УДК 008

Сравнение стилей европейской традиционной музыки и творчества Джона Кейджа

Ли Кайсян

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет,
191186, Российской Федерации, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки 48;
e-mail: 627052107@qq.com

Аннотация

Статья исследует влияние Джона Кейджа на современную музыку через призму его философских и музыкальных идей, сравнивая их с традиционной европейской музыкой. Кейдж, американский композитор и теоретик, известен своей революционной работой с тишиной и случайностью, что выразилось в знаменитой композиции "4'33"". В работе рассматриваются его ключевые техники, такие как подготовленное фортепиано, и внимание к восточным философским традициям, которые легли в основу его понятий о музыке как "бесцельной игре". Кроме того, статья анализирует историю и характер европейской традиционной музыки, включая ее структуру, ритмику и вокальные стили, подчеркивая, как эта традиция формировалась на протяжении веков и каким образом Кейдж разрушал ее устоявшиеся нормы. Автор утверждает, что творчество Кейджа, несмотря на его авангардные черты, также включает элементы народной музыки, создавая уникальное сочетание, исследующее границы музыкальности и восприятия звука.

Для цитирования в научных исследованиях

Ли Кайсян. Сравнение стилей европейской традиционной музыки и творчества Джона Кейджа // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 1А. С. 202-209.

Ключевые слова

Джон Кейдж, алеаторика, традиционная музыка, синтез стилей, приемы композиции, подготовленное фортепиано.

Введение

Влияние Джона Кейджа основано как на его идеях о музыке, так и на самой музыке. Он был не только композитором, но и философом музыки, ставя перед читателями и слушателями вопросы о природе звука и музыки и о том, есть ли между ними разница. В данной статье творчество Кейджа сравнивается со стилями традиционной европейской музыки как возможность обнаружить в его богатом наследии не только авангардные черты, но и традиционные приемы мелодики и ритмики.

Джон Милтон Кейдж-младший (1912-1992) – американский композитор, музыкальный теоретик, писатель и художник. Пионер неопределенности в музыке, электроакустической музыки и нестандартного использования музыкальных инструментов, Кейдж был одной из ведущих фигур послевоенного авангарда. Критики называют его одним из самых влиятельных американских композиторов XX века. Он также сыграл важную роль в развитии современного танца, в основном благодаря своему сотрудничеству с хореографом Мерсом Каннингемом.

Основная часть

Кейдж наиболее известен своей композицией 1952 года 4'33", которая исполняется в отсутствие преднамеренного звука; музыканты, представляющие произведение, не делают ничего, кроме присутствия на сцене в течение времени, указанного в названии [Переверзева, 2018, с. 257]. Содержание композиции – это не «четыре минуты и 33 секунды тишины», как иногда предполагают, а звуки окружающей среды, которые слышат зрители во время исполнения. Вызов, брошенный произведением принятым определениям музыкальности и музыкального опыта, сделал его популярной и спорной темой как в музыковедении, так и в более широкой эстетике искусства и перформанса. Кейдж также был пионером подготовленного фортепиано (фортепиано, звук которого изменяется с помощью предметов, помещенных между струнами или молоточками), для которого он написал множество произведений, связанных с танцами, и несколько концертных пьес. Наиболее известная из них – «Сонаты и интерлюдии» (1946).

Среди его учителей были Генри Коуэлл и Арнольд Шенберг, оба известные своими радикальными инновациями в музыке, но основное влияние на Кейджа оказали различные культуры Восточной и Южной Азии. Изучая индийскую философию и дзен-буддизм в конце 1940-х годов, Кейдж пришел к идее алеаторики или музыки, управляемой случайностью, которую он начал сочинять в 1951 году. И-Цзин, древнекитайский классический текст о смене событий, стал стандартным инструментом Кейджа для сочинения музыки до конца его жизни. В лекции 1957 года «Экспериментальная музыка» он описывает музыку как «бесцельную игру», которая является «утверждением жизни – не попыткой вывести порядок из хаоса или предложить улучшения в творчестве, а просто способом пробуждения к той самой жизни, которой мы живем».

Будучи заинтересованным в разрушении традиционных определений и концепций, Кейдж не развивал предпосылки деконструктивизма или современной эстетики, а лишь излагал их. Он не имел высшего образования и не учился в музыкальной академии, а учился музыке лично у Арнольда Шенберга, архисовременного композитора двенадцатитоновой музыки. Популяризация Кейджем случайных звуков как музыки не терпит регулярного прослушивания – он предвосхитил «эппенинги» перформанса или спонтанного искусства 1960-х годов и

косвенно предвосхитил успех электронной музыки, созданной исключительно с помощью синтезаторов и других электронных устройств. Кейдж вывел формулу творчества, назвав свои музыкальные творения «целенаправленной бесцельностью или бесцельной игрой». Перефразируя французского философа Анри Бергсона, Кейдж утверждал, что дисгармония – это гармония, «к которой многие не привыкли».

В творчестве композитора музыка – это не только звучание музыкального инструмента, но и других созданных человеком предметов и, в конечном счете, звуков природы. Его композиции называют дадаистскими, но в эссе «Неопределенность» он утверждал, что в дадаизме происходят действия, но пространство или пустота не принимаются во внимание, как в его музыке. Для Кейджа таким пространством является тишина, хотя абсолютной тишины не существует. Связь Кейджа с современной архитектурой, в частности со зданиями со стеклянными стенами, как у Миса ван дер Роэ, и с современным искусством, как в деконструированных образах Марселя Дюшана, подчеркивает аналогию между взглядом сквозь, а не взглядом на. Музыка Кейджа была направлена на то, чтобы смотреть сквозь звуки, а не на них, что характерно для традиционной музыки. Кейдж утверждал, что его музыка отличается от всех предыдущих тем, что она несет в себе понимание восточной философии и открывает разум так, как не делала ни одна историческая музыка. В этом Кейдж предвосхищает претензии современной электронной музыки, минимализма, эмбиента и нью-эйджа. Но эти музыкальные стили все же радикально противоположны его надуманным и случайным звукам, они намеренно вызывают конкретное чувство, которое «открывает разум», и представляют собой музыку, позволяющую «звукам быть самими собой».

Европейская традиционная музыка развивалась на протяжении веков, уходя корнями в древние языческие ритуалы, средневековые традиции трубадуров и сельскую деревенскую жизнь. Устная передача играла решающую роль в сохранении и передаче народных песен и мелодий от поколения к поколению. Народная музыка часто отражает социальные, политические и экономические условия того времени, служа формой культурного самовыражения и самобытности [Кузякина, 2012, с. 11]. Миграции и культурные обмены способствовали разнообразию и взаимопроникновению стилей народной музыки по всей Европе. Промышленная революция и урбанизация в XIX веке привели к упадку традиционной народной музыки, поскольку люди уезжали из сельской местности. Однако интерес романтического движения к национализму и фольклору помог возродить и сохранить многие традиции народной музыки. Движения за возрождение народной музыки в XX веке, такие как британское народное возрождение 1960-х годов, привлекли новое внимание к традиционной музыке и вдохновили новые поколения музыкантов.

Народная музыка часто связана с определенным социальным контекстом, например, рабочие песни, колыбельные, свадебная музыка и сезонные праздники. Британские острова, включая Англию, Шотландию, Ирландию и Уэльс, имеют богатые традиции народной музыки, которые оказали влияние на музыку во всем мире. Английская народная музыка включает баллады, морские песни и танцевальные мелодии моррисов. Шотландская народная музыка включает в себя волынку, мелодии для скрипки и уникальную гэльскую традицию пения *puirt à beul*. Ирландская народная музыка известна своими живыми джигами, рилами, а также использованием ирландской флейты и оловянного свистка. Скандинавия, включающая Норвегию, Швецию, Данию и Финляндию, имеет сильное наследие народной музыки, характеризующееся призрачными модалными мелодиями и уникальными инструментами,

такими как скрипка хардангер и никельхарпа. На Балканах, включая такие страны, как Болгария, Сербия и Хорватия, существует яркая сцена народной музыки со сложными ритмами, близкими вокальными гармониями и влиянием османской и византийской музыки.

Во Франции существует несколько различных традиций народной музыки, таких как бретонская музыка Бретани, окситанская музыка юга Франции и каджунская музыка Луизианы, которая берет свое начало во французской народной музыке. Разнообразная народная музыка Испании включает в себя традицию фламенко в Андалусии, музыку Галисии с кельтским влиянием и танцевальную музыку хота в Арагоне. Восточноевропейские страны, такие как Венгрия, Румыния и Польша, имеют богатые традиции народной музыки, которые часто отличаются сложными орнаментами, асимметричными ритмами и уникальными гаммами.

Характерные черты европейской народной музыки включают особенности структуры, лада, ритмики и мелодики. Монофоническая фактура с одной мелодической линией характерна для многих европейских традиций народной музыки. Часто используются модальные гаммы, такие как дорийский, миксолидийский и лидийский лады, что придает народным мелодиям особый характер. Пентатонические гаммы, состоящие из пяти нот на октаву, также распространены в некоторых регионах, например, в кельтской и скандинавской народной музыке. Длительные ноты часто используются для создания гармонической основы, особенно в музыке волынки и скрипки. Орнаментация, такая как грациозные ноты, трели и слайды, используется для украшения мелодий и придания им выразительности. В различных стилях народной музыки встречаются схемы «вызов и ответ», когда солист чередуется с группой или другим солистом. Импровизация играет важную роль во многих традициях народной музыки, позволяя музыкантам создавать вариации на тему устоявшихся мелодий или вступать в музыкальные диалоги.

Модальные гаммы являются определяющей чертой европейской народной музыки, причем каждый лад имеет свой характер и эмоциональное качество. Ионический лад, эквивалентный современной мажорной гамме, – яркий и жизнерадостный. Дорийский лад, с минорными третьим и седьмым ладами, более меланхоличен и интроспективен. Миксолидийский лад, с мажорной третьей и минорной седьмой, часто используется в ирландской и шотландской музыке благодаря своему живому и энергичному характеру. Эолийский лад, эквивалентный натуральной минорной гамме, вызывает чувство грусти или тоски.

Пентатонические гаммы, в которых отсутствуют четвертая и седьмая ступени, распространены в кельтской, скандинавской и восточноевропейской народной музыке. Ангемитоническая пентатоническая гамма, в которой отсутствуют полутоны, встречается в шотландской и ирландской музыке. Гемитоническая пентатоническая гамма, включающая полутоны, используется в венгерской и румынской народной музыке. Венгерская минорная гамма, также известная как цыганская минорная гамма, отличается повышенной четвертой степенью шкалы и характерна для венгерской и цыганской музыки. Микротональные интервалы, или интервалы меньше полутона, используются в некоторых традициях народной музыки, например, в албанской изополифонии и болгарской гайде (волынке).

Европейская народная музыка тесно связана с традиционными танцевальными формами, с определенными ритмическими рисунками и метрами, ассоциирующимися с каждым танцем. Джиги в размере 6/8 – это танцы в быстром темпе, популярные в ирландской, шотландской и английской народной музыке. Одиночные джиги имеют простой ритмический рисунок из двух групп по три восьмых ноты. Двойные джиги имеют более сложный рисунок из чередующихся

групп из трех и шести восьмых нот. Слип-джиги в размере 9/8 имеют лилейный и грациозный характер. Рилы, в темпе 4/4 с быстрым темпом, распространены в ирландской, шотландской и бретонской музыке. Хорнпайпы, также в размере 4/4, но с более медленным темпом и более синкопированным ритмом, встречаются в английской и ирландской народной музыке. Вальсы, в 3/4, популярны во всей Европе, с региональными вариациями, такими как французский вальс мюзетт и финский хумпа. Польки, в ритме 2/4 с оживленным темпом, возникли в чешской народной музыке, но распространились в других частях Европы, включая Скандинавию и Британские острова. Асимметричные ритмы, такие как 5/8, 7/8 и 11/8, характерны для балканской народной музыки и часто ассоциируются с линейными и круговыми танцами, такими как болгарское горо и сербское коло. Ритмы фламенко, такие как 12-ударная булерия и танго в размере 4/4, являются неотъемлемой частью музыкальной и танцевальной традиции фламенко в южной Испании [Пылаев, 2019, с. 30].

Вокальные традиции и стили. Баллады, или повествовательные песни, в которых рассказываются истории, составляют значительную часть европейской народной музыки, особенно на Британских островах и в Скандинавии. Баллады Чайлда, собранные Фрэнсисом Джеймсом Чайлдом в конце XIX века, представляют собой канон английских и шотландских баллад, оказавших влияние на народную музыку во всем мире. Бродсайдские баллады, напечатанные на отдельных листах и продававшиеся на улицах, были популярны в XVII и XVIII веках и часто затрагивали актуальные события или социальные проблемы. Рабочие песни, исполняемые для сопровождения и координации труда, встречаются в различных контекстах, например, морские песни, исполняемые моряками, полевые песни, исполняемые сельскохозяйственными рабочими, и шахтерские песни, исполняемые шахтерами. Колыбельные – это нежные мелодии, исполняемые для успокоения младенцев и маленьких детей, часто с темами защиты и любви. Йодлинг – техника пения с быстрым чередованием грудного и головного голоса, связанная с альпийскими традициями народной музыки в Швейцарии, Австрии и Южной Германии. Обертоновое пение, когда певец издает несколько тонов одновременно, подчеркивая различные гармоники, практикуется в некоторых скандинавских и саамских традициях народной музыки. Полифоническое пение, с несколькими независимыми мелодическими линиями, характерно для нескольких европейских традиций народной музыки. Албанское изо-полифоническое пение характеризуется пением в тесной гармонии с длительными нотами и микротональными интервалами. Грузинское полифоническое пение включает сложные трехчастные гармонии и диссонирующие интервалы. Сардинское *cantu a tenore* включает четырехчастное многоголосие с глубоким, гортанным басовым голосом. Горловое пение, или обертоновое пение, также встречается в некоторых европейских традициях народной музыки, например, в башкирской и тувинской музыке в России [Фролкин, 2011, с. 55].

В 1950-х годах Кейдж пришел к методу композиции, который стал бы аналогом частот, амплитуд, тембров, длительностей и т. д., составляющих механизмы традиционной композиции [Кром, 2011, с. 21]. Авангардным методом была случайность. Кейдж открыл для себя И-Цзин. Подбрасывая монеты, он пришел к гексаграммам, которые предлагали идеи, и на основе этих идей разработал параметры «музыки, управляемой случайностью». В более поздние годы Кейдж называл свой подход к музыке и композиции 1940-х годов «бескорыстием», отражающим многолетние размышления на тему Востока и Запада. Но после своей ключевой композиции 1952 года «4'33» Кейдж стал использовать более технические термины, такие как

случайность и неопределенность.

В своей «Лекции о чем-то» Кейдж утверждает, что его творчество учитывает смену культурных влияний, характерную для Америки: «движение ветра Востока и движение против ветра Запада встречаются в Америке и производят движение вверх, в воздух – пространство, тишину, ничто, которое поддерживает нас» [Переверзева, 2006, с. 267]. Именно это восходящее пространство или тишину Кейдж утверждает, что привносит в музыку. Но хотя он чувствовал, что музыка – это социальный и культурный продукт, Кейдж все же не уточнял, как его музыка вписывается в эту перспективу. Он критиковал дадаизм 1920-х годов (своего ближайшего предшественника) как сведенный временем к простому искусству. Он использовал радиоприемники и фонографы в качестве источников звуков для своих композиций 1940-х годов, но критиковал господство радио, телевидения и индустрии звукозаписи в следующем десятилетии и позже.

С годами Кейдж все больше интересовался аудиотехнологиями, усиливал звуки с помощью машин и микрофоники, даже использовал счетчики Гейгера в одной из композиций – все эти ироничные тенденции к заглушению тишины. Кейдж был полон решимости показать, что тишины не существует. Но в этом стремлении он отделился от многолетней философии, которую исповедовал в 1940-х годах и от которой постепенно отказался после создания в 1952 году композиции «4'33». Идея разрушения институциональных структур в музыке и искусстве аналогична разрушению структур в обществе, как отмечал марксистский критик Кейджа Теодор Адорно. Косвенная цель музыки Кейджа – разрушение повторений и структуры. Другие критики считают, что предположения Кейджа о расширении музыки до всех звуков и использовании технологий для идентификации и усиления звука – это просто экстраполяция идей западной культуры о господстве и не учитывает восточные идеи.

Действительно, музыкальное обновление Кейджа было построено на более широкой культурной ассоциации, в которой слушание считалось по своей природе более пассивным, мирным, уважительным, демократичным и духовным, чем говорение, поскольку оно пересекалось с западной художественной музыкой, которая, с одной стороны, производила себя через звучность высказывания, а с другой – пропагандировала запрет на говорение, означивание и мимесис. Иными словами, сдвиг Кейджа повлек за собой производство музыки через звучность прослушивания при сохранении всех остальных черт западной арт-музыки

Перенос звука из речи в музыку и использование тишины для того, чтобы, по сути, заглушить артикуляцию или чувство, делает теории Кейджа о тишине зловещим отходом как от восточных, так и от западных традиций. Молчание в современном искусстве отличается от использования молчания в традиционных и исторических условиях. Современное искусство теряет свою значимость и трусит в своей реакции на более крупные политические, социальные и технологические структуры, затихая и вынужденно умолкая. Метцер рассматривает использование тишины другими композиторами-модернистами (Веберн, Ноне, Скьяррино) как противостояние и проверку выражения. Но в музыке эта проверка остается нерешенной. Чтобы разрешить ее, Кейдж использовал тишину, чтобы сделать звук (то есть музыку) более громким, доминирующим и, в конечном счете, уничтоженным [Переверзева, 2006, с. 488]. Природа молчания – ключевое понятие как восточной, так и западной мысли. Кейдж применил концепцию тишины к музыке и попытался освободить тишину от чувств или контекста, от социального и исторического контекста. Но композиции Кейджа, хотя и делали заявления, противоположные исторической эстетике, не открывали в них ни психологии, ни философии молчания, ни тем более эстетики.

Заклучение

Таким образом, можно сделать вывод о синтетической природе творчества Джона Кейджа: композитор создавал уникальные музыкальные «полотна» на стыке авангарда, работы со звуками и тишиной, а также с традиционными ладами народной музыки. Необычный авторский стиль Кейджа представляет большой интерес для современных исследователей культуры и искусства. Композитору удалось не просто оставить богатое творческое наследие, но и создать собственную философию музыкального искусства, в которой молчание ценится дороже любой музыки. В документальном фильме 1992 года «Слушай», снятом режиссером Мирославом Себестиком, Кейдж заметил: «Звуковой опыт, который я предпочитаю всем остальным, – это опыт тишины» [Переверзева, 2006, с. 490].

Библиография

1. Кром А. Е. "Классическая фаза" американского музыкального минимализма: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Кром Анна Евгеньевна. – Саратов, 2011. – 56 с.
2. Кузякина Т. И. Музыка как фактор становления духовного мира человека (на материале европейской музыкальной культуры): специальность 24.00.01 "Теория и история культуры": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Кузякина Татьяна Ивановна. – Кемерово, 2012. – 24 с.
3. Переверзева М. В. Музыкальная философия пьесы "4'33" Джона Кейджа / М. В. Переверзева // Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования: Сборник научных трудов Высшей школы музыки им. А. Шнитке (институт) РГСУ / Ответственный редактор Н. С. Ющенко. Том Выпуск IV. – Москва: КТ "Буки-Веди", 2018. – С. 256-270.
4. Переверзева М. В. Ритмические структуры в музыке Джона Кейджа: новый принцип организации формы / М. В. Переверзева // Наука о музыке. Слово молодых ученых: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 01 ноября 2006 года. – Казань: Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Г. Жиганова, 2006. – С. 259-285.
5. Петров В. О. Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию / В. О. Петров // Культура и искусство. – 2015. – № 5. – С. 479-490.
6. Пылаев М. Е. О некоторых обоснованиях рациональности европейской музыки / М. Е. Пылаев // Colloquium-Journal. – 2019. – № 26-7(50). – С. 29-31.
7. Фролкин В. А. Народная музыка в европейской и мировой музыкальной культуре / В. А. Фролкин // Фольклор в контексте культуры: материалы Второй Всероссийской научной конференции, Махачкала, 10 марта 2011 года. – Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2011. – С. 54-60.

A comparison of the styles of European traditional music and the work of John Cage

Li Kaixiang

Postgraduate student,
Russian State Pedagogical University,
191186, 48, Moika River embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 627052107@qq.com

Abstract

This article explores John Cage's influence on contemporary music through the lens of his philosophical and musical ideas, comparing them to traditional European music. Cage, an American

Li Kaixiang

composer and theorist, is known for his revolutionary work with silence and chance, as expressed in his famous composition "4'33"." The paper examines his key techniques, such as prepared piano, and his attention to Eastern philosophical traditions, which informed his notions of music as "aimless play." In addition, the article analyzes the history and character of European traditional music, including its structure, rhythmic, and vocal styles, emphasizing how this tradition has been shaped over the centuries and the ways in which Cage subverted its established norms. The author argues that Cage's work, despite its avant-garde features, also incorporates elements of folk music, creating a unique blend that explores the boundaries of musicality and sound perception.

For citation

Li Kaixiang (2025) *Sravnenie stilei evropeiskoi traditsionnoi muzyki i tvorchestva Dzhona Keidzha* [A comparison of the styles of European traditional music and the work of John Cage]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (1A), pp. 202-209.

Keywords

John Cage, aleatoric, traditional music, synthesis of styles, compositional techniques, prepared piano.

References

1. Krom A.E. (2011). "Klassicheskaya faza" amerikanskogo muzyk-al'nogo minimalizma: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avto-referat dissertatsii na soiskanie uchyonoy stepeni doktora iskusstvovedeniya [The "Classical Phase" of American Musical Minimalism: Specialty 17.00.02 "Musical Art": Abstract of the Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 56 p.
2. Kuzyakina T.I. (2012). Muzyka kak faktor stanovleniya dukhovnogo mira cheloveka (na materiale evropeyskoy muzykal'noy kul'tury): spetsial'nost' 24.00.01 "Teoriya i istoriya kul'tury": avto-referat dissertatsii na soiskanie uchyonoy stepenikandidata kul'turologii [Music as a Factor in the Formation of the Spiritual World of a Person (Based on European Musical Culture): Specialty 24.00.01 "Theory and History of Culture": Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Cultural Studies]. Kemerovo, 24 p.
3. Pereverzeva M.V. (2018). Muzykal'naya filosofiya p'yesy "4'33" Dzhona Keydzha [Musical Philosophy of John Cage's Piece "4'33"]. In N.S. Yushchenko (Ed.), *Khudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tretyego tysyacheletiya: probleme nauki i obrazovaniya: Sbornik nauchnykh trudov Vysshey shkoly muzyki im. A. Shnitke (institut) RGSU* (Vol. IV, pp. 256-270). Moscow: KT "Buki-Vedi".
4. Pereverzeva M.V. (2006). Ritmicheskie struktury v muzyke Dzhona Keydzha: novyy printsip organizatsii formy [Rhythmic Structures in the Music of John Cage: A New Principle of Form Organization]. In *Nauka o muzyke. Slovo molodykh uchenykh: Materialy II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, Kazan, 01 noyabrya 2006 goda (pp. 259-285). Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. N.G. Zhiganova.
5. Petrov V.O. (2015). Muzykal'naya tishina i shumovaya muzyka Dzhona Keydzha: printsipy integratsii shuma v muzykal'nyu kompozitsiyu [Musical Silence and John Cage's Noisy Music: Principles of Noise Integration into Musical Composition]. *Kultura i iskusstvo*, 5, pp. 479-490.
6. Pylaev M.E. (2019). O nekotorykh obosnovaniyakh ratsional'nosti evropeyskoy muzyki [On Some Justifications of the Rationality of European Music]. *Colloquium-Journal*, 26-7(50), pp. 29-31.
7. Frokin V.A. (2011). Narodnaya muzyka v evropeyskoy i miro-voy muzykal'noy kul'ture [Folk Music in European and World Musical Culture]. In *Fol'klor v kontekste kul'tury: materialy Vtoroy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii*, Makhachkala, 10 marta 2011 goda (pp. 54-60). Makhachkala: Dagestanskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet.