-импровизационное, умеренное по темпу вступление сменяется основной частью, которая представляет собой инструктивный материал с достаточно сложной техникой исполнения. Таким образом, название «Осенний этюд», под которым подразумевается музыкальная зарисовка осенней природы, и в то же время техническая фортепианная пьеса получает двойной смысл. Характерно, что в напевной мелодии партии левой руки, звучащей на фоне непрерывного движения тридцать вторых длительностей в правой руке, обнаруживаются жанровые признаки мордовской лирики. Это ангемитонная ладовая основа, большесекундовое чередование устоев (*ре, до*), движение к устью от четвертой ступени, что, по мнению Л. Б. Бояркиной, является одной «из самых характерных каденций традиционных эрзянских и мокшанских многоголосных песен» [3, с. 213]. В процессе дальнейшего развития структура не меняется, а варьируемые повторы мелодии (при сохранении ключевого знака *си бемоль*) проходят по далеким тональностям, рисуя картину осеннего ненастья. Возвращение темы вступления придает пьесе зеркальную симметрию, характерную для классических музыкальных структур. Взяв за основу запев мокшанской песни, композитор создает авторскую мелодию, близкую к народным, и разрабатывает ее в рамках классического жанра этюда. Из двенадцати пьес цикла лишь две не имеют связи с народным материалом – «Марш», написанный в характерной трехчастной форме, и заключительная «Вьюга» с ее сложной двухчастной формой. Мы можем констатировать, что при использовании фольклорного материала композитор в большинстве случаев трансформирует привычные классические формы, прибегая к структурам смешанного типа.

Как отмечает Н. М. Ситникова, «в XX веке проблемы формообразования приобрели иную направленность, чем в предыдущие эпохи. Сложившиеся в разные исторические периоды традиционные структурные каноны, связанные с жанровыми закономерностями, к XX веку претерпели значительные трансформации» [14, с. 39]. И этот процесс связан, прежде всего, с активным использованием народного материала в период «новой фольклорной волны», пик которой пришелся на 70-80-е гг. прошлого столетия – то самое время, когда Волковым был создан цикл «Времена года». В данном случае, указывает Иванова, «фольклорное выступает как стимулирующее первоначало. Но его дальнейшее существование внутри целого не менее активно: включенное в контекст авторской музыки, оно живет в ней полноценной жизнью» [8, с. 158].

Л. Е. Гаккель подчеркивает особую роль пьес для фортепиано, основой которых является народный материал: «Этот жанр имеет социальное значение, он адресован широкой аудитории и опирается на демократичнейший “музыкальный словарь”. Каким бы скромным ни был отдельный образец жанра... инструктивная музыка на народном материале способна обеспечить широкий социально-культурный резонанс фортепианному творчеству» [7, с. 287]. Авторы статьи, в свою очередь, отмечают влияние фольклорного материала на музыкальные формы и формообразование инструментальных пьес. Обработывая и перерабатывая народные первоисточники, а также опираясь в процессе творчества на основополагающие принципы национального музыкального мышления, композиторы создают оригинальные произведения со смешанными и переходными формами. Взяв за основу традиционные песенные или инструментальные образцы, авторы музыки не могут полностью абстрагироваться от связанных с ними форм, в результате чего происходит синтез конструктивных элементов двух различных систем. При этом возникает форма, «ненавязчивая устремленность которой состоит в раскрытии коренных свойств материала, а не в продуцировании нового качества» [11, с. 215]. Таким образом происходит дальнейшее развитие и обогащение принципов музыкального формообразования.

## Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. На уровне формообразования всего цикла Волков опирается на законы построения классических циклических композиций, о чем свидетельствует, к примеру, расположение пьес по принципу темпового контраста. Контраст темпов наблюдается также между первым («Пробуждение») и последним («Вьюга») номерами цикла, но завершается последняя пьеса замедлением темпа и максимальным затуханием звука. Это создает смысловую арку между крайними частями – природа медленно пробуждается от долгого сна и так же медленно и спокойно засыпает вновь.

2. Десять из двенадцати пьес цикла созданы на основе эрзянских и мокшанских песен и инструментальных наигрышей. Несмотря на бережное отношение Волкова к фольклорным источникам, композитор применяет различные трансформации исходного материала – от использования отдельных интонаций до создания авторских мелодий, в основе которых лежат принципы народного музыкального мышления. Включение аутентичных образцов в структуру фортепианных пьес приводит к смешению формообразующих принципов классической музыки и народной песенно-инструментальной традиции. Так возникают двух- и трехчастная формы с элементами вариаций, где одна из частей значительно превышает другие по объему за счет многократных вариационных проведений темы. В свою очередь, куплетно-строфическая форма усложняется фортепианными приемами развития, приобретая черты двухчастной.

3. В XX в. классические музыкальные формы претерпели значительные изменения, и это связано, в частности, с активным использованием фольклорного материала как основы для авторских произведений. Привлекая традиционные образцы в качестве источника творческого вдохновения, композиторы претворяют в музыке элементы связанных с ними форм. Такие произведения характеризуются смешанными типами форм, синтезирующими конструктивные принципы различных направлений. Фольклорное начало в данном случае выступает как стимулирующий фактор, а привносимые им формообразующие элементы максимально раскрывают глубинный смысл первоисточника и заложенный в нем потенциал.

В заключении необходимо отметить, что всестороннее изучение произведений различных жанров, созданных на основе образцов мокшанско-эрзянской песенно-инструментальной традиции, способствует развитию музыкальной культуры Республики Мордовия. Творческое наследие мордовских композиторов предоставляет нам обширный материал и перспективы для дальнейших исследований и дает возможность развернуть научные дискуссии по проблемам музыкального формообразования.

## Источники | References

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 379 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
3. Бояркина Л. Б. К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. трудов. Ижевск: Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН, 2002. С. 211-228.
4. 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.

5. Бояркина Л. Б. Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. 430 с.
6. Булычева Н. Е. Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. 240 с.
7. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
8. Иванова Л. П. Фольклоризм в русской музыке XX века. Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «АГТУ», 2004. 224 с.
9. Из репертуара народно-хоровой капеллы Мордовского университета. Мордовский народный мелос в сочинениях Н. И. Бояркина. Саранск: Красн. Окт., 2004. Вып. 2. 112 с.
10. Кобозева И. С. Цикл фортепианных пьес «Времена года» мордовского композитора М. И. Волкова: методические рекомендации для студентов педагогического факультета. Саранск: МГПИ им. М. Е. Евсевьева, 1989. 64 с.
11. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
12. Педагогический репертуар для фортепиано мордовских композиторов (учебные материалы для студентов педагогического факультета) / сост. И. С. Кобозева. Саранск, 1989. 66 с.
13. Путилов Б. Н. Актуальные проблемы сравнительно-исторического изучения песен // Народное песенное наследие и современность: науч. конф., посвящ. 150-летию со дня рождения Кришьяниса Барона (30-31 окт. 1984 г.) / отв. ред. А. Блинкена. Рига: Зинатне, 1984. С. 15-25.
14. Ситникова Н. М. «Интеллектуальная игра» как метод формообразования в струнном квартете № 2 Г. Вдовина // Гавриил Вдовин: постижение мастерства: сб. ст. и материалов. Саранск: Тип. «Крас. Октябрь», 2006. С. 38-46.
15. Способин И. В. Музыкальная форма. Изд-е 8-е. СПб.: Планета музыки, 2020. 404 с.
16. Сураев-Королёв Г. И. Мордовские народные песни. М.: Музгиз, 1957. 164 с.

### Информация об авторах | Author information

RU

Исаева Светлана Александровна<sup>1</sup>, к. культ., доц.

Гулая Татьяна Николаевна<sup>2</sup>, к. культ., доц.

<sup>1,2</sup> Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск

EN

Isaeva Svetlana Aleksandrovna<sup>1</sup>, PhD

Gulaya Tatyana Nikolaevna<sup>2</sup>, PhD

<sup>1,2</sup> N. P. Ogarev National Research Mordovian State University, Saransk

<sup>1</sup> [svetais13@rambler.ru](mailto:svetais13@rambler.ru), <sup>2</sup> [tngulay@mail.ru](mailto:tngulay@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.08.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

**Ключевые слова (keywords):** музыкальное формообразование; Михаил Иванович Волков; фортепианный цикл «Времена года»; народный материал; музыкальные традиции мордвы; musical form development; Mikhail Ivanovich Volkov; piano cycle “The Seasons”; folk material; musical traditions of the Mordvins.