

Лескова Татьяна Владимировна

ПРИЕМЫ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА В КАНТАТЕ Е. КРАВЦОВА "НОВГОРОДСКИЕ ПЕСНИ"

Сфера композиторского фольклоризма 1980-х годов примечательна обращением авторов к цитированию. Задачи анализа и систематизации его принципов в кантате Е. Кравцова "Новгородские песни" определяют актуальность исследования. Наблюдается большая амплитуда приемов цитирования: от варьирования (1) до внедрения принципов строгой (2) и свободной (3) деривации. В кантате, написанной на народные слова, это определяет и разные виды тексто-музыкального единства. Разработка цитатного материала осуществляется при возрастающем значении детализации фольклорно-поэтических источников.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/9/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 9(71) С. 116-125. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

THE EUROPEAN VIEW ON THE PROBLEM OF THE EXISTENCE
OF *ĀTMA* IN THE PHILOSOPHY OF VAJRAYĀNA

Kutsenko Boris Olegovich
Moscow State Pedagogical University
kutsenko.relig@gmail.com

The article is devoted to the research of the philosophical interpretation of the basic concepts of the Buddhist abhidharma in the European neo-phenomenology. The author analyzes the different approaches to the study of the existence of the non-substantial and true self in the schools of Yogachara and Madhyamaka Prasaṅgika. Particular attention is drawn to the comparative analysis of some provisions of the written and oral tradition of the Vajrayana and their reception in the neo-phenomenological paradigm of M. Eliade, O. Nydahl, and E. A. Torchinov.

Key words and phrases: philosophy; Vajrayana; true self; Ātman; non-substantial self; neo-phenomenology; Yogachara.

УДК 78.071.1/398(571.6)(035.3)

Искусствоведение

Сфера композиторского фольклоризма 1980-х годов примечательна обращением авторов к цитированию. Задачи анализа и систематизации его принципов в кантате Е. Кравцова «Новгородские песни» определяют актуальность исследования. Наблюдается большая амплитуда приемов цитирования: от варьирования (1) до внедрения принципов строгой (2) и свободной (3) деривации. В кантате, написанной на народные слова, это определяет и разные виды тексто-музыкального единства. Разработка цитатного материала осуществляется при возрастающем значении детализации фольклорно-поэтических источников.

Ключевые слова и фразы: композиторский фольклоризм; переинтонирование фольклора; народнопоэтический прообраз; музыкальный тематизм; цитирование; вариантность; деривация.

Лескова Татьяна Владимировна, к. искусствоведения
Хабаровский государственный институт культуры
hgik@pochta.ru

**ПРИЕМЫ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА
В КАНТАТЕ Е. КРАВЦОВА «НОВГОРОДСКИЕ ПЕСНИ»**

Кантата сибирского композитора Е. Н. Кравцова «Новгородские песни» (1985) раскрывает тему русской деревни с присущими ей типажными-характерами женщины-крестьянки с нелегкой судьбой, девушки-невесты, доброго молодца. Эти образы показаны в реальном и комически-гротесковом ракурсах, соответственно которым композитор останавливает свое внимание на тех жанровых сферах фольклора, которые дают возможность подобной двуединой характеристики. Эпос в виде шуточных старин, небылиц, шуточных припевок вводится в первую и третью части «Про старину» и «Снежки белые-пушисты». Шуточные хороводные песни составляют основу второй «Расскажу тебе, кума» и четвертой «К девкам по логу» частей кантаты. Обрядовая лирика подблюдной и плача определяет содержание пятой «Подблюдная» и шестой «Родимая матушка» частей, необрядовые протяжные лирические песни, баллада включены во вторые разделы третьей и шестой частей.

Прообразы фольклора кантаты представляют собой совокупность словесно-поэтического и музыкально-цитатного материала, заимствованного композитором из публикации «Традиционный фольклор Новгородской области» [№ 1, 5, 12, 40, 124, 235, 250, 291, 299, 447, 448]. Исключениями являются вторая часть и рецитативный вступительный раздел шестой части кантаты, созданные на оригинальном музыкальном фольклорном тематизме композитора (термин Е. Ручьевской).

В задачи статьи входит анализ переинтонирования фольклорно-цитатного материала и систематизация выявленных приемов работы с ним. Отправным пунктом принят фольклорно-жанровый комплекс цитаты с последующим наблюдением над его музыкально-стилевыми преобразованиями. Основным методом выступает сравнительно-типологический, позволяющий постичь глубину композиторского варьирования фольклорного первоисточника. В связи с включением в фольклоризованный комплекс кантаты народнопоэтических текстов дополнительным является постижение особенностей их согласования с музыкальным авторским контекстом.

Переосмысление цитат во всех частях начинается с воссоздания их целостного облика. Комплекс фольклорно-жанровых черт сконцентрирован в «сольном» зачине [3]. Это во многом условное наименование означает первоначальное проведение народной мелодии у какой-либо группы хора.

В ряде случаев тембр цитаты при первом появлении отражает содержательную сторону музыкальной темы. Так, в № 1 тембр альтов соответствует сдержанности повествовательного тона (Пример 1а), в № 2 (на нецитатном оригинальном авторском музыкальном материале) тембр сопрано и высокая тесситура изложения символизируют женские пересуды и изначально повышенный эмоциональный тон «обсуждения» возникшей семейной ситуации раздора между Макаром и его нерадивой женой (Пример 2а). В № 4 тесная связь с сюжетом вызвала появление цитаты в партии теноров, где дана первая тембровая характеристика «молодца» (Пример 4а).

В других частях тембровая сторона цитаты, изложенной в зачине, символизирует определенный фольклорный жанр. В первом разделе № 3 проведение цитаты шуточных припевок в партии баса соло (Пример 3а) неотделимо от сказительской традиции, во втором разделе в партии теноров – от ассоциаций с молодецкой лирикой (Пример 3б). В № 5 и втором разделе № 6 (Примеры 5а, б) зачин поручается сопрано и алтам. Тембр женских голосов в подблюдной и свадебной песнях также соответствует природе этих жанров. Подбирая тембры для первого изложения цитат, композитор руководствовался принципами тембрового контраста между № 1-3 (А., S., Т.) и 4-5 (Т., S.+А.) либо тембрового дополнения на грани № 3-4 (Т.-Т.), 5-6 (S.+А. – S.+А.).

В дальнейшем изложении цитатного материала наблюдается его естественное «распевание», интонационное развитие с соответствующими этому вариантно-вариационными приемами. В одних частях кантаты они не выходят за пределы заданного фольклорного жанра. Однако показ образной динамики в других частях приводит к более свободному развитию, и мера свободы цитирования различна. Анализируя мелодико-интонационный уровень выразительности, фактуру изложения, обозначим три различных приема композиторской интерпретации цитат.

Первый прием состоит в создании мелодического эквивалента [1, с. 41-42], возникающего в результате вариантной повторности. Производные звенья композитора интонационно родственны цитате, но, при общем сходстве приема, его трактовка в разных частях определяется фольклорно-жанровой принадлежностью цитатного материала.

В первой части «Про старину» законы эпического жанра выдвигают при варьировании на первый план принцип повтора. В середине первой строфы (a_1 ; ц. 1) и далее (2-я строфа: a_2a_3 ; ц. 2-3; Пример 1б) он сопровождается незначительными, скорее, внешними изменениями ладово-фактурного контекста. В частности, при небольшой изменяемости мелодии вариабелен присоединяющийся к ней подголосок. В развитии двухголосия преобладают черты северного стиля: близкое тесситурно-фактурное расположение голосов-линий, как в гетерофонии опевающих единый интонационный стержень, жесткие диссонирующие интервальные вертикали (секунды, кварты, септимы), данные с разрешением в консонансы. (Присоединение подголоска более характерно для среднерусской традиции исполнения старин, вобравшей некоторые особенности северно- и южнорусского стилей, в чем композитор не стремится выдержать неприкосновенность севернорусской эпической традиции.) Сходные приемы сопровождают развитие тематизма середины этой части.

Подобие приемов представлено в экспозиции и репризе (рассредоточенном вариационном цикле) четвертой части «К девкам по логу». Микроварьирование, орнаментация цитаты (например, строфа 2; ц. 27) и приоритет фактурных изменений определяют и здесь, в хороводном жанре суть вариационного процесса, как это было в эпическом. Образцом появления новых фактурно-хоровых линий для композитора являлось их варьирование в самой цитате.

В отличие от эпического и хороводного жанров в разработке цитаты протяжной лирической песни во втором разделе третьей части «Снежки белые-пушисты» преобладает вариантность мелодии. В строфах 2-4 ($a_1 a_2 a_3$; ц. 24-26) звуковысотность, мелодические распевы отличаются новыми интонационными деталями. Начиная с третьей строфы (ц. 25; Пример 3в) развитие подголосочно-полифонической фактуры больше напоминает казачью традицию. Основной напев проведен в среднем голосе, в партии алтов с присоединением относительно малоподвижного «дисканта» в партии сопрано. Это еще раз демонстрирует синтезирующий подход к отражению региональных традиций русского фольклора: композитор не стремится к региональной замкнутости, ограничению средствами только севернорусского стиля, а свободно привлекает средства других.

Варьируя цитаты, автор сохраняет отличительные композиционные особенности разных жанров. В эпическом и хороводном подчеркнута лаконичность строфических структур при минимуме мелодического варьирования, но заметном фактурном развитии, в то же время не способствующем затушевыванию повторности микроструктур (мотивов, фраз). Разрабатывая цитату протяжной лирической песни, композитором широко претворены композиционные закономерности протяжного стиля: внутрислоговые распевы, словообрывы, активно распеваемые повторы слов и вставные элементы текста, например, междометия. В выстраивании вариантно-строфической формы ведущим оказывается принцип вариантного развития мелодико-фактурной стороны фольклорно-цитатного тематизма.

Второй прием состоит в таком мелодическом варьировании, в результате которого масса появляющихся производных тематических образований балансирует на грани идентичности, узнаваемости цитаты. Композитор не порывает с интонационным строем и жанром первоисточника, но существенно их преобразует.

Такова основная тема пятой части «Подблюдная» (Схема 1).

В 1-4-й строфах вариантное развитие мелодии ($ab a_1b_1 a_2b_2 a_3b_3$; ц. 41-43) соответствует принципам фольклорного варьирования. Ему сопутствует сохранение метроритмически акцентированных интонационно-ладовых опор. В 5-10-й строфах на основе мелодии запева формируется производное звено (α ; ц. 44), развитие которого вариантно и также близко фольклорным принципам: в нем композитор оставляет неизменными сущностные характеристики прежней мелодии, например, общий звуковысотный «опевающий» контур. Но по мере его переизложений начинают накапливаться и преобладать контрастные элементы. Изменяются некоторые ладовые опоры, смещенные по сравнению с основными на ступень вверх, начальный квартный шаг мелодии $e-a$ заменяется квинтовым $e-h$, закрепляемым в последующем развитии (ср. Примеры 5а и 5б). Иная линия верхнего голоса и переход в одноименный минор (строфы 7-8: $\alpha_2 b_6 \dots$; ц. 46-47; Пример 5в) выявляют свое сходство с мелодической плавностью, постепенностью припева. На основе этого интонационного комплекса, в свою очередь, формируется еще один производный (строфы 9-10: $\alpha_3 b_8 \dots$; ц. 48-49; Пример 5г).

Схема 1.

Формообразование № 5 «Подблюдная»

текст	строфы																	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
музыка	ab	a ₁ b ₁	a ₂ b ₂	a ₃ b ₃	a ₄ b ₄	a ₅ b ₅	a ₂ b ₆	a ₂ b ₇	a ₃ b ₈	a ₃ b ₉	c	c ₁ →ϕ	ϕ ₁	c ₂ →ϕ ₂	a ₆ b ₁₀	a ₆ b ₁₁	a ₃ b ₁₂	a ₃ b ₁₃
	экспозиция										середина				реприза			
	вариантно-строфическая										вариантно-строфическая				вариантно-строфическая			
цифры		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	т.9ц.50-51	52	53	54	55	56	57

Примечание: а – производное звено от темы запева «а»; ϕ – производное звено от новой темы середины «с». Здесь и далее в последней строке даны цифры хоровой партитуры.

Посредствующие элементы производного звена (а, а₁, а₂) сами выступают объектами варьирования, что соотносимо с процессами строгой деривации [Там же, с. 94-96]. С одной стороны, это соотносимо с фольклорной импровизационностью, с другой, динамика накопления контраста, интонационного обновления непосредственно не связана с фольклором, как искусством устной традиции, в большей мере опирающимся на принципы вариантного повтора.

С ними больше ассоциируется развитие припева «Лады!..». Его повторы на протяжении всей «Подблюдной» создают свою сквозную рассредоточенную микрокомпозицию вариантного типа. Она подчиняется принципу масштабного увеличения внутрислоговых распевов, особенно в конце экспозиции, в 10-й строфе (ц. 49) и в репризе (строфы 15-18; ц. 54). Тем самым усиливается «славильный», эмоционально приподнятый характер припева.

Ему противопоставлен лирически напряженный образ запева, в котором смена вариантов (а) целой серией дериватов (а) обусловлена смысловыми поворотами. Созданный композитором подтекст подблюдной противоположен символике удачного замужества и счастливой девичьей доли, что составляет традиционный пласт содержания этого фольклорного жанра.

В целом второй прием цитирования примечателен накоплением и закреплением таких отличий, которые выливаются в рождение производных звеньев-дериватов (строгая деривация). Его можно обозначить как удаление от цитаты [4, с. 68], как внутрижанровую динамизацию, своего рода активизацию ее интонационных ресурсов при сохранении исходных жанровых параметров.

Третий прием можно охарактеризовать как «преодоление» цитаты, по выражению М. Тараканова. Таковы принципы цитирования в срединных строфах четвертой и пятой частей кантаты Е. Кравцова.

Обе середины являются сердцевиной сюжета своих частей, его оригинальным элементом и отражают разнополярность образов кантаты, создавая оппозицию юмора (образ девицы, звавшей молодца побороться и одержавшей победу; № 4) и лирики (подблюдная; № 5) на расстоянии. Поскольку два образных начала представлены весьма рельефно и в динамичном развитии, вплоть до гиперболизации (№ 4) и лирико-драматической кульминации (№ 5), то композитор избрал соответствующие средства, отличающиеся еще более подчеркнутой процессуальностью переосмысления цитат.

В середине четвертой части «К девкам по логу» (строфа 8; ц. 32) представлена сюжетная ситуация, направленная от показа молодецкой удали и задора к выражению комического недоумения, «торможения» сюжета. В народной песне комичность ситуации сглажена единым для всех строф напевом. В авторской интерпретации она предельно детализирована введением нецитатного тематизма, острающего хороводности. Знаками этого выступают преобразования мелодии и фактуры. В мелодии речитативность основной темы (Пример 4а) заменяется песенностью, плавностью с замедлением темпа, потерей инерции ритмичного движения, свойственной хороводным, и последующим «топтанием» опевающего мотива на месте в пределах терции и условиях переменного метра (Пример 4б). В подголосочно-гетерофонном строении фактуры утверждается ленточное голосоведение, «утолщенный» линейный пласт с подчеркнута диссонирующей, «фальшивой» терцовой второй при внедрении в нее секунд.

Детальное следование за развитием образа характерно и для середины «Подблюдной» (Схема 1; строфы 11-14; ц. 50-53) – портретной характеристики девушки-невесты с ее тревожными раздумьями о жизни на «чужой стороне». Переключение с предмета рассказа на выражение эмоционального отношения к нему сопровождается свободным преобразованием материала.

Песенная тема (с), построенная на трихордовых ячейках с признаками фольклорной архаики (т. 1-4 Примера 5д), меняет свой жанровый облик, насыщаясь в 12-й (с₁→ϕ) и последующих строфах (ϕ₁ с₂→ϕ₂) декламационностью с жанровыми признаками плача, что слышно в многочисленных повторах ладовых опор и нисходящих окончаниях мелодических построений (т. 5-8 Примера 5д). При этом мотивная сторона мелодии теряет свою родственность первоначальному трихордовому попевок (с), существенно обновляется, вплоть до возникновения контрастного в мотивном отношении производного звена (ϕ) с его вариантами.

Следующий пример свободной трактовки цитатного материала находим во втором разделе шестой части «Родимая матушка», где динамично обрисован образ девушки, насильно выданной замуж. Показ внутреннего неприятия ею собственной судьбы, выражение сложности лирико-психологического состояния определяют приемы композиторской работы с фольклорным материалом (Схема 2).

Экспозиция раздела выдержана в жанре протяжной лирической песни (Пример 6). В первой фазе – трех первых строфах – развитие основано на вариантно-вариационных преобразованиях мелодии и линий подголосков: а а₁ а₂ (ц. 61). В 4-5-й строфах (Пример 7б) появляется производное звено bb₁; (ц. 64), в котором в партии альтов угадываются «следы» основного напева (а), в партии сопрано – интонационности плача (элемент «х» в Схеме 2; Пример 7а) из первого раздела этой части. Подтекстом нисходящего малотерцового шага (см. скобки в Примерах 7а-в) является семантика зова кукушки (тем более что образ девушки-пташечки, кукующей в саду, будет фигурировать далее). На основе него рождается практически идентичный этому иножанровому включению, волнообразный звуковысотный контур мотива с повторяющимся стрележковым тоном и отклонением от него вверх на терцию-квинту (см. пунктирные скобки в Примерах 7а-в), а затем и вопрошительная интонация восходящей квинты в темах «с» и «d» (см. скобки с линией точка-пунктир в Примерах 7в, г).

Схема 2.

Формообразование № 6 «Родимая матушка»

текст	строки							строфы									
	1-я фаза				2-я фаза			1	2	3	4	5	6	7	5	8	9
музыка	x	x ₁	x ₂	y	x ₃	x ₄	y ₁	a	a ₁	a ₂	b	b ₁	c	d	b ₂	d ₁	a ₃
	1-й раздел							2-й раздел									
	вариантно-периодическая							экспозиция			середина			реприза			
цифры								вариантно-строфическая			сквозная			строфа			
		58		59		60		61	62	63	64	65	66	67	69	70	71

Данный ряд последовательно появляющихся производных, достаточно контрастных звеньев (в Схеме 2 фактически отмечены как разные темы: x, a, b, c, d) является показателем свободной деривации цитаты, позволяя соотнести все новые мелодические образования как скрытые дериваты [1, с. 94-96, 103, 105]. В самом общем плане их сближает цикловой (волновой) принцип строения народно-песенной мелодики.

Крайние точки этого интонационного процесса отражают общую жанровую модуляцию [2] от песенности к декламационности. Образцом первого жанрового свойства выступает начальная тема «Родимая матушка» (а) и ее производное звено (b), тема середины в стиле поздней балладной лирики «Что это за пташечка» (с; ц. 66; Примеры 6, 7б, 7в), образцом второго – кульминационная фаза «Один братец говорит...» (d ... d₁; ц. 67, 70; Пример 7г). Свободный метр и средства контролируемой алеаторики способствуют здесь широкому развитию хоровой декламации, охватывающей всю фактуру, а также созданию эффекта гулкости речи, как бы отрывающейся в сознании тревожным эхом. Эмоциональной динамичности способствует и усложнение гармонического контекста, применение «застывших» трихордов в тесном (g-a-h, fis-a-h) и широко (a-h-e) расположении созвучий.

Песенная реприза (a₃; ц. 71), звучащая как послесловие, подхватывает и вариантно замыкает развитие. К основной мелодии присоединяются подголоски, приводимые в кадансе к единой ритмике в аккордово-хоральной фактуре. Этими средствами выделяется заключительный плагальный каданс с выразительной звучностью ум.VII₃₄-I₃₅ (в традициях гармонии русской школы), завершая серию интонационных метаморфоз, детализирующих народный прообраз. Повествовательность баллады, жанра, предполагающего некоторую композиционную свободу, способствует включению всего этого разнообразного материала в единую цепь повествования.

В трех рассмотренных примерах – срединных разделах № 4 и 5, второго раздела № 6 – процесс варьирования цитаты оканчивается свободной деривацией. Его особенность и сложность состоит, во-первых, во взаимодействии цитаты, ее фольклорно-жанровых признаков с иножанровым фольклорным и нефольклорным интекстом [1] и, во-вторых, в замещении фольклорно-цитатного источника оригинальным материалом композитора. При этом принципы формирования полисемантического авторского контекста близки методу ассоциаций [Там же, с. 298-300] – интеграции широкого круга элементов музыкальной ткани.

Подобием процессов свободной деривации отличается и трактовка оригинально-авторского фольклорного тематизма второй части «Расскажу тебе, кума». Речь здесь идет о «беззаботной» жене, которая «печку не топила и Макара не кормила», и от которой тот уехал «за сорок деревень». Комическое повествование о ней заканчивается перечислением всякой снеди, поедая которую, в разлуке «исхудала сирота, – не влезает в ворота».

Повествование-лубок с элементами гротескного преувеличения построено на основе речитативного тематизма, имитирующего эмоциональный тон и манеру деревенских пересудов (Пример 2а). Постепенно раскрывается комичность хоровой скороговорки, воспроизведенная композитором при помощи нарастающей громкостной динамики, широких регистровых границ партий и всего хора, грузности фактуры, создающих

эффект «громогласности». Тематизм дополняется припевом асемантического плана «та-ту-ли, та-ли-ту, что на эту, что на ту!». Сочиненный композитором вместо народного, не менее выразительного, но более конкретно-бытового («О-о, о-ой, как Макар сошел с ума»), он усиливает юмористический оттенок.

Процесс развития протекает согласно принципу «от вариации к деривации» [Там же, с. 293], основой чего выступает изначальная свобода в выборе музыкальных средств: оригинальный тематизм, скомпонованные Е. Кравцовым на основе народного источника более протяженные текстовые строфы (см. строку «текст» в Схеме 3: 3+3/П...).

Схема 3.

Формообразование № 2 «Расскажу тебе, кума»

текст	строфы																
	1	2			3				4				5				
	3+3/П	3 ₁	3 ₂	3 ₂ /П ₁	3 ₃	3 ₃	3 ₃	П ₂	3 ₄	3 ₅	3 ₆	3 ₇	3 ₈	3 ₉	3 ₁₀	П ₃	
музыка	a+a/b	a ₁ /b ₁	a ₁	a ₁ /b ₂	a ₁ /1	a ₁ /1	a ₁	æ	b ₂₊	æ _ε /b	æ ₁₊ /b	æ ₂₊ /b	b	b ₂₊	æ _ε	æ b	c
	экспозиция							середина					реприза		кода		
	вариантно-строфическая																
цифры		9		10		11		12		13			14	15		16	17

Примечание: 3 – запев; П – припев; 3/П, a/b – текстовая и музыкальная полифония. Дериваты: 1 – тема припева в обращении, æ – материал припева (b), производный от основной темы (a); ε – обратный порядок мотивов; b| – только первый мотив припева.

Такие бесприпевные строфы являются фундаментом более динамичного изложения сюжета и более протяженной фразировки мелодии, в противовес дробности структур фольклорно-поэтического первоисточника. Сквозное развитие позволяет разнообразить мелодию, насыщая ее ближе к кульминации-гиперболе в 4-й строфе (ц. 13) иножанровыми, в основном характерно-декламационными элементами.

Соответственно образу-преувеличению композитор выстраивает весь процесс развития музыкального тематизма по принципу крещендирующих форм. Мелодическое развитие по законам строгой деривации продолжается в рамках свободной в завершении 4-й строфы (ц. 14). Возникает целый ряд производных от мотивов запева и припева явных и скрытых звеньев-дериватов (см. перечень дериватов в примечании к Схеме 3). На словах «исхудала сирота» внедрен другой тип интонационности – скрытый дериват, возникший из развития основной попевки. Она в кульминации-стретте (Пример 26) подхватывается по принципу дополнительности, благодаря чему между партиями хорового восьмиголосия *divisi* возникает интонация вдоха (в Примере 26 отмечена скобками), многократно утрирующая насмешку в адрес «сироты».

В анализе приемов цитирования особое место отводилось мелодии как средству, концентрирующему процессы линейных преобразований. Однако стоит специально отметить и другие контекстуальные принципы авторского развития цитатного материала.

Важной особенностью музыкальной ткани кантаты является возникновение отдельных элементов авторской стилистики как продолженного развития фольклорно-жанровых приемов. Например, в фактурных линиях композитор, как правило, дает свои мелодические варианты, близкие народным, имитирует гетерофонию (№ 1, 2, 4) и подголосочную полифонию (№ 5, вторые разделы № 3 и 6).

Подголосочный стиль в его развитых формах, напоминающих о южнорусской традиции, воссоздается композитором в тех двух частях (№ 3 и 6), цитаты которых выдержаны в стиле протяжной песни. Но обращаясь к вербальным текстам лирического характера, автор также воспроизводит в фактуре черты подголосочности, сочетая признаки протяжного стиля при имитации жанровости хороводной (№ 4) или подблюдной (№ 5).

Широко представлены и смешанные виды фактуры. В последних упомянутых частях воспроизводится втора (чаще терцовая), как элемент ленточного голосоведения или подголосочности. В № 1, 4 возникает гетерофонно-подголосочный, а в завершении ряда частей – № 1, 2, 6 – гомофонно-полифонический склад. Подобное свободное совмещение типов многоголосия характерно для развитых форм фольклора, на что и опирается композитор.

Классическое четырехголосие кантаты примечательно воссозданием пульсирующего характера русского народного многоголосия. Это выражается в полифонической комплементарности сочетания голосов, вуалировании цезур путем вступления одних голосов во время кадансирования других. Помимо этого характерна переменность количества голосов, фактурных пластов, свободное их включение и выключение, введение

консонирующих созвучий, хоровых унисонов в срединных и завершающих каденциях. Необходимая отчетливость произнесения семантически важных фрагментов текста, подобно народной традиции, достигается использованием унисонов, выключением отдельных партий (№ 1, ц. 8 «С родной матушкой мне не веки жить...»; № 5, т. 9 ц. 50 «Да расхвалил сват чужу сторону...»). С этими же целями композитор приводит хоровую фактуру к ритмическому единообразию (№ 1, ц. 6 «Ты вези, вези, родна матушка...»; № 2, ц. 11 «Он уехал через день...», ц. 13 «Она печку не топила...», т. 6 ц. 14 «Исхудала сирота», заключительный каданс «Вот таких ищите жён»; № 3, заключительный каданс «Соловей гнезда не вьёт»; № 4, ц. 34 «Звала молодца побороться...», ц. 40 «Пошёл молодец, сам заплакал»; № 6, заключительный каданс «Родную сестру»). Напоминает народные приемы воссозданное композитором двухъярусное многоголосие (№ 5 ц. 44, 48, 54-57) – октавные дублировки партий у женской и мужской групп хора.

Натурально-ладовая гармония, возникающая в связи с полимелодизмом фактуры, тонко сочетается с закономерностями классико-романтической тонально-гармонической системы, создавая выразительные фониические эффекты. Консонантность, терцовая «округлость» гармонической вертикали свойственна подголосочному стилю (№ 3, 5, 6), особенно при воплощении лирической образности. Диссонантность, терпкость гармоний характерна для частей комического, шуточного плана (№ 2, 4), возникая на основе гетерофонии [4, с. 67].

Введение современных гармонических приемов осуществляется Е. Кравцовым на основе продолжения развития народной стилистики. В № 3, 5 усложнение вертикали происходит в процессе фактурного развития подголосочной полифонии, когда хоровые партии движутся комплексно, с соблюдением терцового или иного интервального параллелизма или других фактурно-линейных принципов. В драматической кульминации № 6 (ц. 67) напластования консонирующих созвучий приводят к образованию полиаккордов.

Говоря о вариантно-вариационных процессах в целом, отметим, что в отличие от вариантности фольклора, где могут следовать неравные по качеству варианты строф (Г. Головинский), вариационный процесс в кантате Е. Кравцова, как и большинстве произведений письменной традиции, проходит целенаправленно, поступательно, с созданием все более ярких мелодико-фактурных вариантов или дериватов цитат, проведения которых закрепляются обычно в кульминационных или репризных построениях.

Итак, в ходе стилистического анализа выявлены наиболее показательные приемы переосмысления фольклорных цитат: 1) воссоздание фольклорных жанров в их целостном облике, благодаря вариантно-вариационным процессам; 2) фольклорно-стилевые преобразования на основе строгой деривации, которые приводят к удалению от цитаты; 3) преобразования, возникающие в процессе свободной деривации и приводящие к фольклорно-стилевой модуляции (в том числе, в сфере нефольклорной стилистики), в результате чего происходит преодоление цитаты. Развитие бесцитатного авторского фольклорного тематизма сочетает принципы варьирования, перерастающего в процесс свободной деривации (Схема 4).

Анализируя взаимосвязь фольклорно-поэтического и композиторского музыкально-тематического рядов, отметим следующее. В композиторском следовании двум первым приемам вариационные и вариационно-деривационные процессы (строгая деривация) не нарушают образно-семантического единства текста и музыки, в согласовании которых наблюдается жанровый параллелизм [2] (Схема 4). При этом принципы строгой деривации позволяют трактовать цитатный материал более ярко и детализировано.

Схема 4.

Принципы переинтонирования в кантате

вариантно-вариационные процессы	цитатный материал		оригинальный материал	
	вариационно-деривационные процессы		варьирование	свободная деривация
	строгая деривация	свободная деривация		
№ 1				№ 2
№ 3				
№ 4, экспозиция, реприза		№ 4, середина		
	№ 5, экспозиция, реприза	№ 5, середина		
		№ 6, 2-й раздел	№ 6, 1-й раздел	
жанровый параллелизм		параллелизм → контрапункт	жанровый параллелизм	параллелизм → контрапункт

Музыкально-поэтические связи в процессе свободной деривации приобретают динамичный характер (см. стрелки в Схеме 4). Если поэтический компонент остается в пределах жанровых признаков фольклора, то авторский музыкальный отличается своего рода жанровой модуляцией [Там же], выводящей за пределы исходного фольклорного жанра. Поэтому жанровый параллелизм народного первоисточника и авторского контекста вытесняется их контрапунктом [Там же].

Из приведенной Схемы 4 видно, что свобода обращения с фольклорным материалом возрастает к концу произведения. Методы вариантно-вариационного развития цитат (№ 1, 3, 4) последовательно сменяются методами строгой деривации, удаления от цитаты (№ 5). Приемы преодоления цитаты, соответствующие свободной деривации, акцентируют переход фольклорного прообраза в другое музыкально-стилистическое

качество, связанное либо со сменой фольклорно-жанрового контекста (серединовые разделы № 4, 5, кульминация № 2), либо с выходом в область нефольклорной стилистики (2-й раздел № 6). Все это дает эффект усиления изначальных образных характеристик, позволяет композитору открыть богатый семантический подтекст музыкально-поэтического цитатного материала.

Нотные примеры

Пример 1а

$\text{♩} = 116$

А.
 По - си - ди те - ко вы, по - си - ду - шеч - ки, у ме - ня мла - дой мла - дой виз - бу - шеч - ке,
 у ме - ня мла - дой - мла - дой - виз - бу - шеч - ке, ста - ри - ну ска - жу я, по - бы - валь - щи - ну.

Пример 1б

$\text{♩} = 116$

С.
 Как сын на ма - туш - ке он дро - ва во - зил, дро - ва во - зил, как сын на ма - туш - ке он дро - ва во - зил, он дро
 А.
 Ста - ри - ну ска - жу я по - бы - валь - щи - ну, как сын на ма - туш - ке он дро - ва во - зил, он дро - ва во - зил он дро

Пример 2а

С.
 Рас - ска - жу те - бе, ку - ма, как Ма - кар со - шёл су - ма, та - ту, ли, та - ли - ту, что на э - ту, то на ту!
 А.
 Рас - ска - жу те - бе, ку - ма, как Ма - кар со - шёл су - ма,

Пример 2б

pppp cresc. Ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*
pppp cresc. Иску - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*
ppp cresc. Ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*
pp cresc. Ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*
p cresc. Ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*
p cresc. Ис - ху - да - ла, ис - ху - да - ла, *f*

Пример 3а

B. solo

f
 Семь - де - сят, ба - буш - ка, семь - де - сят, семь - де - сят, Па - хо - мов - на, семь - де - сят!

Пример 3б

Т. *ppp*
 Снег - ки бе... снег - ки бе - лы - е пу - шис - ты, да пу - шис - ты - е, ой, при - за - кры... при - за - кры - ли все по - ля. При
 В.

Пример 3в

S. *p* Ой... сре-ди по-ля есть кус-то - чек, ой, он не со... не сох-нет
 A. *p* А - ой, дак сре... сре-ди по-ля есть кус - то - чек, куст ра - ки-то-вый сто-ит. Он не сох-нет и не вя... да
 T. *p* Даж ой, куст сто - ит, он не
 B. *p*

Пример 4а

S. *f*
 A. Ай, да лю-ли, лю-ли, по ло - жеч - ку!
 T. *f*
 B. *f*

Пример 4б

T div. в замешательстве
 B div.
 за - ла мо-лод-ца по-бо - роть - ся, за-ла мо-лод-ца, за - ла мо-лод-ца по-бо - роть - ся..

Пример 5а

S. *p*
 A. Рас-тво - рю я ква - шо-ноч-ку на до - ныш - ке, ла - ды!

Пример 5б

S.
 A. Сей, мат-ка, му-ку, рас-тво-ряй пи-ро-ги -

Пример 5в

S.
 A. И - дут сва-ты бо-га-ты е -

Пример 5г

S.
 A. *f*
 T.
 B. Ко-му сла-ём - то-му сдоб-ром -

Пример 5д

от-ки-а ния - ся, да рас - хва лил свят чу-жу сто - ро - ну: да как чу - жа - я - го сто - ро-пуш-ка да о - на са - ха - ром

сильно волнуясь

Пример 6

Ро-ди-ма-я ма - туш-ка, дай хоть по - гу - лять, ско-ро вза-муж вы - да - дут - во - ли не... ви - дать.

A.

Пример 7а

Ты по-слу-шай-ко, род-нень-ка-я ма-туш-ка, ка-ких э-то гос-ти-то по-на-с-ха-ли?

S. solo p

Пример 7б

Ся-ду я на аб-лонь-ку взе-ле-ном са - ду, сво-им ко-ко вань - и - цом дре-во под-бу

p cresc. f dim.

(-чу,) ой, пта- шеч- кой сле- чу, дре-во под-су-

Пример 7в

Т. *pp* Что э-то за пта-шежка вса-ди-ке по - ёт, что за пе-ре-лёт-на - я кли-чет и клю - ёт, что за пе-ре - лёт - на-я кли-чет и клю - ёт? —

В. *pp*

Пример 7г

О - дик бра - тец го - во - рит: - Пой - ду по - смот - рю.

S. A. solo f dim. p f

p пой - ду по - смот - рю, *f* пой - ду по - смот - рю.

Т. В.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Жоссан Н. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): автореф. дисс. ... к. искусств. М., 1998. 28 с.
3. Земцовский И. Русская протяжная песня. Л.: Музыка, 1967. 195 с.
4. Лескова Т. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего Востока. 1960-90-е годы: дисс. ... к. искусств. Новосибирск, 2004. 287 с.
5. Традиционный фольклор Новгородской области: по записям 1963-1976 г. / отв. ред. А. Горелов Л.: Наука, 1979. 350 с.

**METHODS OF FOLKLORE RE-INTONATION
IN E. KRAVTSOV'S CANTATA "NOVGOROD SONGS"**

Leskova Tat'yana Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Khabarovsk State Institute of Culture
hgik@pochta.ru

The sphere of composer's folklorism in the 1980s is notable for authors' appeal to the citation. The purposes of the analysis and systematization of its principles in E. Kravtsov's cantata "The Novgorod Songs" determine the relevance of the research. There is large amplitude in the methods of citation: from variation (1) to introduction of strict (2) and free (3) derivation principles. It defines the different types of text-musical unity in the cantata written on people's words. The development of citation material is carried out in response to the growing importance of detailed elaboration of folk and poetic sources.

Key words and phrases: composer's folklorism; folklore re-intonation; national poetic prototype; musical thematism; citation; variance; derivation.

УДК 94(411).04

Исторические науки и археология

В статье рассматривается короткий период (25 марта 1437 г. – 26 июня 1439 г.) регентского правления в Шотландии лейтенант-генерала Арчибальда графа Дугласа при малолетнем короле Джеймсе II Стюарте. Основываясь на твердо установленных исторических фактах, автор предпринял попытку развеять историографические мифы, созданные в 30-х гг. XVI в., бытовавшие в шотландской историографии XIX – начала XX в. и неожиданно реанимированные в современном исследовании отечественных историков.

Ключевые слова и фразы: Шотландия; малолетство короля Джеймса II Стюарта; лейтенант-генерал Арчибальд граф Дуглас; регентство; договор с Англией; частные бонды Дугласа с графом Кроуфордом и лордом Островов; «бегство» королевского семейства из шотландской столицы; Джованни Феррерио; постановления Генерального совета в Стерлинге; мнимая конфронтация регентов А. Ливингстона и У. Крайтона; отставка канцлера епископа Дж. Камерона; тенденциозная интерпретация естественных лакун в исторических источниках.

Магаков Геннадий Юрьевич, к.и.н., доцент
Южный федеральный университет
gen_magakov@mail.ru

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТЫ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ МИФЫ
О ПРАВЛЕНИИ ГРАФА ДУГЛАСА В ШОТЛАНДИИ В 1437-1439 ГГ.**

В ночь с 20 на 21 февраля 1437 г. в доминиканском монастыре города Перт заговорщики во главе с сэром Робертом Грэхемом убили короля Шотландии Джеймса I Стюарта. После коронации его шестилетнего сына Джеймса II в Холирудском аббатстве в Эдинбурге 25 марта 1437 г. Арчибальд пятый граф Дуглас первый граф Лонжевиль и второй герцог Турени решением парламента получил звание лейтенант-генерала королевства [2, р. 31]. В качестве двоюродного брата малолетнего монарха и его шести сестер по отцовской линии [16, р. 18] он был признан опекуном прямых наследников шотландской короны вместе с их матерью – вдовствующей королевой Джоанной. Однако, в отличие от этой англичанки (урожденной Бофорт графини Сомерсет) [3, р. 12-32], граф Дуглас стал еще и членом регентского совета, который возглавил правительство королевства.

В шотландской историографии XIX – начала XX в. политический триумф Арчибальда графа Дугласа весной 1437 г. обычно рассматривался в качестве очевидного показателя едва ли не единодушного общественного признания могущества клана Черных Дугласов и личных заслуг их вождя перед страной и короной. И только на исходе XX в. тщательный анализ самых разнообразных отношений в среде элиты Шотландии 30-х гг. XV в. позволил М. Брауну изменить этот взгляд. Из его исследования следует вполне обоснованный вывод о том, что взлет графа Дугласа к вершине власти был результатом усилий сплоченной группировки членов королевского совета, которой удалось оттеснить от власти вдовствующую королеву Джоанну и предотвратить возможное возвышение традиционного соперника вождя Черных Дугласов – лидера Дугласов Рыжих Уильяма графа Ангюса. Она состояла из канцлера королевства епископа Глазго Джона Камерона, Джеймса Дугласа лорда Балвени и графа Эвондейла, главы королевского хаузхолда, а также коменданта столичного замка и шерифа Эдинбурга Уильяма Крайтона и, наконец, коменданта Стерлингского замка Александра Ливингстона [4, р. 233-239]. Все они, за исключением дяди лейтенант-генерала – графа Эвондейла, получившего назначение на пост юстициария южной Шотландии [9, р. 439], вошли в состав регентского совета королевства. Поскольку никто из новоиспеченных регентов ни по происхождению [6, р. 319-321; 17, р. 57-58; 18, р. 426], ни по должностному положению, ни тем более по личным ресурсам не шел ни в какое сравнение с соответствующими статусами графа Дугласа, постольку, очевидно, предполагалось,