

«ВОСЕМЬ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» А. К. ЛЯДОВА: ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ

В. В. Зайцева

*Военный университет имени князя Александра Невского, г. Москва,
Российская Федерация*

Статья посвящена анализу оркестрового цикла А. К. Лядова «Восемь русских народных песен» с точки зрения выявления приемов оркестрового письма композитора, помогающих ему создавать особый колорит звучания оркестра. Номера цикла будут рассмотрены в сопоставлении симфонического варианта и версии, изложенной композитором в обработках русских народных песен для голоса и фортепиано, что способствует лучшему осмыслению оркестрового почерка А. К. Лядова. Данный способ анализа музыкального материала позволил выявить несколько подходов к инструментальному воплощению песен, представленных в сборниках: в некоторых случаях композитор точно следует фактурным идеям, заложенным в версии голос-фортепиано; в других – обогащает образную составляющую оркестровыми элементами; в остальных вариантах значительно переосмысливает форму и фактуру песни.

Изучение деталей оркестрового склада, соотношения инструментальных групп, использования штрихов и различных приемов звукоизвлечения дало возможность сделать ряд выводов о характерных особенностях работы композитора над партитурой: выверенность чередования и соединения инструментальных пластов; использование приемов звукоизобразительности в двух аспектах: для передачи сюжетного плана текста песни и с целью подражания народным инструментам; тщательная продуманность всех фактурно-тембровых составляющих. Сочетание этих компонентов позволило А. К. Лядову создать произведение, каждая часть которого наполнена уникальным колоритом и особой атмосферой звучания оркестра.

Ключевые слова: А. К. Лядов, оркестровая музыка, инструментовка, оркестровка, народные песни.

Введение

Творчество признанного мастера инструментовки А. К. Лядова вызывает большой научный интерес с точки зрения изучения способов создания композитором особого колористического звучания оркестра. В симфоническом цикле «Восемь русских народных песен», в связи с их разнохарактерностью и контрастным образным планом, во всей полноте воплощаются принципы оркестрового мышления композитора, поэтому целью исследования становится выявление особенностей инструментовки этого произведения в контексте соотношения оркестрового варианта и версии, изложенной композитором в обработках русских народных песен, изданных Русским географическим обществом. Целостное изучение этого цикла в подобном ракурсе осуществляется впервые. Объектом исследования являются партитура цикла «Восемь русских народных песен» и три сборника обработок народных песен, осуществленных А. К. Лядовым: «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (1897 г.), «50 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (1903 г.), «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (1902 г.). Предметом исследования являются принципы оркестрового письма композитора.

Обзор литературы

Исследования, посвященные различным аспектам творчества А. К. Лядова, охватывают обширный период времени – от начала XIX века

до наших дней. Первый коллективный сборник «Ан. К. Лядовъ», включающий воспоминания его друзей и коллег, вышел в свет в 1916 году и был переиздан с дополнениями в 2005 году [1], а в 2009 году появился сборник «Непознанный А. К. Лядов» [2]. Нельзя не упомянуть монографии М. К. Михайлова [3] и Н. В. Запорожец [4], а также «Книгу о Лядове» О. А. Корсакевич [5]. В исследовании О. Ф. Ендуткиной [6] раскрываются интересные особенности оркестрового колорита произведений композитора.

В последние годы возрос интерес к изучению особенностей творческого процесса А. К. Лядова, связанного с оркестром: работы А. С. Казуниной [7], основанные на изучении архивных рукописных документов; статьи А. В. Пчелинцева [8], И. Б. Тепловой [2, с. 176–213], А. В. Аксеновой [9], посвященные фольклорным источникам, используемым композитором в симфонических произведениях; исследование А. С. Майоровой [10] об инструментовке А. К. Лядовым произведений А. Г. Рубинштейна.

Труды в области инструментовки и оркестровых стилей также играют большую роль в понимании принципов оркестрового письма композитора – это книги Г. И. Банщикова [11], А. М. Веприка [12], С. Адлера [13], Ю. А. Фортунатова [14].

Методы исследования

Методы исследования, использованные при анализе оркестровых партитур в статье, основаны на теоретическом подходе, представленном в работах Г. И. Банщикова [11] и А. М. Веприка [12].

При анализе соотношения оркестровки симфонического цикла и обработок песен для голоса и фортепиано применяется компаративный метод.

Результаты и дискуссия

Вторая половина XIX века в России ознаменовалась возросшим интересом к народной культуре. В 1884 году при Императорском Русском географическом обществе была организована Песенная комиссия, в задачу которой входил поиск, изучение и фиксация русских народных песен с последующей публикацией этого материала. С этой целью в 1897 году Русское географическое общество через М. А. Балакирева обратилось к А. К. Лядову с просьбой сделать гармонизацию собранных народных песен. Всего А. К. Лядовым было обработано для голоса с фортепиано более ста песен, опубликованных в нескольких сборниках: «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (из собранных В. И. Некрасовым и Ф. М. Истоминым), «50 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (из собранных В. И. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским), «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано (из собранных В. И. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским), а также «Сборник русских народных песен» для голоса и фортепиано ор. 43, основанный на песнях, записанных Лядовым самостоятельно. Кроме этого композитором был сделан ряд обработок русских народных песен для хора.

А. К. Лядов с большим творческим интересом относился к этой работе. В письме к Н. А. Римскому-Корсакову он пишет: «Страшно радуюсь, что Ваш “Садко” растет и полнеет. Надеюсь, что к осени он будет уже толстый детина. Вот что пришло мне в голову: не пригодятся ли Вам для оперы русские песни из моего будущего сборника. На всякий случай посылаю две. Одна бы годилась (если у Вас еще нет материала) для венчания подруг вокруг раKITного куста, а другая – для хора-вода» [2, с. 187].

Работа над этими сборниками послужила источником и для собственного композиторского творчества А. К. Лядова, многие сочинения которого основаны на интонационной природе русского фольклора. Одним из таких произведений стал цикл «Восемь русских народных песен».

Музыкальным материалом этого оркестрового сочинения стали народные мелодии, выбранные композитором из сделанных им ранее обработок для голоса и фортепиано: в него вошли шесть песен из сборника «50 песен русского народа», а также по одной песне из двух сборников «35 песен русского народа». Многие исследователи отмечают особое отношение композитора к народной песне. Так, например, А. В. Пчелинцев пишет: «Наряду с общими подходами стилю композитора, в отличие от его старших современников, свой-

ственно, пожалуй, наиболее бережное отношение к первоисточнику. Это отразилось в предельной органичности сопровождения, которое вытекает из глубокого понимания особенностей народной мелодики со свойственной ей варианностью, модальностью, гетерофонией, отсутствием каких-либо чужеродных элементов в сочетании с особенностями индивидуального стиля “портретиста-миниатюриста”, с присущим ему тонким художественным вкусом» [8, с. 202].

В цикле представлены наиболее распространенные жанры русских народных песен (протяжные, плясовые, хороводные, колыбельные, былины, духовные стихи). Оркестровый колорит становится наиболее важным фактором – часто инструментовка почти зримо иллюстрирует смысловое содержание песен или контекст их звучания. Интересно, что подход к инструментальному воплощению этих песен по отношению к обработкам, представленным в сборниках, различен: в некоторых случаях композитор следует фактурным идеям, заложенным в версии голос-фортепиано, в других случаях значительно их переосмысливает. Рассмотрим этот процесс подробнее.

Первый номер цикла, «Духовный стих», представляет собой оркестровое воплощение песни «Господи, помяни» из сборника «50 песен русского народа» [15, с. 170]. Фортепианная фактура этого напева лаконичная, в основном дублирующая мелодию с добавлением полифонических и педальных элементов.

Казалось бы, в оркестровом воплощении композитор мог внести значительное разнообразие в музыкальную ткань, создав новые компоненты звучания, но тем не менее он сохраняет ее изначальную структуру, расцвечивая произведение только средствами инструментовки. Начинается пьеса тембром английского рожка и фагота в октавной дублировке, к которым затем присоединяется валторновая педаль, угадываемая в фортепианной фактуре. Дальнейшее развитие основано на противопоставлении деревянной и струнной групп, на котором построена вся оркестровая драматургия этой пьесы. На начальном этапе развертывания фактуры эти группы звучат по отдельности, в кульминационной зоне они объединяются и далее словно растворяются: от струнных остается *pizzicato*, которое соответствует *staccato*, выписанному в фортепианной версии, а от духовых – фагот.

Название второй части – «Коляда-Маледа» – говорит о том, что напев принадлежит к циклу обрядовых песен рождественских праздников – колядок. Композитор, следуя основным фактурным реалиям фортепианной партии, значительно расширяет контекстуальный план пьесы, включая в оркестровую ткань элементы звукоподражания, заложенные в тексте песни. Так, например, в начале пьесы можно представить себе шуточный диалог, который передается перекликающимися груп-

пами оркестра – деревянными духовыми и *pizzicato* струнных. Примечательно, что этот диалогический принцип заложен в вопросно-ответной структуре текста песни из сборника «50 песен русского народа» [15, с. 197]:

– Коляда-маледа!

Пошто пришла

Накануне рождества?

– Косы просить.

Сюжетный план песни развернут и разнообразен. Интересно, что в эпизоде, примерно соответствующем по тексту словам «Свиней пасти» композитор использует трели и форшлаг у скрипок, возможно создавая этим звукоизобразительный элемент. В разделе, ориентировочно находящемся на словах «Красным девкам погулять», звучит полное оркестровое *tutti* с ярким изложением мелодии у медных и имитацией народного наигрыша у струнных (кроме контрабаса), фаготов и кларнетов, словно олицетворяя кульминацию народного праздничного гуляния. Несмотря на апофеоз последних строк текста песни, Лядов заканчивает пьесу на тихой динамике, как своеобразную смысловую арку, отсылающую к началу произведения: снова осуществляется диалог между инструментальными группами, но они меняются местами: «вопрос» задают струнные, а отвечают деревянные духовые. Таким образом, за счет частичного следования тексту с помощью оркестровых средств расширяется и углубляется образный план этой пьесы цикла.

В основу третьего номера под названием «Протяжная» легла народная хоровая песня «Как за речкой, братцы, за рекою» (из сборника «50 русских народных песен») [15, с. 279]. В оркестровой интерпретации этой песни А. К. Лядов довольно точно следует своей фортепианной фактуре, подражая особенностям народного музицирования, когда одностольный запев продолжается общим хоровым звучанием. Для лучшей имитации человеческого голоса композитор поручает проведение мелодии певучим и теплым тембрам квартета виолончелей. Возможно, следуя смысловому повороту сюжета песни, предполагающему двух действующих персонажей (мужской и женский – Ванюша и Маша), композитор в оркестре также создает два «поющих» темброво-тесситурных комплекса: один представляет собой виолончели и фагот, а другой – скрипки и флейты.

«Шуточная», основанная на песне «Я с комариком плясала» из сборника «50 песен русского народа» [15, с. 289], служит примером значительного переосмысления фортепианной фактуры. Сохраняя основные контуры замысла, А. К. Лядов с помощью колористических деталей создает тонкий и изящный оркестровый пейзаж. Композитор не случайно указывает в партитуре название песни, поскольку начинается пьеса с имитации жужжания комара, раскрывая именно этот аспект со-

держания текста песни. Достигается этот звукоизобразительный эффект с помощью трелей у засурдиненных скрипок и быстрых динамических «раздуваний» и «спадов». Это небольшое вступление присутствует только в оркестровой версии пьесы.

При дальнейшем развитии на фоне основной темы фоном всегда звучит элемент фактуры, возможно, изображающий полет комара. Сначала он появляется у тремолирующих первых скрипок, на легком фоне *pizzicato* вторых скрипок, альтов и *staccato* деревянной духовой группы. Затем возникает очень интересный прием инструментовки, когда струнное тремоло «передразнивается» флейтой, исполняющей этот фактурный элемент двойным языком, что создает дополнительный юмористический эффект. Это струнное «жужжание» в процессе развертывания формы приобретает более плотное звучание за счет добавления тремоло вторых скрипок и альтов. В последних трех тактах эта звучность исполняется уже всем оркестром: трели у флейты пикколо, гобоя и альтов с педальными тонами валторн и флажолетов первых скрипок становятся фоном для триольного мотива шестнадцатыми у флейт, кларнетов и вторых скрипок. Учитывая, что основная тема звучит монотемброво у флейты пикколо, иногда в дублировке с флейтой, именно этот колористический фоновый элемент фактуры, за счет изменения его оркестровой плотности, становится главным средством развития формы. Особую легкость и изящество пьесе придает практически полное отсутствие медной духовой группы, а также виолончелей и контрабасов.

Пятая часть цикла – «Былина о птицах» – основана на одноименной песне из сборника «50 песен русского народа» [15, с. 184] и представляет собой локальную кульминацию цикла, являясь гораздо более масштабной и сложнее организованной, чем все предыдущие. Довольно простая фортепианная версия преобразуется в сложный многокомпонентный темброво-фактурный оркестровый комплекс. Рассмотрим подробнее, каким образом композитор создает эту колористическую картинку. Песня основана на простой трехзвучной архаичной попевке, которая придает этой музыке заклинательный характер. Многократно повторяясь, каждый раз в новом тембровом обрамлении, она обрастает полифоническими и звукоизобразительными элементами, имитирующими чирикание птиц с помощью форшлагов к каждой ноте, стаккато повторяющихся звуков у деревянных духовых и тремолирующего фона у струнных.

Развертывание формы приводит к череде темброво-фактурных вариантов проведения, в результате чего в мелодии, состоящей всего из трех звуков, раскрываются различные образные стороны. Например, проведение у скрипок придает ей лирические черты; звучание валторн делает ее

призывной и заклинательной; сумрачный низкий регистр фаготов, виолончелей и контрабасов придает напеву настороженное и даже угрожающее звучание, что еще более подчеркивается ее проведением в увеличении в финале.

Такое образное и тембровое разнообразие, помимо логики развертывания пьесы, возможно, обусловлено довольно развернутым текстом самой песни, в котором перечисляются различные птицы и их характеристики: ласточки у нас девички, кукушечки у нас вдовицы, скворцы на море скоморохи, филин на море воевода, сокол-птица на море наместник.

Партитура шестой пьесы – «Колыбельной» – примечательна прозрачным и поэтичным звучанием струнного оркестра, которое в контексте цикла создает очень яркий контраст с предыдущей песней. Такая тонкая фактура достигается с помощью дифференциации использования инструментов струнной группы. Тембровую основу пьесы составляют *divisi* засурдиненных альтов и виолончелей. Альты используются в качестве гармонических голосов, а виолончели совмещают функции баса (замещая отсутствующий в партитуре контрабас) и подголосков в среднем голосе. Мелодический контур распределен между партиями первых и вторых скрипок – начинаясь у вторых, тема передается первым скрипкам, вторые же в этот момент исполняют интонационные элементы в сексту с виолончелями, подражая народному музицированию.

«Колыбельная» основана на песне «А, баю, баю, баю» из сборника «35 песен русского народа» (1902 г. издания) [15, с. 368]. Композитор довольно точно следует фортепианной фактуре оригинала, но добавляет паузу на третьей доле во вступительных тактах, а также в заключительной строфе преобразует гармоническое наполнение, делая его более хроматизированным.

Интересно, что существует также обработка этой песни для хора, которая синтезирует эти две версии: в этой транскрипции нет хроматизации гармонии, но сохраняется пауза в начальных тактах, как в оркестровой версии. В связи с этим можно предположить, что композитор хотел создать в оркестре аналог звучания голоса, а не мерное покачивание колыбельки, угадываемое в фортепианной фактуре песни.

За основу «Плясовой» взята песня «Можно, можно догадаться» из сборника «35 песен русского народа» 1897 года издания [15, с. 142]. Изображение народных щипковых инструментов приводит к тому, что вся пьеса целиком исполняется полной группой струнных *pizzicato*. Композитор нередко прибегает к подобному приему звукоизвлечения у струнных инструментов при воплощении жанровой музыки. Так, например, в инструментовке «Серенады» А. Г. Рубинштейна используется такой же способ подражания щипковым

инструментам (в данном случае, возможно, мандолине или гитаре) [16, с. 138].

Возвращаясь к «Плясовой», интересно отметить, что композитор немного изменяет мелодический контур песни при исполнении струнными инструментами, возможно, по причине быстрого затухания струны при исполнении шестнадцатых на *pizzicato*. Аутентичный вариант мелодии появляется только во втором проведении, при исполнении этого мотива флейтой. Обратим внимание на тонкую иронию в корреляции названия песни и факта изменения мелодии оригинала: при единственном таком прецеденте в цикле, песня называется «Можно, можно догадаться».

Финальная часть – «Хороводная» – представляет собой общую кульминацию цикла и является, наряду с «Былиной о птицах», наиболее развернутой по форме. Пьеса создана на основе народной песни «Во лугах» из сборника «50 песен русского народа» [15, с. 255]. Композитор сохраняет структуру мотива, заложенную в фортепианной версии фактуры: тема представляет собой два контрастных по динамике и изложению интонационных комплекса. Первый из них более устойчивого и даже призывного характера, а второй – легкий и подвижный. В фортепианной версии отсутствует стаккатное движение, тогда как в оркестровой транскрипции подчеркивается образный контраст, в том числе, и с помощью штрихов. Такой тип изложения мелодического материала может объясняться традиционной народной практикой вождения хороводов: «антифонная» форма кругового хоровода предполагает диалог двух рядов участников хоровода, в данном случае, возможно, мужского и женского. В инструментовке подчеркнуто различие этих двух начал: массивное аккордовое туттийное изложение первого раздела темы противопоставляется легкому стаккатному ансамблевому звучанию второго элемента с вкраплениями полифонических элементов. В этом номере также возникают колористические звукоизобразительные элементы: снова появляется струнные, исполняющие *pizzicato*, в подражание звучанию народных инструментов.

В репризе характер двух элементов темы сближается, поскольку оба они звучат в туттийной оркестровке, а ритмический рисунок второго компонента мелодии упрощается. Момент сближения этих мотивов прослеживался еще в шестой цифре, но там, наоборот, первый мотив становился похожим на второй за счет более легкой стаккатной фактуры. Возможно, нивелируя различие этих мотивов, А. К. Лядов хотел показать соединение двух рядов танцоров в едином хороводном движении.

Выводы

В цикле «Восемь народных песен» Лядову удалось создать в миниатюре целую антологию духовной жизни русского народа: это и религиозное мироощущение («Духовный стих»), и связь

с древними заклинательными обрядами («Былина о птицах»), и тихая картинка семейного быта («Колыбельная»), и яркая зарисовка народного праздника («Хороводная»), и многие другие аспекты повседневной жизни. Тонкая дифференциация оркестровой фактуры и внимание к мельчайшим деталям инструментовки делает это произведение одним из наиболее интересных с точки зрения изучения особенностей оркестрового письма композитора.

Подводя итог, можно отметить, что при работе над оркестровым воплощением обработок народных песен, А. К. Лядов использует различные подходы. Это может быть точное следование фортепианной фактуре, которая лишь немного раскрашивается оркестром; внесение значительных изменений, связанных с добавлением колористических и звукоизобразительных деталей, часто заложенных в тексте песни; кардинальная переработка фортепианного изложения, связанная с внутренней композиционной логикой развертывания пьесы. В этом цикле большую роль играет использование приемов звукоизобразительности, которое проявляется, с одной стороны, как средство передачи сюжетного плана песни, а с другой – с целью подражания звучанию народных инструментов. Работа композитора над партитурой связана с четкой продуманностью чередования и соединения оркестровых пластов, соотношения инструментальных групп, тонкой проработкой темброво-фактурных элементов музыкальной ткани. Такой творческий подход к первоисточнику позволил композитору создать яркое и самобытное произведение, каждая часть которого представляет собой оригинальное и самодостаточное явление в плане оркестровки.

Литература

1. Лядов Анатолий Константинович / А. К. Лядов. – СПб. : Композитор, 2005. – 168 с.
2. Непознанный, А. К. Лядов : сборник статей и материалов / А. К. Непознанный ; сост. Т. А. Зайцева. – Челябинск : МРП, 2009. – 400 с.
3. Михайлов, М. К. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1985. – 208 с.
4. Запорожец, Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество / Н. В. Запорожец – М. : Музгиз, 1954. – 216 с.
5. Корсакевич, О. А. Книга о Лядове: воспоминания и критические работы двоюродной сестры композитора А. К. Лядова, с приложением писем, документов и других материалов / О. А. Корсакевич ; сост. И. О. Прохоров и О. В. Соловьева. – М. : Композитор, 2017. – 162 с.
6. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения / О. Ф. Ендуткина. – Новосибирск, 2004. – 181 с.
7. Казунина, А. С. Автографы А. К. Лядова в Хогутонской библиотеке (США) / А. С. Казунина // Университетский научный журнал. – 2016. – № 21. – С. 148–160.
8. Пчелинцев, А. В. Великий миниатюрист: народная песня и отражение ее генетических истоков в обработках А. К. Лядова / А. В. Пчелинцев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 38. – С. 201–206.
9. Аксенова, А. В. Художественная интерпретация духовного стиха в произведениях русских композиторов XIX – первого десятилетия XX в. Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство / А. В. Аксенова // Сборник статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции. – Тамбов, 2021.
10. Майорова, А. С. А. К. Лядов и А. Г. Рубинштейн: к истории творческих отношений / А. С. Майорова // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2013. – № 3 (35). – С. 3–8.
11. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебное пособие / Г. И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
12. Веприк, А. М. Трактровка инструментов оркестра / А. М. Веприк. – М. : Музгиз, 1961. – 303 с.
13. Adler, S. H. The Study of Orchestration. – New-York ; London : W.W. Norton 3-rd edition, 2002. – P. 864.
14. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. А. Фортунатов ; сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. – М. : Московская консерватория, 2009. – 384 с.
15. Лядов, А. К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепьяно / А. К. Лядов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. – 384 с.
16. Зайцева, В. В. Особенности оркестрового письма А. К. Лядова: процесс работы композитора над партитурой / В. В. Зайцева // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2013. – № 2. – С. 124–142.

Зайцева Вера Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры инструментовки и чтения партитур, Военный институт (военных дирижеров), Военный университет имени князя Александра Невского (Москва), e-mail: ducverz@mail.ru. ORCID 0009-0001-8987-1640

Поступила в редакцию 26 февраля 2025 г.

**EIGHT RUSSIAN FOLK SONGS BY A. K. LYADOV: FEATURES
OF ORCHESTRATION****V. V. Zaytseva***Prince Alexander Nevsky Military University, Moscow, Russian Federation*

The article analyzes A. K. Lyadov's orchestral cycle *Eight Russian Folk Songs* to reveal the composer's orchestral writing techniques that help him create the unique sound of the orchestra. The numbers of the cycle will be compared to the symphonic version and the version presented by the composer in the vocal and piano adaptations of Russian folk songs, which contributes to a better understanding of A. K. Lyadov's orchestral writing style. This method of analyzing the musical material allowed identifying several approaches to the instrumentalization of songs in the collections. In some cases, the composer accurately follows the imposing ideas from the voice-and-piano version. In others, he adds orchestral elements to enhance the imagery. In the remaining versions, he significantly reinterprets the structure and texture of the song.

The study into the details of the orchestral nature, the ratio of instrumental groups, the use of strokes and various sound production techniques allowed concluding on the characteristic features of the composer's work on the music score. They include the precision of alternating and connecting instrumental layers; the use of tone painting techniques to convey both the narrative of the text and imitate folk instruments; as well as the careful reasoning of all texture and timbre components. The combination of these components allowed A. K. Lyadov to create a piece of music, in which each part has a unique color and contributes to the overall orchestral atmosphere.

Keywords: A. K. Lyadov, orchestral music, instrumentation, orchestration, folk songs.

References

1. Lyadov Anatoliy Konstantinovich [Lyadov Anatoly Konstantinovich]. Saint Petersburg: Composer, 2005. 168 p.
2. Nepoznanny A.K. Lyadov [Unidentified A. K. Lyadov: Collection of Articles and Materials]: sbornik statey i materialov; sost. T.A. Zaytseva. Chelyabinsk: MPI, 2009. 400 p.
3. Mikhaylov M.K. A. K. Lyadov. Ocherk zhizni i tvorchestva [A.K. Lyadov. An Essay on Life and Creativity]. Leningrad: Music, 1985. 208 p.
4. Zaporozhets N.V. A.K. Lyadov. Zhizn' i tvorchestvo [A.K. Lyadov. Life and Creativity]. Moscow: Muzgiz, 1954. 216 p.
5. Korsakevich O.A. Kniga o Lyadove: vospominaniya i kriticheskie raboty dvoyurodnoy sestry kompozitora A.K. Lyadova, s prilozheniem pisem, dokumentov i drugikh materialov [The Book about Lyadov: Memoirs and Critical Works of the Cousin of the Composer A. K. Lyadov, with the Attachment of Letters, Documents and Other Materials]; sost. I.O. Prokhorov i O.V. Solov'eva. Moscow: Komposer, 2017. 162 p.
6. Endutkina O.F. Zhanr muzykal'noy kartiny v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov [The Genre of Musical Painting in the Symphonic Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 2004. 181 p.
7. Kazunina A.S. Avtografy A.K. Lyadova v Khoughtonskoy biblioteke (SShA) [Autographs of A.K. Lyadov in the Houghton Library (USA)] // *Universitetskiy nauchnyy zhurnal*. 2016. № 21. P. 148–160.
8. Pchelintsev A.V. Velikiy miniaturist: narodnaya pesnya i otazhenie ee geneticheskikh istokov v obrabotkakh A.K. Lyadova [The Great Miniaturist: a Folk Song and a Reflection of its Genetic Origins in A.K. Lyadov's Treatments] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. 2020. № 38. P. 201–206.
9. Aksenova A.V. Khudozhestvennaya interpretatsiya dukhovnogo stikha v proizvedeniyakh russkikh kompozitorov XIX – pervogo desyatiletia XX v. Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo [Artistic Interpretation of Spiritual Verse in the Works of Russian Composers of the XIX – First Decade of the XX Century. Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance] // *Sbornik statey po materialam XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*. Tambov, 2021. P. 9–19.
10. Mayorova A.S. A.K. Lyadov i A.G. Rubinshteyn: k istorii tvorcheskikh otnosheniy [A.K. Lyadov and A.G. Rubinstein: Towards a History of Creative Relations] // *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova*. 2013. № 3 (35). P. 3–8.

12. Bانشchikov G.I. Zakony funktsional'noy instrumentovki [Laws of Functional Instrumentation]: uchebnoe posobie. Saint Petersburg: Komposer, 1999. 240 p.
13. Veprik A.M. Traktovka instrumentov orkestra [Interpretation of Orchestral Instruments]. Moscow: Muzgiz, 1961. 303 p.
14. Adler S.H. The Study of Orchestration. New York; London: W.W. Norton 3rd edition, 2002. 864 p.
15. Fortunatov Y.A. Lektsii po istorii orkestrovnykh stiley [Lectures on the History of Orchestral Styles]; sost., rasshifrovka teksta lektsiy, primech. E.I. Gordinoy. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. 384 p.
16. Lyadov A.K. Pesni russkogo naroda v obrabotke dlya odnogo golosa i fortep'yano [Songs of the Russian People Arranged for One Voice and Piano]. Moscow: State Music Publishing House, 1959. 384 p.
17. Zaytseva V.V. Osobennosti orkestrovogo pis'ma A.K. Lyadova: protsess raboty kompozitora nad partituroy [Features of Orchestral Writing by A.K. Lyadov: the Process of the Composer's Work on the Score] // *Nauchno-analiticheskiy zhurnal Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*. 2013. № 2. P. 124–142.

Vera V. Zaytseva – Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Instrumentation and Reading Scores, the Military Institute (of Military Conductors), Prince Alexander Nevsky Military University (Moscow), e-mail: ducverz@mail.ru

Received February 26, 2025

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Зайцева, В. В. «Восемь русских народных песен» А. К. Лядова: особенности оркестровки / В. В. Зайцева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2025. – Т. 25, № 4. – С. 54–60. DOI: 10.14529/ssh250406

FOR CITATION

Zaytseva V.V. *Eight Russian Folk Songs* by A.K. Lyadov: features of orchestration. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2025, vol. 25, no. 4, pp. 54–60. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh250406
