

**Д. Б. БЕРЖАПРАКОВ***Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан**ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhapraikov@mail.ru***Мануэль де Фалья, Интродукция к балету «Треуголка»: о тембровом воплощении национального начала**

В данной статье рассматривается интродукция к балету выдающегося испанского композитора XX века Мануэля де Фальи «Треуголка» с точки зрения тембровой организации и идеи претворения в музыке национального единства посредством синтеза жанровых истоков музыки Андалусии, Кастилии, Каталонии и Мурсии. Являясь самым младшим представителем испанского Ренасимьенто в музыке, Фалья оказался единственным композитором, сумевшим органично соединить черты традиционного фламенко с такими новыми современными художественными течениями прошлого столетия, как импрессионизм и неоклассицизм. Его повсеместное обращение к жанрам и пластам регионального и общеиспанского фольклора, а также тенденция к синтезу народных и академических тембров привели композитора к воссозданию в музыкально-театральных сочинениях самого распространённого в Южной Испании народного действия – таблао фламенко практически в его традиционном виде, в частности, в интродукции к балету «Треуголка». Таким образом, идеи маэстро, которые представляют собой органичное тембровое единство в звучании симфонического оркестра и народных красок, представили большой спектр новых колористических решений для творцов молодого поколения и различных национальных музыкальных школ.

Ключевые слова: тембр, Испания, фламенко, таблао, балет, канте хондо, фольклор, Мануэль де Фалья.

Для цитирования / For citation: Бержапраков Д. Б. Мануэль де Фалья, Интродукция к балету «Треуголка»: о тембровом воплощении национального начала // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 173–181. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.173-181.

DANIYAR B. BERZHAPRAKOV*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan**ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhapraikov@mail.ru***Manuel de Falla, Introduction to the Ballet “The Three-Cornered Hat”:
About the Timbral Manifestation of the National Element**

The article examines the introduction to the ballet “The Three-Cornered Hat” by outstanding 20th century Spanish composer Manuel de Falla from the point of view of its timbral organization and the idea of implementing a sense of national unity into music by means of synthesizing together the genre sources of the music of Andalusia, Castile, Catalonia and Murcia. Being the youngest representative of the Spanish Renacimiento in music, he turned out to be the only composer who was able to combine in an organic way the features of traditional flamenco with the new artistic

trends of the previous century (Impressionism and Neoclassicism). The composer's ubiquitous turning to the genres and strata of overall Spanish and regional folk music, as well as his tendency toward creating syntheses of folk and academic musical timbres led to the recreation in de Falla's musical-theater compositions of the most widespread folk custom in Southern Spain – the *tablaó flamenco*, practically in its traditional form, in particular, in the introduction to the ballet "The Three-Cornered Hat." Thereby, the maestro's ideas, which present an organic timbral unity between the sound of a symphony orchestra and folk musical colors, have displayed a broad spectrum of new coloristic solutions for composers of the younger generation and various national music schools.

Keywords: timbre, Spain, flamenco, *tablaó*, ballet, *cante jondo*, tradition, Manuel de Falla.

Партитуры многих современных композиторов отличаются большим разнообразием и смелыми экспериментами: к инструментам традиционного оркестра прибавляются оригинальные, экзотические, конкретно-шумовые, детские инструменты и особые приёмы игры. Один из убедительных примеров – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» И. Стравинского – «весёлое представление с пением и музыкой», в партитуру которого введены цимбалы. Сам композитор признавался, что такое тембровое решение было внушено ему гуслями – народным инструментом, который Баран носит в последней части пьесы и который имитируется в оркестре цимбалами [7, с. 21]. В партитурах балетов Стравинского используются многочисленные трещотки, свирели и другие народные инструменты. Дж. Кейдж – композитор-изобретатель, как назвал его А. Шёнберг, включал в академическую авангардную музыку этнические инструменты разных народов (Австралии, Ближнего Востока, Мексики, Японии), Дж. Крам, которого, по его словам, «завораживала магия звука», применял маракасы, китайские тарелочки, банджо, ситар, мандолину, варган; с помощью необычных тембровых свойств инструментов, их сочетаний, исполнительских приёмов, создавался неповторимый звуковой мир (см. о нём: [6, с. 436]). В творчестве российских авторов

мы находим множество примеров данной тенденции: тартаруки, кабасы (кубинские ударные инструменты), соло маримбафона используются в цикле «Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано Э. Денисова; ковбелл (коровьи колокольчики – инструмент латиноамериканского происхождения) и том-томы звучат в «Кармен-сюите» Р. Щедрина.

Такая тенденция закономерно привела к тому, что тембровый синтез академических и народных инструментов послужил импульсом к отражению в музыке не просто идеи передачи национальной краски, но переосмыслению национального начала, приведшего к воссозданию в музыке целого народного действия. В частности, в «Байке» Стравинского в самом названии уже отражено действие – народный юмористический рассказ, который в виде сценок обыгрывался скоморохами на ярмарках с использованием народных инструментов, что и воссоздано композитором. Кейдж в пьесе «Two 3», благодаря использованию японского инструмента сё (губной орган) и морских раковин воспроизводит в точности ритуал восточной медитации, который, по мнению самого Кейджа, так важен современному человеку в условиях урбанизации. Благодаря женскому вокалу и ударным инструментам в «Плачах» Денисова обобщаются традиционные плачи различных народов (причеты, ламенто, зарлау и другие), то есть, благодаря тем-



брам воссоздаётся народное действо. Расширив партии ударных инструментов, Щедрин усиливает эффектность танцев в «Кармен-сюите», что способствует передаче танца в народной манере (с кастаньятами, ударами ног и так далее).

Остановимся на этом вопросе более подробно, выделив балет «Треуголка» («El sombrero de tres picos») крупнейшего композитора XX века Мануэля де Фалья, написанный им в 1919 году. На примере интродукции к балету, в которой наблюдается немало новаторских решений, рассмотрим воссоздание народного испанского действия путём тембровой организации музыкального номера.

Из трёх ведущих композиторов испанского Возрождения (исп. Renacimiento) Мануэль де Фалья (1878–1946) – автор таких шедевров, как «Семь испанских народных песен» (1914), балеты «Любовь-волшебница» (1915) и «Треуголка» (1919), симфонические впечатления для фортепиано с оркестром «Ночи в садах Испании» (1906–1919), – оказался самым младшим. Его творчество существенно отличается от наследия И. Альбениса (1860–1909) и Э. Гранадоса (1867–1916). В первую очередь, иным мнением о роли фольклора и его претворении в академической музыке, а также связью произведений, наполненных романтическим пафосом, с такими новыми современными художественными течениями, как импрессионизм, неоклассицизм. Общеизвестно, что к фольклору Фалья обращался постоянно, привлекая как региональные, так и общеиспанские формы народной музыки, её различные стилевые пласты и жанры. М. Манзано (исследователь музыки Фалья) приводит следующие слова композитора: «Необходимо идти глубже в фольклор, чтобы понять его истинную природу, но ни в коем случае не делать из него карикатуру» (цит. по: [9, р. 3]).

Принимая во внимание уроки своего педагога Ф. Педреля, который раскрыл перед молодым музыкантом необъятные просторы испанского искусства, композитор всегда следовал своему главному кредо – не имитировать фольклор, но воплощать его в достаточно глубокой мере. Композиция всегда была для маэстро строгим, продуманным до мельчайших деталей процессом. Он подчинялся установленным им самим же строжайшим требованиям – всё находилось в полном соответствии с замыслом, доводившимся в воплощении до полного совершенства. Фалья был последователен в подчинении установленным для себя принципам, например, гармонического построения на основе натурального звукоряда, о верности которому не раз говорил в беседах. Одновременно он постоянно расширял сферы поисков, осваивая всё новые области. Тембр не является исключением: к оркестровке своих симфонических произведений Фалья подходил с большой ответственностью, стараясь по максимуму передать дух времени и испанский темперамент.

История Пиренейского полуострова (испанской части) сформировала его как страну, которую можно смело назвать местом пересечения двух культур – Запада и Востока. С одной стороны, тысячелетняя культура иберийской и кельтской цивилизаций, затем римская эпоха и, как следствие, многовековой период католического христианства. С другой – длительный период арабского гнёта (718–1442), образование Кордовского халифата, государства Аль-Андалуз, смешение культур семитских народов, берберов с вестготской и иберийской традициями. Всё это породило такое явление, как фламенко – нечто, захватывающее сердца, души многих людей и по сей день. Именно во фламенко тембр сыграл решающую роль для образования национального андалузского колорита.

При стандартном наборе инструментов (гитара использовалась многими народами Европы, родственные кастаньетам или, по крайней мере, схожие по функциям и звучанию инструменты также встречались), звучании голоса, распространённого повсеместно у всех народов, на Юге Испании сложился особый стиль. Восточная мелодика с обилием мелизматики, микротонов, долгие запевы, канте хондо и даже распев согласных как особый приём вокала – это лишь некоторые черты южно-испанского стиля.

Особенно широко и многогранно музыкант, посредством тембровой сферы, преломил народную музыку Кастилии и Андалусии. Отметим, что Фалья – один из первых испанских композиторов, который целиком и полностью претворил в своём творчестве самобытную традицию фламенко. Как пишет Е. Пинчуков в статье «Андалусский лад», «композиторы прошлого, сочинявшие пьесы в “испанском стиле”, долгое время были невосприимчивы к собственно гармоническим особенностям гитарной игры. Из двух его основных компонентов – ритмофактурного и гармонического, они обычно воспроизводили первый (за исключением Д. Скарлатти)» [4, с. 30]. Подобного рода воплощений мы не встречаем ни у Альбениса, ни у Гранадоса, большую часть наследия которых составляют камерные произведения. Обращаясь к жанру балета, Фалья изначально понимал прямую связь танца и музыки как во фламенко, так и в балете, что способствовало полнокровному отражению национального своеобразия.

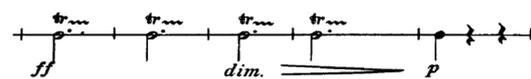
В первую очередь, обращает на себя внимание партия кастаньет, прописанная композитором в балете (такты 12–25 и далее). Здесь мы видим ритм, отличный от других произведений авторов неиспанского происхождения, которые в основном трактовали кастаньеты, как, с одной сторо-

ны, некую краску, с другой – инструмент, задающий ритмическую пульсацию («Испанский танец» из балета «Щелкунчик» П. Чайковского, «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» М. Глинки, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова). В данном же случае – это тремоло, задающее скорее не пульс всей музыки, а фоновый колорит. Более того, партию кастаньет исполняют танцоры, как это было принято в народном исполнении музыки Андалусии и Кастилии (пример №1).

Пример № 1

М. де Фалья.

Интродукция к балету «Треуголка», партия кастаньет



Следовательно, в интродукции к балету кастаньеты трактуются композитором, как испанская краска, полноценный атрибут андалузских танцев, тем самым подчёркивая важную долю проявления народного начала в данном эпизоде не только в музыке, но ещё и в хореографии. Не лишним будет упомянуть, что оркестр во время исполнения вышеприведённой партии, молчит. В тембровом отношении в тактах 12–25 национальные тембры преобладают над академическими.

Следующей немаловажной краской является женский голос – меццо-сопрано. Почему же композитор предпочёл его сопрано? На наш взгляд, на такое решение в тембровой организации данного номера, Фалью натолкнул стиль традиционного испанского пения – канте хондо (cante jondo – с исп. «глубокое пение»), для которого характерно надрывное исполнение на связках, особенно в верхнем регистре, и плавный спуск в нижний, где происходит каденция почти каждой фразы. То есть, голос, начиная с кульминации, верхнего



запева, плавно спускается до нижней точки, чаще всего в диапазоне квинты или октавы с использованием андалусской гаммы или фригийского лада. В таком диапазоне передать напряжённость канте хондо способен только голос меццо-сопрано. Не случайно Ж. Бизе в опере «Кармен» партию главной героини также поручает этому голосу.

Первая строфа повторяется два раза, затем в небольшом диапазоне проходит речитация, эпиграф ко всему балету:

Текст вокала из интродукции на испанском	Перевод на русский язык
Casadita, casadita! Cierra con tranca la puerta!	Касадита, касадита (букв. хозяйюшка!) Запри посильнее дверь!
El aunque el diablo este dormido A lo mejor se despierta!	Хоть дьявол может быть и спит, Он может проснуться в любую минуту!

Таким остроумным образом Фалья подчёркивает кульминационную и одну из самых комичных сцен балета (в дом к мельнику входит коррехидор, который хочет соблазнить его жену, раздевается и ложится на кровать, где его потом и застанет хозяин дома) (пример № 2).

Об этом пении – одnogолосном, восточного склада, с отзвуками арабской и сохранный цыганами индийской мелодики, великий испанский поэт Федерико Гарсия Лорка, влюблённый в андалусскую музыку, писал: «Оно поистине глубокое, глубже всех бездн и морей, намного глубже сердца, в котором сегодня звучит, и голоса, в котором воскресает, – оно почти бездонно.

Оно идёт с незапамятных племён, пересекая могильники веков и листопады бурь. Идёт от первого плача и первого поцелуя» (цит. по: [3, с. 11]). Н. Р. Малиновская в предисловии к книге отмечает следующее: «Мелодия канте хондо устойчива, но песня никогда не повторяется и, сколько бы не пелась, нельзя исчерпать её духовный подтекст. Эти короткие – трёх-, четырёхстрочные песни – одна из вершин испанской поэзии, но всё же подлинная, глубинная поэзия канте хондо живёт в мелодическом импровизаторстве и неотделима от исполнения» [там же, с. 12].

Действительно, обладая своими определёнными формами и разновидностями, структура канте хондо устойчива, имеет чётное количество фраз, а также несколько раз повторяющиеся каденции в самом конце куплета. Как уже было сказано выше, голос, начиная с кульминации, верхнего запева, плавно спускается до нижней точки (в диапазоне октавы, децимы, дуодецимы) с использованием андалусской гаммы (a-b-c-cis-d-e-f-g-a) или фригийского лада (a-b-c-d-e-f-g-a). Большая часть испанской музыки носит модальный характер, поэтому за центральный звук чаще всего принимается звук *a* или *e*. Это связано с настройкой шестиструнной испанской гитары.

Рассмотрим более сжато вокальную партию в интродукции. Каким же образом здесь проявляются черты канте хондо?

В структурном отношении «Касадита!» состоит из четырёх предложений: 12 (4 последних такта протяжённая нота *gis*) + 8 + 8 + 12 (4 последних такта протяжённая нота *gis*). Диапазон первого равен октаве, второго – октаве, третьего – квинте, и четвёртого – терции.

Пример № 2

Интродукция к балету «Треуголка»,
партия вокала

Первое предложение начинается с запева, плавно спускаясь с *fis* второй октавы до *gis* первой. Второе предложение аналогично остальным, меняется лишь диапазон мелодии. Триоль и четверть в каденциях заменены на две шестнадцатых и четверть. Исходя из этого, мы видим, что помимо тембровой организации и претворения национального колорита, в данном эпизоде интродукции (такты 12–55) композитор соблюдает практически все признаки жанра канте хондо, как это принято в андалузском фольклоре: форму, развитие мысли, мелодику звукоряда, регистр. Однако, являясь профессиональным композитором, в структурном отношении Фалья подчиняет форму более строгим классическим правилам (12 + 8, а затем следует их преобразование в 8 + 12). Возникает некая «игра форм предложений», которую можно назвать зеркально-трансляционной симметрией (термин Б. Каракулова), при которой происходит преобразование второй части из первой за счёт их зеркального отражения [1, с. 12].

Таким образом, ввод в партитуру женского вокала с исполнением песни «Касадита» и подчинением многим законам стиля канте хондо – второй пример тембровой драматургии балета, где ярко проявляется народное начало. Однако, так как это всё же не профессиональное канте-хондо, а лишь его претворение через тембр академического голоса меццо-сопрано, можно сказать, что в данном конкретном случае доля народного и академического являются взаимодополняющими, обогащающими друг друга, а также придающими музыке неповторимый колорит Андалусии.

Большую роль в тембровой драматургии интродукции к балету «Треуголка» играют выкрики танцоров «Ole!», звучащие после каждой фразы вокалиста в «Касадите». Они подчёркивают народное начало, дополняя певца, поддерживая

его. В традиции фламенко выкрики из толпы наподобие «Ole!», «Que bien!», «Que caliente!», «Pasa, pasa!» служат своеобразной рефлексией слушателей-зрителей, направленной на исполнителя, поддерживающей его, помогающей ему глубже раскрыть эмоциональное состояние. «Ole» – в этом междометии звучит одобрение и призыв к ещё большей напористости; обычно именно этим выкриком заканчиваются народные танцы Южной Испании. «Ole» является обязательным элементом андалусского танца. В этом немаловажном штрихе также проявляется влияние Востока. Подобные выкрики со схожим назначением и смыслом можно найти у многих народов Кавказа и Центральной Азии. Скорее всего, этот обычай восходит к древним общим культурным корням.

Данный приём также следует рассматривать как некую тембровую краску в проявлении национального начала. Более того, благодаря этим выкрикам (они звучат два раза в номере, каждый раз четырёхкратно), можно даже говорить о том, что Фалья стремился воссоздать на сцене действие фламенко таблао – «живого» фламенко во всех трёх его формах: *cante* (пение), *baile* (танец), *toque* (музыка). У композитора это – инструментальное вступление, кастаньеты, запевающий вокал с кульминационной зоны, выкрики «Ole!», продолжение вокала, снова выкрики «Ole!» и завершающий инструментальный проигрыш (пример № 3).

Пример № 3

М. де Фалья.

Интродукция к балету
«Треуголка», выкрики «Ole!»

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is labeled 'Voix' and contains four measures of music. Each measure begins with a dynamic marking of *f > p*. The notes are quarter notes, and the lyrics 'O - le!' are written below the notes. The bottom staff is labeled 'Mains frappées' and contains four measures of music. Each measure begins with a dynamic marking of *ff*. The notes are quarter notes.



Однако не стоит забывать, что фламенко – это не только песни и инструментальная музыка, но и танцы. П. Пичугин даёт следующее определение фламенко: «Фламенко – общее обозначение южно-испанской (андалусийской) народной музыки – песни (*cante*) и танца (*baile*)» [5, стб. 843]. Танец во фламенко, зачастую, есть полноценное дополнение к спетому, сыгранному, он – основной источник раскрытия внутреннего эмоционального состояния. Отметим, что сам Фалья и хореограф-постановщик «Треуголки» Леонид Мясин изначально ставили задачу – создать балет нового типа, «испанский балет». Исследователь творчества Мясина Е. Суриц отмечает следующее: «Работа над испанскими танцами оказалась важнейшим этапом в творчестве Мясина. Он и впоследствии к ним не раз обращался, например, в “Испанском каприччио” в 1939 году. Но важнее другое. Создавая “Треуголку”, Мясин окончательно убедился, что можно строить балетный спектакль на основе театральных приёмов и хореографического языка, отличных от ранее принятых в балете. И в дальнейшем множество его постановок будут основаны на этом принципе» [8, с. 67]. Хореограф хотел перенести все важнейшие приёмы танца фламенко в классический балет. И, конечно же, всевозможно подчеркнутые акценты, удары ногами, порывистые хлопки ладонями – всё это во время исполнения создаёт звуки, которые нельзя не рассматривать как претворение национального тембрового колорита. Введённые подобным образом элементы танца – это самый прямой ориентир для зрителя на воссоздание фламенко вне его традиционной формы. С. Магон отмечает, что существуют некие базовые элементы жанра фламенко, «которые способны выступать в роли символа своего жанра и обеспечивать жизнеспособность смыслов даже вне своего исконного ареала» [2, с. 94].

Иными словами, не являясь истинным фламенко (без гитары, танца в платье *bata de cola* и традиционного голоса *cante-jondo*), Фалья всеми существующими его символами имитирует таблао в своём балете, максимально приближая его к традиционной форме. Сам композитор это прекрасно понимал, и поэтому даже в некоторых местах партитуры он чётко прописывает удары хлопками у танцоров указывая в партитуре интродукции – «*Mains frappées*» (фр. – хлопнуть в ладоши).

Наконец, последний немаловажный факт. Из всех 82 тактов интродукции оркестр представлен двумя сферами: ударной (литавры *as, es*), и медно-духовой (тромбон и валторны), что составляет три разные тембровые краски. Назовём их условно академическими красками симфонического оркестра. Однако, на наш взгляд, подобное тембровое решение Фальи конвергентно традиции испанского фольклора, в частности, каталонского трёхдольного танца сардана, исполняемого под аккомпанемент ударных и духовых инструментов, как и в начале интродукции. В хореографическом воплощении Мясин подчёркивает эту идею со схожими с сарданой движениями. Всё это позволяет говорить, что до начала представления таблао Фалья воссоздаёт действие сарданы. Таким образом, являясь неким вступлением и постлюдией в интродукции, трансформированная сардана, обрамляя таблао фламенко, усиливает общеиспанское начало и национальное единство музыки интродукции:

Опора на сардану (Каталония)	Опора на фламенко (Андалусия)	Кол-во тактов, занимаемых в интродукции
Литавры	кастаньеты	47/31
Тромбон	выкрики «Ole!»	38/13
Валторны	хлопки рук	20 /13
голос меццо-сопрано		39
–	удары ног	13

Протяжённость звучания академических инструментов в интродукции в сумме по партиям занимает 144 такта (47 тактов по партитуре), а тембров, отвечающих за национальное начало – 109 (35 тактов). В процентном соотношении цифры преобразовываются в 56 % (первый столбец) и 44% (второй столбец). Однако такое сравнение тембровой организации показывает лишь форму построения самого номера и его тембровой драматургии, но никак не важность той или иной тембровой сферы рассматриваемого нами балетного номера.

Таким образом, завершая рассмотрение интродукции к балету «Треуголка» де Фальи, мы приходим к следующим выводам:

1. Для воссоздания национального действия, композитор вводит в партитуру балета кастаньеты, поручая их танцорам, усиливая важность традиционного начала не только в музыке, но и в хореографии;

2. Воспроизводя на сцене полноценное представление фламенко, маэстро дополняет танцы вокальным сопровождением, которое по всем параметрам отвечает традиции старинного народного пения канте хондо – надрывность манеры исполнения, плавный спуск в нижний регистр с верхней начальной кульминации, использование андалусской гаммы или фригийского лада; при этом обрамляет фразы традиционными структурами, вследствие чего прослеживается принцип зеркально-трансля-

ционной симметрии. Подражание стилю канте хондо осуществляется через тембр академического меццо-сопрано, что уравновешивает соотношение национального и академического начал в тембровой драматургии интродукции «Треуголки»;

3. Важную функцию выполняют экспрессивные выкрики танцоров «*Ole!*» после каждой фразы вокалиста, подчёркивая специфичность и неповторимость национального начала при воссоздании действия таблао в академической музыке;

4. Акценты в хореографии, удары ног, хлопки ладонями, прописанные Фальей в партитуре, также являются проявлением народных тембров и действия, так как они воспроизводят те же самые звуки, что и танцоры фламенко во время своих исполнений;

5. Претворяя в интродукции музыкальные жанры различных регионов Испании (Каталония, Андалусия, Кастилия и Мурсия) и стремясь к их органичному синтезу, композитор тем самым воплощает в музыке идею национального единства испанского народа.

6. Полноценность и жизнеспособность произведений Фальи, в которых достигнут органичный синтез академического звучания оркестра и национального опыта, открыли большие возможности для композиторов последующих поколений, в том числе для представителей молодых национальных композиторских школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология. Алматы: СаГа, 2019. 288 с.
2. Магон С. А. О чём повествует жанр фламенко (на примере *martinete* и *peteneras*) // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*. 2016. № 2. с. 92–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.092-096.
3. Малиновская Н. Р. Самая печальная радость // Гарсиа Лорка Ф. Избранное. М., 2000. С. 5–19.
4. Пинчуков Е. А. Андалусский лад // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*. 2016. № 4. С. 30–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.030-041.



5. Пичугин П. А. Фламенко // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1987. Т. 5. Стб. 843.
6. Сигида С. Ю. Инструментальный театр Джорджа Крама // Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. М., 2012. С. 436–446.
7. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
8. Суриц Е. А. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 304 с.
9. Manzano M. El fuentes populares en la musica de “El sombrero de tres picos”. Granada: España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, 1989. 17 p.

Об авторе:

Бержапраков Данияр Багдатович, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и композиции, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (050000, г. Алматы, Казахстан),
ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhaprakov@mail.ru

REFERENCES

1. Karakulov B. I. *Muzykal'naya simmetrologiya* [The Musical Symmetrology]. Almaty: SaGa, 2019. 288 p.
2. Magon S. A. O chem povestvuet zhanr flamenko (na primere martinete i peteneras) [What Does the Flamenco Genre Narrate (on the Examples of the Martinete and the Peteneras)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 92–96. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.092-096.
3. Malinovskaya N. R. Samaya pechal'naya radost' [The Saddest Joy]. *Garsia Lorca F. Izbrannoe* [Garcia Lorca F. Selected Works]. Moscow, 2000, pp. 5–19.
4. Pinchukov E. A. Andalusskiy lad [The Andalusian Mode]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 30–41. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.030-041.
5. Pichugin P. A. Flamenko [Flamenco]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Encyclopedia of Music]. Ed. by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1987. Vol. 5, col. 843.
6. Sigida S. Yu. Instrumental'nyy teatr Dzhordzha Krama [The Instrumental Theater of George Crumb]. *Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XVIII – pervoy poloviny XX veka* [The Musical Culture of the USA from the Late 18th to the First Half of the 20th Century]. Moscow, 2012, pp. 436–446.
7. Stravinskiy I. F. *Khronika. Poetika* [The Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. 368 p.
8. Surits E. A. *Artist i baletmeyster Leonid Myasin* [Artist and Choreographer Leonid Myasin]. Perm: Knizhnyy mir, 2012. 304 p.
9. Manzano M. *El fuentes populares en la musica de “El sombrero de tres picos”*. Granada: España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, 1989. 17 p.

About the author:

Daniyar B. Berzhaprakov, Master (Arts), Lecturer at the Department of Musicology and Composition, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (050000, Almaty, Kazakhstan),
ORCID: 0000-0002-0332-8373, berzhaprakov@mail.ru