



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ART STUDIES

УДК 78.071.1:398

*Т. В. Лескова*

### ФОЛЬКЛОРНО-ЖАНРОВОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В КАНТАТЕ НА НАРОДНЫЕ ТЕКСТЫ А. В. НОВИКОВА

Кантата А. Новикова отразила тенденцию фольклоризма в его хоровом творчестве, став показательным явлением для современного этапа развития дальневосточного фольклорного направления. В музыкально-стилевом воплощении народных текстов (из сборника П. В. Киреевского) у композитора наблюдаются разные подходы. Стилевой «сплав» выразительных средств приводит к своеобразной фольклоризованной полистилистике.

**Ключевые слова:** композиторский фольклоризм, фольклорно-поэтические прообразы, переинтонирование фольклора, фольклорно-жанровое моделирование, полистилистика.

*T. V. Leskova*

### FOLK GENRE MODELING THE CANTATA ON THE FOLK TEXTS BY A. V. NOVIKOV

Cantata of A. Novikov (1987), written on the folk words, reflected a tendency of folklorism in his choric works and became a significant phenomenon for modern stage development of folk art direction on The Far East of Russia. A. Novikov's expressional principles of folk poetry texts (verbal texts were adopted from the collection of P. V. Kireevsky's work) were reviewed on the stage musical microsyntax, similar to the constructive regularity of folk, and the whole composition of cantata's parts, where they appeared as the intermutation of professional music. The composer observed different methods in musical style realization of texts. Not having quoted the folk melodies, he simulated the folk genre with different degree of approximation to the traditional invariant: from the genre style parallelism of the words and music (on the first part) to the complete review of folk genre prototype. Style "fusion" of the expressive means for the folk and non-folk content (on the second, forth parts), modern methods of interpretation (in the final) adduced to the peculiar folk polystylistics and imparted to cantata the features of choric concert.

**Keywords:** composer folklorism, folk poetry prototypes, a folklore reintoning, folk genre modeling, polystylistics.

В профессиональной музыке Дальнего Востока России значительной оказалась тенденция композиторского фольклоризма [6, с. 7–9; 3, с. 9–11]. Она проявилась и в хоровом творчестве ведущего дальневосточного композитора конца XX – начала XXI века **Александра Вячеславовича Новикова** (1952–2009). Композитор, окончивший Новосибирскую консерваторию (класс профессора Ю. П. Юкечева) и являвшийся хормейстером по первому образованию (класс П. И. Широкова в Хабаровском училище искусств), был основательно знаком с русским фольклором, а также изучал инациональные музыкально-поэтические источники, в частности, фольклор коренных народов Дальнего Востока России и стран АТР, например, Японии.

Фольклорные прообразы широко представлены в его Кантате на народные слова для женского хора *a'cappella* (1987), анализируемой в предлагаемой статье, и целом ряде других его произведений<sup>13</sup>. Данная статья посвящена выявлению особенностей композиторской трактовки русских вербальных фольклорно-текстовых прообразов, приёмов фольклорно-жанрового моделирования, которые в целом в музыке А. В. Новикова смыкаются с приёмами сложного переинтонирования фольклора (термин И. Земцовского).

В поиске фольклорно-текстовых прообразов Кантаты для женского хора *a'cappella* А. В. Новиков обратился к классике русской фольклористики XIX века – авторитетному изданию русских народных песенных текстов, собранных П. В. Киреевским. После смерти собирателя песни в 1860–1874 годах в значительном объёме были опубликованы П. А. Бессоновым. Многие из них вошли в книгу Бессонова «Калики перехожие» (1861–1864). Впоследствии песни ещё много раз доиздавались, в том числе – в советское время в виде «Собрания народных песен П. В. Киреевского. Записки П. И. Якушкина» [5], к отдельным текстам из которого и обратился композитор А. В. Новиков в Кантате.

Композитор избрал разные по функционально-бытовому статусу тексты: обрядово-календарные, свадебные и необрядовые (количественно преобладающие) – тексты лирической протяжной, плясовой песен, детских считалок, побасенок. Драматургическая логика пятичастного цикла Кантаты основывается на стержневом смысловом принципе их расстановки: от лирики к юмору, а в музыкальном плане – на определённых принципах композиторской интерпретации фольклорных текстовых первоисточников. Приёмы обращения с ними в статье определяются как метод фольклорно-жанрового моделирования.

Первая часть Кантаты «Что ж ты, Машенька», написанная на текст протяжной лирической песни, погружает в мир тихой девичьей грусти. Мелодико-фактурный стиль композитора полностью соответствует жанру фольклорно-текстового первоисточника. Среди типологических свойств лирической протяжной песни в хоровой партитуре отметим развертывание напевной мелодики, её цикловой, «волновой» характер. В процессе варьирования исходной попевки расширяется её звуковой объём и общий диапазон фактурного развития, организованного композитором по принципу подголосочной полифонии (пример 1; см. нотные примеры в конце статьи).

Фольклорность созданной композитором модели характеризуется диатоничностью, ладовой переменностью, тональной многозначностью (*c/f/b-moll* в первых тактах), «раскачиванием» нижнего голоса по звукам тоники и вводного большесекундового тона (*c–b*). Хроматизация лада в конце первого раздела (тт. 7–10) и во втором разделе («Прежде, Маша, пела, песни распевала») создаёт близкие фольклорным явления полиладовости и политоникальности. Только у композитора они преподнесены в обострённом интонационно-ладовом виде, к примеру, на основе 9-ступенного звукоряда в первом разделе. Не нарушая параллелизма с фольклорно-жанровым первоисточником, композитор усиливает субъективно-лирические тона народнопозитического прообраза. Вступительная роль первой части подчеркнута её скромной (даже в кульминациях) динамикой, неспешным темпом, что также согласовывается с лирической образностью тексто-музыкального единства.

<sup>13</sup> Среди них – хоровые произведения: «Три песнопения из Екклесиаста» для баса, хора и симфонического оркестра на библейские тексты (2009), Кантата «Андрей Полисадов» для баса, хора, органа и литавр на стихи А. Вознесенского (1984), Два хора («Незнакомые женщины», «Эворон») для хора и фортепиано на стихи А. Самара (1983), Два хора «Глупое сердце», «До свиданья, друг мой, до свиданья» на стихи С. Есенина для женского хора, Пять считалок «Сидели два медведя» для детского хора; опера «Верую!» (1985), вокальный цикл «Чёрная калина» (1994) и др.

Фольклорно-поэтическая основа второй части «Чикилики-микилики» жанрово двойственна. Крайние разделы строятся на основе текста детской считалки: «Чикилики-микилики, летели голубилики по кусту, по мосту, по белому укусту». Композиторская музыкальная тема включает элементы фольклорной и нефольклорной семантики. Так, изобразительность проступает через равномерность ритмической пульсации мелодии, создающей образ быстрого слаженного движения (смысловый импульс – слово «летели»). Однако многократно повторяемый в речитации звук «с», малосекундовые чётко ритмизованные мотивы «d-es» (на слова «по кусту, по мосту...») ассоциируются с обрядово-заклинательной манерой заговоров [4, с. 2]. Благодаря музыке в детском, необрядовом по истокам тексте возникает подтекст обрядовой семантики. Выразительно фактурное секундово-терцовое гетерофонное расслоение «стержневых» звуков (например, «с»), всякое отклонение от которых, особенно повышение интонации, в быстром темпе создает ощущение психологического напряжения, несвойственного детской считалке (пример 2а).

Контрастный образ в среднем разделе («Вьется в небе сокол, летает высоко») создан на основе свадебной поэтики. Музыкальная трактовка такова, что фольклорный текст начинает ассоциироваться с центральным событием – венчанием в свадебной игре, где фольклорное и церковное начала органично взаимодействуют. Такая конкретная семантика рождается на основе моделирования жанра, близкого церковной музыкальной традиции. Аккордово-гармоническим трехголосным складом (с терцовым параллелизмом двух средних, затем верхних голосов), большей консонантностью вертикали и напевностью мелодики, чем в первом разделе, композитор создал стиль канта, торжественного песнопения, ассоциирующегося с богослужебной практикой (пример 2б). Музыкальное решение, в жанровом плане отличающееся от прообраза, привело к переосмыслению текста, к большей строгости, возвышенности свадебной лирики (ремарка композитора «празднично»).

В свободно развитой динамической репризе («Чикилики-микилики») по мере продвижения к кульминации расширяется диапазон хоровых партий в гетерофонии, появляются многозвучные пульсирующие вертикали. Завершающая – мажорный радостный аккорд E-dur – **своей восклицательной интонацией и яркостью неожиданной модуляции вносит игровое начало и создаёт подтекст обрядности не столько в её конкретике (семейного или иного обряда), сколько в её акциональной направленности на разрешение противоречия, напряжённости, достижение гармонии.** К этому окончанию стягиваются обрядово-семантические линии из 1-го и 2-го разделов части.

Третья часть «Подблюдная» основана на традиционных текстах подблюдных песен. Их символические иносказательные образы в начале («Сидит кошечка на вокошечке, // ой люли, люли, на вокошечке. // Я-е котичек, дай за лапочку, // ой люли, люли, дай за лапочку...») и среднем разделе («Ходит груздочек по ельничку, слава! // Ищет груздочек бяляночку, слава! // Дворянскую дочь...») создают некий условный лирический сюжет. Поэтические образы кота и кошечки, груздочка и бяляночки ассоциативно согласуются с центральными фигурами свадебного обряда – женихом и невестой, одновременно наделённые и величальным смыслом («дворянская дочь»). В композиторской музыке гадательный смысл «не прочитывается»: музыка воспроизводит обрядность иной семантики – свадебной. Она же характерна для основной музыкальной темы, что проявляется в плавности мелодических линий, подголосочном стиле фактуры (пример 3). Для припева и среднего раздела характерна жанровость канта, как и в предыдущей части ассоциируемых с венчанием.

Четвёртая часть и финал Кантаты являются «шуточной проекцией» серьезных тем: темы неравного брака («Комарочек») и темы конфликта взрослых и детей («Эни-бэни»). Обе комические иллюстрации-зарисовки созданы на тексты детского фольклора: потешки, побасенки («...Уж как задумал комарочек... да женитца... ён на мухе-ти да... на горюхе-ти... Ох, как муха-та да не невеста...») и на текст считалки на «неведомом» детском языке («Эни-бэни, эни рэкс, фин-дэр, фин-дэр, фин-дэр жэкс...»). Связывая все части Кантаты в единое целое, композитор и в этих заключительных частях создаёт ряд деталей, ассоциирующихся со свадебной обрядностью, ощущаемой во вступительных интонационных мелодических «раскачках» (примеры 4а, 5а), слышимых и в прежних частях произведения.

Музыке вступления четвёртой части «Комарочек» присуща полижанровость свадебного фольклора: торжественные припевы свадебной лирики с её традиционной текстовой формулой: «Э-ой-ли, лёли-лей» и яркость плясовой ритмоформулы суммирования (3-й такт примера 4а) свадебных плясовых, гостевых или застольных песен. Посредством опевания основных звуков вступительного тезиса рождается контрапункт – ритмоостинатная «вьющаяся», интонационно гибкая мелодическая фигурация (пример 4б), отобразившая жужжание комара и распеваемая затем на слоги «ша-ра-ла-ли дон ти-ри-лин».

Финал «Эни-бэни» выделяется из всей Кантаты своей театральностью. Хоровая фактура построена по принципу диалога. Вступающие вновь партии персонифицированы и «говорят» от лица старших и младших «детей» или от лица «взрослых» (композиторская ремарка «назидательно») и «детей» (ремарка «хитро» и др.). Персонификация возникает из темброво-тесситурного контекста партий (к примеру, низкие тембры – «взрослые» и т. п.), из самой новизны интонационного материала вступающих голосов (тт. 5, 9, 15, 17 и др.), из переключек манер исполнения: пение – речь (тт. 23–30, 36–37 (пример 5б) и др.). Пение больше ассоциируется с «образом добра», речь – с шутливой наступательностью, желанием напугать, прогнать. В разделе А (тт. 1–22) вступают новые «участники». Это – «язвы», «хитрованы», «зануды» (таковы ремарки автора), «состязающиеся» в разнометном полифоническом «диалоге». Звучание полифонической фактуры имеет здесь звукоизобразительный эффект: гетерофонное переплетение голосов, вследствие близкого их расположения, воспринимается как комичная неразбериха, сумятица, гомон.

Благодаря «росту» хоровой фактуры, средствам микроостинато, комбинаторики, алеаторики, принципу относительно строгой (А), а затем и свободной интонационной деривации [1] в разделе А<sub>1</sub> (тт. 23–55), динамичный процесс «общения сторон», эффект спора и в целом – атмосфера игры предстают как бы воочию. Эти динамические качества в народном поэтическом прообразе скрыты. Правда, в считалках психологическая напряжённость к концу нарастает, выражаясь в возрастании громкостных параметров и интонационной напряжённости детской речи. Композитор обозначает эти подтексты: динамичность его музыки делает образ рельефным, увлекательным, характеристичным.

Музыкальное формообразование частей Кантаты базируется на авторской редакции текстов: перестановках слов и строк, сокращениях до атрибутивных для традиционного жанра смыслообразующих, ярких в образном отношении стихов и народнопоэтических элементов. Заметим, что для хорового письма А. Новикова в целом характерен словесно-текстовый лаконизм. На основе своей текстовой редакции в первой – третьей частях композитор создаёт репризные формы, характерные для профессиональной музыки. Благодаря внутренней строгости разделов, в частях «Что ж ты, Машенька» и «Подблюдная» складываются варианты гетерострофические формы (термин Берберова).

1-я часть «Что ж ты, Машенька»					2-я часть «Чикилики-микилики»					
Разделы простой 3-ч. формы					Разделы сложной 3-ч. формы					
А		В		A <sub>1</sub>	А			В	A <sub>1</sub>	
Вариантная строфичность		Вариантная строфичность		Реприза	Простая 3-частная форма			Трио	Сокр. динамич. реприза	
1-я строфа	2-я строфа	1-я строфа	2-я строфа	Вар-т строфы	Вариантно-периодические структуры			Период	Вариантная периодичность	
тт. 1–10	11–26	27–38	39–60	61–72	1–14	15–21	22–25	26–39	40–56	
а	a <sub>1</sub>	б	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	а	б	a <sub>1</sub>		a <sub>2</sub>	

Схема 1. Структура 1-й и 2-й частей Кантаты А. Новикова

3-я часть «Подблюдная»						
Разделы простой 3-ч. формы						
А			В			A <sub>1</sub>
Вариантная строфичность		«Припев»-заключение	Вариантная строфичность		«Припев»-заключение	Реприза-кода
1-я строфа	2-я строфа	Вариантная периодичность	1-я строфа	2-я строфа	Вариантная периодичность	Вар-т начальн. строфы
1–4	5–9	10–18	19–22	23–28	29–33	34–41
а	a <sub>1</sub>	б	м	m <sub>1</sub>	п	a <sub>2</sub>

Схема 2. Структура 3-й части Кантаты А. Новикова

Музыкальный микросинтаксис (мотивно-фразовое строение в границах музыкальной темы, периода) интегрирует фольклорные и профессиональные музыкальные приёмы. Среди первых, «фольклорных» – развитие-«прораствание» вариантно-попевочных структур мелодики в первой и третьей частях (примеры 1, 3), а также периодические структуры, восходящие к периодичности текста и близкие сквозному развитию внутри разделов второй части (пример 2а). Среди вторых – методы их преобразования: усложнение ладогармонических, фактурно-ритмических средств.

Моделирование форм в четвёртой и пятой частях Кантаты также вбирает фольклорную основу и принципы профессионального выстраивания формы в опоре на современные техники композиторского письма. Музыкальная композиция обеих частей строится по принципу фольклорной текстовой композиции свадебных или хороводных песен. В народной традиции они иногда исполняются дважды (трижды) с начального повторяемого блока строф, окончание которого всякий раз отлично по смыслу. Музыкальный материал частей «Комарочек» и «Эни-бэни» организован А. Новиковым по сходному принципу двукратного начала (А) с последующей динамизацией образа во втором разделе (A<sub>1</sub>). В крупном плане строение обеих частей напоминает также о вариантной строфичности.

4-я часть «Комарочек»

А			А <sub>1</sub>			Кода
1-й раздел-«строфа»			2-й раздел-«строфа»			
7+7+7+7+7	5+7+5	11+11	7+7+7+7+7	4+4	1,5+1,5+1,5+1,5	
1–35	36–52	53–74	75–109	110–117	118–123	124–159
a+a+a+a+a	b+b <sub>1</sub> +b <sub>2</sub>	c+c <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> +a <sub>1</sub> +a <sub>1</sub> +a <sub>1</sub> +a <sub>1</sub>	d+d <sub>1</sub>	e + e + e + e	b <sub>2</sub> /c <sub>2</sub>

Схема 3. Структура 4-й части Кантаты А. Новикова

Организация музыкального тематизма внутри разделов (микроуровень) в четвёртой части характеризуется вариантным развитием исходного тезиса-попевки, что приводит к возникновению периодических структур, например, в нижнем голосе (см. три нижние строки схемы 3). Их изложение напоминает принцип свободно трактованных композитором полифонических вариаций на *basso ostinato*. На протяжении части сама басовая тема (партия Alto 2) несколько раз интонационно меняется (см. нижнюю строку схемы 3), сохраняя исходный жанровый и ритмоинтонационный инвариант плясовых песен. В хоровых партиях (кроме Alto 1) последовательно проведён принцип полифонического наслаения микроостинато, разных по протяжённости и тематизму, что отчасти роднит эту технику с изоритмией мотета (в схеме 4 проведено начало раздела А; тт. 1–35).

4 часть «Комарочек» (начало)

Sopr. 1				5	+	6	+	5
				c	+	d	+	c
Sopr. 2			11		+			11
			b		+			b <sub>1</sub>
Alto 1								свободный голос
								k
Alto 2	7	+	7	+	7	+	7	+
	a	+	a	+	a	+	a	+
Такты	1		14		19		25	35

Примечание: цифрами указана протяжённость микроостинатной фигуры (7+7); на нижней строке указаны такты вступления голосов.

Схема 4. Структура начального раздела 4-й части Кантаты А. Новикова

Помимо отмеченных признаков, композиция такого рода напоминает свободно построенную фольклорную сюиту, коленную структуру, встречающуюся чаще в традиционной танцевальной музыке.

В пятой части «Эни-бэни» при помощи полифонических приёмов А. Новиков также моделирует фольклорную импровизационность в развитии тематизма. Принцип микроостинато, проведённый достаточно чётко в разделе А, далее, в разделе А<sub>1</sub>, выдержан менее последовательно. Причины этого – образные задачи финала, например, показ процесса шуточной динамики спора и др.



## 5 часть «Эни-бэни»

А								А1	Кода
Разделы-«строфы»									
1-й								2-й	
Группы периодичностей, микроостинато, минимализм, комбинаторика								+алеаторика	
1–4	5–8	9–12	13–14	15–16	17–18	19–20	21–22	23–44	45–55
a	a/b	c+d/b	e/f/g	c1/b1/g/h	i/k/l/m/c	c1/l1/m1/k1/i1	i/k/l/m/n		

*Примечание:* в нижней строке схемы голоса отделены значком «/» и выписаны в порядке их вступления: Alto 2, Alto 1, Sopr. 2, Sopr. 1, солирующее сопрано. Буквами латинского алфавита (a – n) отмечен процесс интонационной деривации.

## Схема 5. Строеение 5-й части Кантаты А. Новикова

Отметим, что в четвёртой и пятой частях слияние микроформ приводит к образованию единой, так называемой драматургической формы (термин В. Холоповой). Композиция, особенно на заключительных этапах, подвижна свободным преобразованием, интонационной деривацией материала внутри разделов, согласно их смысловому развитию: отображению назойливого жужжания комара («Комарочек») и, можно сказать, шутливо-аллегорического спора «поколений», приобретающего всё более взаврадашний и безудержный характер («Эни-бэни»). В финале композитор работает в технике, близкой минимализму, фактурно, интонационно разрабатывая исходное мотивное звено, а также комбинаторике и алеаторике (пример 5б). Организованные как формы профессиональной музыки, они не всегда слушаются, воспринимаются именно в качестве таковых. Композитор как бы «преодолеывает» их принцип: «тема – развитие», «ядро – развёртывание» (Л. Мазель, Е. Ручьевская). Композиция двух последних частей, а также внутри разделов всех остальных частей свободно «выливается» в формы с равным распределением смысла и выразительности (Е. Назайкинский), как это типично для фольклора. Развитые вышеуказанными средствами музыкально-динамические свойства тематизма в результате создают эффект фольклорной импровизации.

С образными задачами Кантаты связана композиторская работа в области фонетики, манеры произнесения, как самостоятельных выразительных средств хорового исполнительства. Прозрачность подголосочно-полифонической фактуры способствует отчетливому произнесению текста, приводит к образной конкретности, запечатлению искреннего внутреннего волнения (в № 1), развитию «лирического сюжета» (в № 3). Полифонизация текстов, выдвигание на первый план определённых фонем (шипящих, свистящих, «цокающих» и др.) в остальных частях вуалирует их смысловую конкретность. Их разнообразная семантика, например, «пугающая», «жужжащая» и др., вырастает из самого характера хорового интонирования и эффекта звучания. Это помогает созданию шуточных иллюстративных деталей: полета, скольжения (№ 2), гудения комара (№ 4), неразберихи спорщиков (№ 5).

Подобная звукотембровая, звукофонетическая и фактурная (гомофония, гетерофония) «игра» вносит в эти части оттенок концертности. Свойство концертности проявляется: 1) в детализации музыкальной ткани, диалогичности хоровой фактуры, партий, голосов; 2) в линейно-интонационной свободе и расслоении голосов, образующих, как правило,

контрастную полифонию/гетерофонию; 3) в обращении композитора к смыслово ненагруженным вербальным текстам (*чикилики, ша-ра-ла-ли дон...*, *эни-бэни* и др.); 4) в превалировании собственно музыкальных закономерностей развития над сюжетно-смысловыми. Последняя тенденция усилена композитором к концу кантатного цикла, в котором, на наш взгляд, происходит переход от собственно кантаты к хоровому концерту.

Подытоживая наблюдения над композиторским моделированием фольклорно-жанровой стилистики, отметим ещё одну общую для этого процесса тенденцию. В каждой части Кантаты исходным пунктом музыкально-стилевого развития является такой тематический материал, который близок конкретному типологическому комплексу фольклорного жанра. При этом композиторская жанровая модель может совпадать или не совпадать с жанром словесно-текстового первоисточника. В первой и третьей частях Кантаты стиль музыкального материала в целом не противоречит фольклорности, означая жанровый параллелизм композиторской музыки фольклорным текстам (в первой части) и жанровый синтез [2] на основе метода ассоциаций [1] (в третьей части). В остальных частях композиторское фольклорное моделирование свободно совмещается в одновременности и/или последовательно с музыкальным материалом нефольклорного плана. Во второй части внедрение нефольклорного начала минимально, и в музыкально-стилевом переосмыслении текстов можно отметить жанровый синтез с тенденцией к жанровой деформации [2] к концу части. В преобразовании музыкального материала двух последних частей Кантаты угадывается принцип жанровой деформации [2]. Но он решён композитором на основе метода деривации – таких преобразований, которые оказываются несводимыми к исходному звену варьирования [1, с. 293, 296, 298]. В ритмоинтонациях «Комарочка» А. Новиков не отступает от начального музыкального инварианта свадебных плясовых песен, что в стилевом плане объединяет всю часть и позволяет определить деривацию как строгую [1]. В «Эни-бэни» стилевое единство отсутствует: уже в начальных построениях совершается «модуляция» из сферы фольклорного в сферу нефольклорного, что согласуется со свободной деривацией [1]. Наши наблюдения сведём в схему 6.

Что ж ты, Машенька	Чикилики-микилики		Подблюдная	Комарочек	Эни-бэни
Жанровый прообраз фольклора					
Лирическая протяжная	Считалка	Свадебная	Подблюдная	Детская побасенка	Считалка
Музыка композитора: сфера фольклорного					
Лирическая протяжная	Магическое заклинание	Кант	Свадебная+ кант	Свадебная лирика	
Музыка композитора: сфера нефольклорного					
	Звуковая картина полёта	Церковное песнопение-величание	Церковное песнопение-величание	Изобразительность, концертность	Сценка, концертность
Ф	Нф	Фн	Ф+Фн	Нф	Н

*Примечание:* сферы музыкальной стилистики: Ф – фольклоризованной, Н – нефольклорной, Фн, Нф – смешанной с преобладанием одного из качеств.

Схема 6. Стилиевые сферы фольклорного и нефольклорного в Кантате А. Новикова



Фольклорная полижанровость прообразов усилена моделированием интекста смешанного, гетеролексического, по М. Арановскому, фольклорного-нефольклорного типа. Стилевые совмещения, особенно выразительные на гранях фольклорного и нефольклорного начал, оказались близки полистилистике. Причём, распределение стиливых областей фольклорного и нефольклорного подчиняется закономерности, которую можно сопоставить с конфигурацией кометы. Так, первая часть Кантаты (фольклорное) подобна «голове» кометы, остальные части (фольклорное – нефольклорное) – яркому фольклорно-полижанровому и полистилистическому «хвосту». Принцип стиливой модуляции от фольклорного интекста – к полистилистике ещё раз кратко закрепляется в финале Кантаты.

Итак, в Кантате музыкально-поэтические прообразы фольклора ассимилированы с иностилевыми вкраплениями. Это позволяет говорить о перекрёстном взаимодействии двух тенденций – полистилистики и композиторского фольклоризма или о своеобразной фольклоризованной полистилистике.

На примере Кантаты А. Новикова попытаемся обозначить роль фольклорного интекста в полистилистическом произведении. Во-первых, одна из его наиболее общих функций – в создании особенного этнического, в данном случае русского, колорита, в этностилевой индивидуализации содержания произведения.

Во-вторых, элементы фольклора способствуют расширению семантико-содержательного ряда произведения, ассоциативно распространяясь, например, на исполнительский хоровой коллектив. Фольклорность музыкального интекста способствует созданию особого облика хора. Он воспринимается как носитель «фольклорного», традиционного сознания, как коллектив, вовлечённый в атмосферу обрядового, театрализованного действия, и тем самым персонафицированный (о чём подробнее речь велась выше).

В-третьих, фольклорная архаика и «современность», то есть технически сложный «фон», современный облик композиторского почерка А. Новикова, словно отражаются друг от друга, взаимно оттеняя, колорируя (а иногда и остраняя, что относится к современным композиторским средствам) контрастную стиливую область, усиливая, резче проявляя эти контрасты.

В-четвёртых, сочетания фольклорного и нефольклорного формируют образно-семантические сферы и тем самым – драматургические контуры целого. В Кантате А. Новикова оно было охарактеризовано как стиливая модуляция от фольклорного к нефольклорному. Это приводит к своеобразной «разомкнутой» полистилевой драматургии, в чём проявляется неординарность композиторского решения стиливого облика цикла в целом.

### Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. иск. – М., 1998.
3. Лескова Т. В. Некоторые жанрово-стилевые тенденции профессиональной музыки Дальнего Востока 1960–90-х годов. – Хабаровск: ХГИИК, 2003.
4. Никитин А. А. Вступительная статья: [о творчестве дальневосточного композитора А. Новикова] // Новиков А. Кантата для женского хора а'cappella на народные слова. – Хабаровск: КНОТОК, 2004. – С. 2.
5. Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записки П. И. Якушкина. – Л.: Наука, 1986. – Т. 2.
6. Соломонова Н. А. Размышляя о юбилее... // Музыкальная культура Дальнего Востока: мат-лы региональн. науч.-практ. конф. – Хабаровск, 2001. – Вып. 2. – С. 3–12.

Literatura

1. Aranovskij M. G. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. – M.: Kompozitor, 1998.
2. Zhossan N. Ju. Problema pretvorenija russkih narodnyh zhanrov v sochinenijah kantatno-oratorial'nogo tipa (na materiale otechestvennoj muzyki 60–80-h godov): avtoref dis. ... kand. isk. – M., 1998.
3. Leskova T. V. Nekotorye zhanrovo-stilevyje tendencii professional'noj muzyki Dal'nego Vostoka 1960–90-h godov. – Habarovsk: HGIIK, 2003.
4. Nikitin A. A. Vstupitel'naja stat'ja: [o tvorchestve dal'nevostochnogo kompozitora A. Novikova] // Novikov A. Kantata dlja zhenskogo hora a'cappella na narodnye slova. – Habarovsk: KNOTOK, 2004. – S. 2.
5. Sobranie narodnyh pesen P. V. Kireevskogo: zapiski P. I. Jakushkina. – L.: Nauka, 1986. – T. 2.
6. Solomonova N. A. Razmyshljaja o jubilee... // Muzykal'naja kul'tura Dal'nego Vostoka: mat-ly region. nauch.-prakt. konf. – Habarovsk, 2001. – Вып. 2. – S. 3–12.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

1 ч. «Что ж ты, Машенька»

Музыкальный пример 1: фрагмент из 1-й части «Что ж ты, Машенька». Музыкальная запись для сопрано и альты. Темп *p*. Текст: Не спеша что, что, что ж ты, Машенька, что ж ты, Марья, что ж ты, Машенька.

2а

2 ч. «Чикилики-микилики» (основная тема)



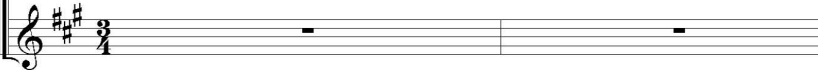
Музыкальный пример 2а: фрагмент из 2-й части «Чикилики-микилики» (основная тема). Музыкальная запись для альты, сопрано и альты. Темп *mp*. Текст: Чи - ки - ли - ки ми - ки - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки, ле - По кус - ту, по мос - ту, по бе-ло-му у-кос - ту, Чи - те-ли го-лу-би-лики, ле-те-ли го-лу-би-лики. Чи - ки-ли-ки-ми - ки-лики, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки по

Sopr.    
 ки - ли - ки - ми - ки - ли - ки, ле - те - ли го - лу - би - ли - ки ле  
 Alt.    
 кус - ту, по мос - ту, по бе - ло - му у - кос - ту, по

26



2 ч. «Чикилики-микилики» (середина)



Soprano    
 Въёт - ся в не - бе со - кол, ле - та - ет вы - со - ко,  
 Alto 1    
 Alto 2 

Sopr.    
 вы - со - ко ле - та - ет, вы - со - ко ле - тит...  
 Alt. 1    
 Alt. 2 

3

3 ч. «Подблюдная»

*120* *Лукаво*  
*tr*  
 Soprano    
 Ся - дит ко - шеч - ка на во - ко - шеч - ке,  
 Alto 

Sopr.    
 ой, лю - ли, лю - ли, на во - ко - шеч - ке.  
 Alt. 

4а  
4 ч. «Комарочек» (начало)

Alto 2  $\text{♩} = 176$  **Vivace**

О - ой - ли, лё - ли э - о - лей - ли, ли - лий - ли...

4б  
4 ч. «Комарочек» (развитие)

Soprano 1  
Soprano 2  
Alto 1  
Alto 2

Ох, как за - ду - мал же - нит - ца да  
Ох, как за - ду - мал ко - ма - ро - чек же - нит - ца Ён на му - хе. на го - рю - хе  
Ох, как за - ду - мал ко - ма - ро - чек Ён на му - хе - ти. на го  
же - - - нит - ца, на му - - - хе, на го - рю - хе

5а  
5 ч. «Эни-бэни»

Alto 2 ***mf*** Назидательно

Э - ни бэ - ни, э - ни бэ - ни. Э - ни бэ - ни,

Alt. 1 ***mp*** Хитро

Э - ни бэ-ни, э-ни рэкс, фан-дэр фин-дэр фан-дэр жэкс, э-ни бэ-ни рэкс, бэ-ни рэкс

Alt. 2

э - - - ни бэ - - - ни. Э - ни бэ - ни

56  
5 ч. «Эни-бэни»

*f subito p* Шёпотом

Soprano 1  
э - ус дэ - ус кос-мо-дэ - ус, бакс, бакс

Soprano 2  
*f*  
э - ни э - ни бэ - ни, э - ни бэ - ни, бэ - ни рэкс

Soprano 3  
*f*  
фан-дэр фин-дэр жэкс, фан-дэр фин-дэр жэкс, фан-дэр фин-дэр жэкс

Alto 1  
*f*  
э - - - ни, э - ни бэ - ни рэкс

Alto 2  
э - ни бэ - ни рэкс, э - ни бэ - ни рэкс,