

Лескова Татьяна Владимировна

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В ПОЗДНИХ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. МЕНЦЕРА

Анализ влияния фольклорных прообразов на стиль композитора является актуальной исследовательской задачей. Наблюдение подобных корреляций небезынтересно в плане творческой эволюции. Воплощение фольклора коренных народов Дальнего Востока с позиций, отличающихся от прежнего опыта, характеризует поздние произведения Н. Менцера. Изменение типа фольклорных источников (опора на фольклорную архаику вне цитирования), приёмов переинтонирования (микротематизм, остинатность) направлено на воплощение композитором существенных закономерностей фольклора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/28.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(68): в 2-х ч. Ч. 2. С. 113-121. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/6-2/

© 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

УДК 78.071.1/398(571.6)(035.3)

Искусствоведение

Анализ влияния фольклорных прообразов на стиль композитора является актуальной исследовательской задачей. Наблюдение подобных корреляций небезынтересно в плане творческой эволюции. Воплощение фольклора коренных народов Дальнего Востока с позиций, отличающихся от прежнего опыта, характеризует поздние произведения Н. Менцера. Изменение типа фольклорных источников (опора на фольклорную архаику вне цитирования), приёмов переинтонирования (микротематизм, остигатность) направлено на воплощение композитором сущностных закономерностей фольклора.

Ключевые слова и фразы: композиторский фольклоризм; неофольклоризм; переинтонирование; фольклор коренных этносов; архаические прообразы; Дальний Восток России.

Лескова Татьяна Владимировна, к. искусствоведения

Хабаровский государственный институт культуры

hgiik@pochta.ru

ПРЕТВОРЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА В ПОЗДНИХ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. МЕНЦЕРА

Николай Николаевич Менцер (1910-1997) – признанный глава фольклорного направления, получившего развитие на Дальнем Востоке России во второй половине XX века. Работая с фольклором в разных академических жанрах, композитор особое внимание уделял его переинтонированию в области симфонической музыки. Первые законченные произведения появились в конце 1930-х годов (увертюра «Юность»), последние относятся к концу 1980-х – началу 1990-х годов (балет «Таю» / «Охотник и нерпа»; не окончен).

Протяжённость и насыщенность творчества позволяют проследить эволюционные тенденции в области менцеровского фольклоризма, в симфонической сфере прочно связанного с фольклором коренных дальневосточных этносов (в кантатах, отдельных песнях, обработках встречаются русские прообразы). Уже во втором произведении, поэме «Горячее сердце» (1942), пентатонические основы ладовости в цитированном и оригинальном материале создают аналогии с инонациональным фольклором [8].

В зрелый период конца 1950-х – середины 1970-х годов подобные прообразы продолжали интенсивно апробироваться в малых симфонических жанрах: «Эвенкийской рапсодии», фантазиях «Оленьи гонки», «На темы песен народов Приамурья», «Он и она» (на две чукотские темы), «Северная», картинах «Катока» и «Ходзё», «Чукотско-эскимосском каприччио», поэме «Чайка и буревестник» и др. Среди сюит, основанных на принципах циклизации миниатюр, – «Нивхские сюжеты», «Чукотская», «Чукотские танцы», «Женские танцы Чукотки», «Танцевально-игровая», «Ульчская», «Амурские фрагменты» и др.

Связанное с постоянной фольклористической деятельностью композитора [5], обращение к фольклору приобрело систематичность. Сформировался и менцеровский принцип цитирования народных образцов (встречающийся и у других отечественных композиторов): изложение и варьирование народной мелодии сочеталось с продолженным развитием цитаты на собственном материале.

Органичность сочетания цитат и оригинального материала соседствовала с нивелировкой, своеобразной «ретушью» национальной специфичности. Ограничивающее действие на стиль Н. Менцера оказывали различные факторы: 1) трудности переинтонирования первичных, исконно традиционных форм фольклора в жанрах европейской музыки; 2) обращённость Н. Менцера к источникам, вторично переинтонированным в практике любительского фольклоризма; 3) выбор в качестве стиливого контекста исторически сложившихся моделей отечественного и западноевропейского композиторского фольклоризма, в основном XIX века.

Претворение вторичных форм фольклора в рамках «чужих» симфонических клише способствовало идеализации подлинного музыкально-этнографического содержания традиционного быта и обрядовой культуры коренных народов дальневосточного региона, не получая адекватного стиливого выражения в тексте произведения и выступая в отрыве от музыкально-выразительных форм, продуцируемых композитором. Такова, к примеру, «Эвенкийская рапсодия». При всём положительном опыте образно-семантическое воплощение традиционной музыкальной культуры не поднялось здесь выше лирико-жанровых, пусть и ярких, бытовых зарисовок [6].

В середине 1970-х – 1980-е годы – позднем периоде творчества – работа продолжилась, но преимущественно в крупных симфонических циклах, в том числе непрограммных: Симфонии-концерте для скрипки с оркестром, симфониеттах «Снежная королева», «Юношеская», «Национальная», а также в области симфонической поэмы («Первый ревком Чукотки»), миниатюры (картины «Ночь на Амуре» и «Встреча солнца»).

Стремление подчеркнуть специфику дальневосточной этничности привело Н. Менцера к включению аутентичных тембров ярара (бубна), ванны-ярара (пластинчатого варгана) в партитуру симфониетты «Национальная». В то же время обновилась подходы к выбору источников и к их переинтонированию: 1) образцы любительского фольклоризма синтезировались с прообразами исконного традиционного коренного фольклора; 2) цитатный метод стал ещё более активно дополняться бесцитатным; 3) расширился круг творчески претворяемого Н. Менцером «чужого» опыта переинтонирования фольклора, в частности влияний неофольклоризма Б. Бартока и И. Стравинского.

Обозначенные стилевые подходы отразились в двух симфонических картинах Н. Менцера «Ночь на Амуре» и «Встреча солнца», о которых далее пойдёт речь. От прежнего опыта эти произведения (в разной мере) отличаются, во-первых, типом фольклорного первоисточника и, во-вторых, приёмами работы с ним. В задачи данной статьи входит анализ указанных двух, а также сопутствующих факторов новизны – оригинальности авторского музыкального тематизма и характера преломления моделей «чужого» фольклоризма, с тем, чтобы показать средства стилевой динамики на позднем этапе творчества Н. Менцера.

Картины представляют единый цикл. Несомненны их образно-смысловые связи по принципу бинарной образной оппозиции: ночь / день, тьма / свет, минувшее / настоящее, таинственность ожидания / определённая действительность и т.п.

Запечатлённые в них коренной быт и обрядность претворены разнообразно, отчасти в традициях прежнего, зрелого периода творчества, отчасти более опосредованно и обобщённо, до некоторой степени символично. Условному прочтению традиционных прообразов во многом способствовали приёмы романтизации, встречавшиеся и ранее (например, в поэме «Первый ревком Чукотки»). В частности, среди «романтических» черт рассматриваемых картин подчёркивание пейзажности и акцентирование эмоциональности, сопутствующей обряду.

Преобладание этих смысловых сфер в каждой из картин привело к дополнительным оппозициям: пейзаж / обряд, статическая картина / динамическая картина. Возникает и своего рода бинарность композиционных функций вступления («Ночь на Амуре») и основного высказывания («Встреча солнца»).

Симфоническая картина «**Ночь на Амуре**» является образцом пейзажной и жанрово-бытовой лирики. Для создания картины ночи в начальной **теме А** композитор соединяет разноплановые по выразительности, жанрово разнородные по истокам микротемы-двухтакты (Пример 1). Повторенные трижды, они включают плавный, достаточно нейтральный в интонационном отношении разбег кларнета по звукам тоники, воспринимающийся как элемент песенности в «пасторальной» тональности *F-dur*. Это жанровое начало подкрепляется консонированием длительно выдерживаемой терции *f-a* – «песенным» интервалом двух кларнетов. Движение по звукам аккорда напоминает о мягко звучащей фанfare, но её театрально-сигнальный эффект возникает как аллюзия, ввиду тихого звучания (*p*) и нетипичного для фанфар оркестрового тембра. При этом создаётся романтическая атмосфера предутреннего затишья, в контексте романтизированного содержания картины – ассоциации со светлой лесной фантастикой музыки К. М. Вебера. В третьем повторении (Пример 2а; т. 1-2) более выражена национальная окраска: мелодический разбег совершается по звукам ангемитонной пентатоники *c-d-f-a-(c)-g*, а она в произведениях Н. Менцера выступает как знак фольклорности, прочно закреплённый за образами коренной дальневосточной этничности, вернее, её вторичных форм.

В плане фактуры, гармонии выразителен и сопровождающий фон, самостоятельный по интонационности и включающий малую секунду (*V-VI^b* ступени). Таинственность звучания её, как «зова», ночного «голоса природы», возникает в связи с акцентами на слабых долях и осторожным «шорохом» тремоло струнных на тоническом органном пункте (Пример 1). Консонантная в начальных построениях унисонно-октавно-квинтовая вертикаль сменяется в третьем двухтакте «трением» септим между партиями виолончелей, альтов и вторых скрипок, расширяя пейзажно-звуковое пространство и ассоциируясь с иллюстративностью.

Четвёртый двухтакт (Пример 2а; т. 3-4) примечателен контрастом мотивов. В первом ритмическое дробление одного звука напоминает звук падающих капель, второй, в виде краткого флейтового пассажа, символизирует то ли «росчерк» молнии, то ли вскрик ночной птицы. «Экзотичность» гармонического фона, в котором продолжает выделяться параллелизм септим контрабасов и виолончелей с фаготами, статичен в ладофункциональном плане, но напряжён в плане сонатности (термин Ю. Холопова), самого характера звучания. «Составной» характер микрокомпозиции, дробность тематических структур, ладо-тональная переменность (*F-dur-d-moll*), разомкнутость на *D₉* придают первому восьмитакту партитуры вступительный характер.

В следующем восьмитакте, аналогичном предыдущему, варьируются ладовость и гармония, усиливающие фольклорность. В мелодии закрепляется пентатоника (возможно, как сумма трихордов [3, с. 79]) и большесекундовый вводный тон к тонике, придающий оттенок миксолидийского лада (Пример 2б). В контексте народной традиции он напоминает и целотоновые трихорды [Там же, с. 81], соединённые Н. Менцером с пентатоникой в более объёмные (здесь неоктавные) модалные структуры. В гармонии сделан акцент на переокраске тонической терции *f-a*, включаемой в состав различных аккордов (*m.DDVII₇* с внедряющимся pedalным тоном *c*, в *III₃₅⁺⁵* (*Ув.₃₅*) параллельного минора), красочных как по отдельности, так и в сочетаниях. Возникновение их диссонантного фонизма связано с ладово-мелодическим началом развития фактуры, но в то же время ассоциируется с позднеромантическими приёмами в гармонии и элементами импрессионистской колористики. Первое тематическое образование показательно для всего произведения: оно включает ряд фольклорных приёмов в области ладовзукорядности, модалной основы мелодики, а также композиции, в частности принципов вариантного повтора периодических структур.

Следующая тема воспринимается как основная из-за темпового сдвига (*Poclissimo piu mosso*), яркой жанрово-танцевальной основы, конструктивной чёткости строения. Но в форме целого – рондо – ей присуща функция эпизода, так как «вступительная» тема А, ещё дважды возвращаясь, играет роль рефрена. В начальных фазах произведения неустойчивость, двойственность композиционных функций тем [4, с. 101] способствует статике изложения, согласующейся с программностью произведения.

Тема **эпизода В** (ц. 1; Пример 3) включает ряд фольклорных признаков: нерегулярность акцентов, синкопы, а также некоторые качества ладоинтонационности – выразительный синкопированный натурально-ладовый ход по звукам VII-V-VII ступеней *g-moll* в партии валторн (т. 1-2 Примера 3) с последующей хроматизацией. Образная неоднозначность, комичность появляются вследствие внедрения квартовых и тритоновых

(т. 5 Примера 3) удвоений мелодии, таинственных ключей трубы (*con sordino*), также состоящих из двух кварт (т. 4 Примера 3). Эти интонации и созвучия колоритны своим жёстким фонизмом, восходящим к квартности, реже тритоновости, как черте эвенкийской ладоинтонационности [1, с. 27; 3, с. 78]. Напряжённость возгласного интонирования подчеркнута композитором в септимовых мотивах валторны (Пример 3, последний такт), затем флейт, первых и вторых скрипок.

Сочетание самостоятельных по ритму линий (акцентно регулярных и нерегулярных), тембровая необычность сопровождения – таинственные звуки коробки с колокольчиками, «шуршание» щётки – способствуют остранению темы, созданию атмосферы иллюзорной таинственности, балансирования на грани реального и не-реального планов содержания. Подчёркивается и комичность образа. Появляются форшлагги к каждому звуку танцевальной темы, гетерофонное секундное расщепление мелодической линии между партиями, например первых, вторых скрипок и альтов, диссонантность гармоний, складывающихся по принципу наслонения квинты и тритона *e-h-f* у низких струнных (т. 4-5 Примера 4), добавляя красок в палитру ночного пейзажа.

Темброво-фактурное варьирование заглавного мотива с признаками имитационности (Пример 3) направлено на подчёркивание обрядово-хороводной семантики. В развивающей фазе простой двухчастной формы (ц. 2; Пример 4) активно-возгласный тематизм акцентирует мотивы кварты, квинты, также передаваемые от флейт к фаготам. Подобный тип изложения напоминает «технику респонсорного интонирования» [10, с. 59], вопросо-ответные структуры [3, с. 81], сложившиеся в традиционной практике передачи обрядовых реплик в круговом хороводе от талантливого импровизатора или шамана (в зависимости от обрядовой функции действия) ко всем присутствующим при гетерофонном повторе сольного материала [2, с. 21], а также «своеобразные диалоги: поочерёдное исполнение одного и того же напева двумя певцами – мужчиной и женщиной» [Там же, с. 24]. В связи с последним особое значение приобретают симфонические тембры флейт и фаготов, которым поручена имитация, а также звучание большого и малого барабанов, ассоциирующееся с шаманизмом.

Об эвенкийском национальном начале тематизма этой симфонической картины речь может идти по аналогии с картиной «Встреча солнца», где национальная принадлежность указана композитором в подзаголовке «Эвенкийская молитва-хоровод». Программно-смысловая связь симфонических картин отмечена выше, что позволяет распространить эвенкийское начало на анализ фольклорной характерности «Ночи на Амуре».

Оперирование комплексом ритмо-фактурных, ладово-гармонических средств в рефрене А и эпизоде В до некоторой степени сходно с приёмами звукописи ночных пейзажей Б. Бартока (к примеру, третьей части «Музыки для струнных, ударных и челесты»), трактовкой фольклорного материала И. Стравинским. Адаптация этих приёмов связана в основном с более простым гармоническим стилем Н. Менцера. В данном контексте важен не столько генезис приёмов, сколько тенденция, значимая для него, как композитора, находящегося в постоянном творческом поиске и мыслящего в своих поздних произведениях стилиевыми категориями XX века.

Во втором, варьированном проведении рефрена А₁ (ц. 3), Н. Менцер изменяет оркестровку, поручая чередование мелодических фраз скрипкам и альтам, флейтам и гобоям. Разработан иной фон – фигуры плавного «покачивания» низких струнных, фаготов, на которые наслаивается ритмо-фактурная педаль валторн, барабанов в особом учащённом ритме. Тональная устойчивость F-dur подчеркнута начальным тонико-доминантовым органическим пунктом, преобладанием мажорных красок при выразительности «ориентальных» бликов – оттенков пентатоники и миксолидийской (целотонно-трихордовой) ладовости. Варьирование приводит к иножанровой, песенной трактовке рефрена, в противоположность первоначальной, «пасторально»-изобразительной. В противоположность первоначальному звучанию, здесь подчёркивается родственность рефрена образцам любительского фольклоризма, а также русскому ориентализму XIX века, в частности А. Бородина. Варьированный рефрен А₁ переключает образность произведения в план реального выражения.

В этом же образно-стилевом ключе лирико-бытовой реалистической картинке трактован эпизод С (ц. 4; Пример 5; *b-moll*), родственный эпизоду В, воспроизведением танцевально-хороводного жанра. Композитором развёрнут вариантно-вариационный процесс на основе многократно повторенного мотива с плясовой ритмикой суммирования (две шестнадцатые, восьмая), развитие которого продолжено «узурчатым» синкопированным рисунком. Изменяется и ладовый колорит ангемитонного тетра хорда, пентатоники *f-es-des-b-as*, которая становится гемитонной *es-des-ces-b-as* с тоникой *b*. Басовый звук *es* на некоторых отрезках развития (т. 9-12, 17-20, 25-28 ц. 4 партитуры) проявляет тоникальные свойства, создавая ладовую переменность и тональную многозначность *es-moll / b-moll*. Квинтовый «волыночный» бас (тонико-доминантовый органический пункт), длительно выдерживаемый у фаготов, затем виолончелей, сочетается с мягко звучащими диссонансами (например, в начале темы *t⁶* и *s₇*), которые производны от комплексного движения фактуры. Прообраз темы, аналогичный вторичным формам любительского фольклоризма, претворён в стиле «русской музыки о Востоке».

Проведение интонального рефрена А₂ (ц. 5 партитуры; *C-dur*) является кульминационным для произведения. За основу варьирования приняты принципы стилиевого решения рефрена А₁. В кульминации варьирование оркестровки, фактуры (вступает ионика, активизированы партии медных духовых; ц. 6 партитуры) усиливает кантиленно-песенное начало и придаёт теме жанровые признаки гимна.

В коде материал рефрена А₃ (т. 17 ц. 6), поначалу проведённый на двойном тонико-доминантовом органическом пункте, подхватывает уровень эмоциональности предшествующего гимнического проведения. Переход мелодии в общие формы звучания подчёркивает в пассажах выразительное значение ладовой пентатонической и параллельно-переменной основы (F-dur – d-moll), выступающей самостоятельным репрезентантом фольклорности. Таким образом, три проведения рефрена и кода образуют рассредоточенный вариационный цикл, в котором первое проведение (А) наиболее контрастно в стилиевом плане, отличаясь взаимодействием с музыкой XX века. В двух других проведениях (А₁, А₂) и коде (А₃) Н. Менцер воспроизводит привычные для него ориентально-песенные стилиевые формы, характерные для большинства произведений зрелого периода его творчества.

В завершающих построениях коды обобщается лирико-пасторальная образность, открывавшая произведение. Но флёр таинственности с неё снят: семантика ночного пейзажа рассеивается. Возникает своего рода динамика в расстановке образных сфер, смена планов выражения – сказочного (A) и реального (B A₁ C A₂), что соответствует программе: ночь заканчивается рассветом. Вместе с тем, в тематическом обрамлении (A₃) сказочность, которую самим своим звучанием создают ионика и колокольчики, присутствует в лирическом освещении. Тематизм рефрена трактован в камерных тонах солирующих тембров деревянных духовых, скрипки. Тембр солирующей скрипки, как своего рода «знак», выражает авторское начало, причём не «обобщённое», а скрывающее, «шифрующее» конкретного автора – самого Н. Менцера – скрипача по первому образованию. Камерное завершение отстраняет от созерцания ночной идиллии, отодвигает её образы в план воспоминания.

Симфоническая картина «Встреча солнца. Эвенкийская молитва-хоровод» (1988) – одно из последних произведений, отражающих понимание национального поздним Н. Менцером. Источник содержания картины обусловлен традиционной календарно-промысловой обрядностью, семантикой круговых танцев, распространённых у народов Севера Дальнего Востока. Как участник фольклорных экспедиций, постановщик обрядовых инсценировок на самодеятельной сцене, Н. Менцер мог наблюдать их в аутентичном исполнении или в виде реконструкции. Программное указание на эвенкийскую этничность привело к поискам традиционных корней менцеровского тематизма.

В эволюции танцевальной культуры эвенков первоначальным был ритуальный характер весеннего хоровода (в отдельных локальных эвенкийских традициях – восьмидневного), смысл которого состоял «в возможно более полном единении человека с природой», в отражении «анимистических воззрений древних, согласно которым можно воздействовать на природу с помощью группового магического обряда», символизирующего «обновление жизни» [1, с. 31-32]. Смысловые основы обряда (движение по кругу – символу солнца, хореография, основанная на подражании движениям и повадкам животных), его акциональность и магия были направлены на успешную встречу солнца и начало весенне-летнего охотничьего сезона. Впоследствии круговой танец стал частью необрядовой игровой культуры: «пение почти утратило обрядовое назначение» [2, с. 23], став основным развлечением молодёжи, водившей хоровод «с вечера всю ночь напролёт, а весной – и несколько вечеров подряд» [1, с. 31].

Эмоциональное и темповое нарастание – самая сильная магическая особенность эвенкийского традиционного действия. В народной практике ему соответствует увеличение массовости участвующих: «желающие играть подходили, вставали в круг и плясали до расцвета» [2, с. 22]. Но в необрядовой практике эвенков также известно существование кругового танца до изнеможения, эмоционально-темповое крещендо которого выполняло компенсаторные психофизиологические функции [9, с. 23]. Существование в недрах традиционной культуры минимум двух функциональных вариантов кругового танца с единой эмоциональной составляющей повлекло её смысловую «автономизацию». Обрядовость в игровом хороводе продолжала присутствовать, но в снятом виде, как эмоциональная метафора. Интегрированная, «обрядово-необрядовая» сущность эвенкийского кругового танца, сложившаяся исторически, его прикладная полифункциональность отчасти объясняют смысл программного подзаголовка симфонической картины Н. Менцера – «молитва-хоровод», фиксирующего взаимопроникновение календарно-промысловой обрядовой магии и необрядовой игры-хоровода.

Скорее всего, Н. Менцеру, знакомому с широким спектром круговых танцев архаичного типа и с более поздними их фракциями, бытующими вне календаря, такая метафоричность была близка: показ обряда методом уподобления, символизации встречается в некоторых других его произведениях [7, с. 120-121].

При широком радиусе фольклорно-этнографических импульсов, в музыкальном содержании симфонической картины стрелневым стала инвариантная драматургическая сущность кругового танца – эмоциональное крещендо, выступившее его обобщающим символом, своеобразным «кодом» и преобразованное композитором в образ-эмоцию.

Чёткая направленность образного развития к кульминации подобна акциональной стороне эвенкийского кругового обряда-игры и отображена композитором при помощи приёмов крещендирования, распространённых на область фактуры (изложения оркестровых партий с постепенным заполнением всей партитуры), громкостной динамики, ритмической диминуции, общей композиционной логики.

В качестве основы преобразований композитором найден новый для него тип тематизма, базирующийся на микромотивном мышлении и смыкающийся со спецификой эвенкийской хороводной музыкальности, близкой ритмам дыхания и движения. Микромотивность заменяет в картине развёрнутый мелос, типичный для предшествующих произведений Н. Менцера. При этом фактором «цементирования», стиливой стабильности произведения выступает остинатность.

Картина открывается ритмическим остилато литавр и фортепиано, трактуемого в манере С. Прокофьева, Б. Бартока как ударный инструмент. Мотив триольного затакта шестнадцатых и восьмой (в размере $\frac{6}{8}$) в сочетании с минорной окраской вступительных интонаций валторны создаёт таинственную атмосферу и организуется движение в начальной фазе развития (Пример 6).

Экспозиция ритмически остинатного фона создаёт аналогии с «Болеро» М. Равеля. Но, в отличие от названного известного произведения, нацеленного на танцевальность, в процессе развития менцеровской картины постепенно открывается магически-заклинательная речевая, энергично-возгласная природа мелодии. Она опирается на «простейшие» эвенкийские напевы, которые «состоят обычно из двух-трёх звуков в восходящем либо нисходящем направлениях» [1, с. 26]. В трактовке Н. Менцера архаичные модели экмелической, «домелодической», речевой или звукоподражательной природы – в основном двузвучные мотивы, в том числе и как основа более протяжённых, – связаны со спецификой традиционного интонирования в эвенкийском хороводе. Оно основано «на ритме дыхания и движения» и нередко не является «собственно пением» [2, с. 22-23], включая промежуточные формы «между пением и говорением» [10, с. 66].

Узкообъёмность мотивов трудовых напевов, закличек, призывов охотников и оленеводов [1, с. 29] реализовалась в большинстве тем симфонической картины (см. Примеры 6-9) на бессекундовой ладовой основе, типичность которой для эвенкийской фольклорной архаики отмечают А. Айзенштадт [Там же, с. 26], В. Стещенко-Куфтина, по наблюдениям которой напевы амуро-охотских эвенков основаны на «чувстве терции» [Цит. по: 10, с. 73]. В экспедициях Н. Менцер ознакомился с фольклором именно этой локальной группы эвенков, в структуре мелодий которой, «лучше сохранилась архаика интонирования» [Там же, с. 57]. Этот фактор оказал решающее воздействие на облик интонационности картины, существенно отличая её от предшествующего творчества композитора.

Нисходящие «раскачки» двузвучий в партии валторны от терции до октавы (ц. 1; Пример 6) обозначают интонационное поле музицирования, создавая характер импровизационности, «поисков» наиболее приемлемых контуров звуковысотности, что относится к типично фольклорным чертам стиля. Манера легато, акцент на первом затактовом звуке, тембр валторны позволяют соотнести интонацию с охотничьими звукоподражаниями и сигналами оленеводов – «базовым сонорным источником эвенкийской обрядовой мелодики» [Там же, с. 48].

Этот же мотивный комплекс (Пример 7), только с дроблением затакта шестнадцатыми, штрихом стаккато и манерой *secco*, поручается низким деревянным духовым (английскому рожку, бас-кларнету, фаготу). Это вносит в интонирование настороженно-комический оттенок, ассоциируясь, к примеру, с образами природно-фантастических существ, созданных М. Мусоргским или Н. Римским-Корсаковым. Разреженность фактуры, фрагментарность мотивов, ладовая обострённость начального тематического комплекса (тритоновость, хроматизация интервалов, не согласующихся с диатоникой *c-moll*) придают ему вступительный характер.

Метафоричность обряда заключена не только в «автономном» развитии эмоционального ряда, но и в его слитности с музыкальным пейзажем. Пейзажность и обрядовость развиты композитором во взаимопроникновении, что типично и для системы поэтики фольклора, напоминая о психологическом / поэтическом параллелизме. Преобладание фигурационно-фоновых компонентов фактуры на этой начальной стадии позволяет композитору создать звуковую ауру таинственно-напряжённой предутренней тишины.

В основной фазе симфонической картины (ц. 3) экспонируется другой тип фона, который организован в виде остинатно-вариационного крещендирования и определяет развитие вплоть до последних тактов произведения. Фон имеет самостоятельную интонационную выразительность и контаминирует типичные для эвенкийского фольклора терцовую и квартовую попевок [1, с. 27, 29], развитые «двусторонне, вверх и вниз от чётко выделенной тоники, которая является центром притяжения» [Там же, с. 28], в данном случае *c-moll*. В интерпретации Н. Менцера, как и в фольклоре, попевок размашисты, энергичны (Пример 8; партии струнных, валторны, литавр).

Дальнейшее развитие остинатного фона связано с изменением его ритмо-интонационной насыщенности. Мотивы-элементы, поначалу рассредоточенные во времени, разделённые паузами, уплотняют фактуру по принципу комплементарности, полифонизации, излагаясь с временным сдвигом в разных партиях и заполняя паузы (ср. Примеры 8 и 11). Самостоятельная их выразительность обогащает, удваивает логические функции мотивов [4], которым присуща фоновая и тематическая роль.

На этом фоне появляется ряд производных мотивных образований. Это иные по ритму и принципу организации звуковысотности многократные терцовые (Пример 8), а затем квинтовые (Пример 9а) «раскачки». Возможно, этим Н. Менцер сымитировал «зов» охотничьего оревуна – берестяной трубы, используемой в качестве инструмента-манка в ходе промысла на изюбра [1, с. 25-26]. Принцип организации звуковысотности напоминает аутентичные наигрыши, например, в записи А. Айзенштадта (Пример 9б [Там же, с. 175]). В такого рода звукоподражательном интонировании опять же трудно провести «разграничительную линию между разговорной и музыкальной речью. Можно предположить, что тенденция придания речи особого, фиксированного по высоте звучания» с помощью инструмента или сложенных трубочкой ладоней «проистекает из желания сделать обращение более убедительным, выделенным из ряда “обычных” восклицаний» [Там же, с. 25]. Функционально-гармоническое несоответствие мелодического призыва и тоникального фона, созданное композитором, резко выделяет эти интонации из общего контекста.

Следующая и завершающая фаза мелодического становления связана с появлением новых микромотивных олиготонных образований закликательного характера (ц. 5; Примеры 10, 11), также проводимых в виде остинато. В их изложении (как и в отдельных темах предыдущей картины «Ночь на Амуре») отражён принцип диалога, респонсорно-гетерофонного интонирования мотивов. Продолжая развивать их ритмически, композитор демонстрирует, каким образом подобный интонационно значимый материал превращается в фоновый компонент микроостинатности, как микромотивные «раскачки», сжатые в ритмическом отношении, становятся основой фактурного развития (т. 9 ц. 6; Пример 11). Переход интонационно значимого материала в фоновый, особенно на уровне ритмики, также может быть связан с танцевальной народной традицией, где «в быстрых разделах хоровода размер мелодической формулы сокращался вдвое, и мелодическое развитие соответствовало парной системе кинематического цикла» [10, с. 55-56].

Организация архаических моделей в виде остинатных микротем, тем-мотивов привела к выстраиванию целого на основе присущего ему интонационного единства экспозиционных и развивающихся мелодических звеньев. Это способно имитировать такое функционально-обрядовое свойство архаики, как магия повтора.

Итогом развития остинатно-крещендирующего процесса становится «скандирование» всем оркестром основных мотивов: расширяющегося от терции, терцово-квартового, терцовых и квинтовых «раскачек» (Пример 12). Эта последняя фаза нарастания производит впечатление мистериальности [Там же, с. 51],

экстатичности, а в аспекте традиционной эвенкийской культуры ассоциируется с единением членов рода в ритуальном действе [2, с. 27]. Оstinатный терцово-квартвовый мотив, звучащий наиболее массивно, воспринимается как ключевое слово-припев. В народной культуре оно обычно даёт местное название хороводу в отдельных локальных традициях эвенков при отсутствии «общего термина» [Там же, с. 23]. В предельно быстром по темпу завершении кругового танца такое название нередко остаётся единственным из всего совокупного корпуса словесного текста.

Композитору данный эффект удалось выразить при помощи совмещения всех упомянутых мотивов в оstinатно-полифоническом целом. Оно затушёвывает ясность «произнесения», подчёркивая, как в традиционном хороводе, лишь «жесткость ритма и метра», звучание «хаотической гетерофонии» [10, с. 56].

В развитии фактурно-ритмической фигурации реализуется и пейзажная линия содержания, причём, не только отдельно второй, но двух анализируемых симфонических картин в комплексе. В «Ночи на Амуре» идея пейзажа первенствовала в начале произведения, затем уступив место лирико-бытовым зарисовкам и присутствуя вторым планом в образной системе коды. Во «Встрече солнца» пейзажная линия изначально являлась сопутствующей, подчинившись обрядовой семантике и переместившись в подтекст.

Две симфонические картины отражают динамику позднего стиля творчества Н. Менцера в характере фольклорных истоков и их переинтонирования. Первая картина более типична для этого стиля. Вторичные формы фольклора совмещаются в ней с чертами архаики и переинтонируются в стилевом контексте русского ориентализма XIX века с эпизодическим включением импрессионистских и неofolklorных приёмов Б. Бартока и И. Стравинского. Отсюда оттенок обобщённой прикладной описательности, близкой интерпретации традиционного быта и обряда в обработках и вокально-хореографических сюитах самого Н. Менцера, только с более сложными приёмами в области гармонии и формы.

Вторая картина знаменует смену ориентиров на архаические модели интонационности и достижения композиторского фольклоризма XX века, стиль Б. Бартока и И. Стравинского, характеризующийся микромотивной оstinатностью. При помощи неё Н. Менцером переданы сами механизмы развития обряда, внутреннее состояние участников. Благодаря обобщающей силе метафоры, главенству образа-эмоции создан эффект подлинности действия.

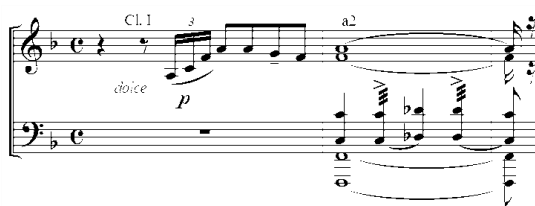
В симфонической картине «Встреча солнца» Н. Менцер преодолевает установившиеся клише своего позднего стиля. Вместе с дальневосточными авторами более молодого поколения 1970-80-х годов он открывает новые на Дальнем Востоке России творческие горизонты неofolklorизма.

Список литературы

1. Айзенштадт А. Песенная культура эвенков. Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1995. 288 с.
2. Варламова Г. Обрядовый и песенный фольклор эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. Новосибирск: Гео, 2014. С. 12-41.
3. Кардашевская Л. Стилевые признаки музыкального фольклора эвенков: вопросы ладовой организации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 77-83.
4. Лаул Р. Изменение логической функции мотива в процессе формообразования // Критика и музыковедение. Л.: Музыка, 1980. Вып. 2. С. 100-118.
5. Лескова Т. Жанрово-стилевые особенности композиторского фольклоризма Н. Менцера в контексте его фольклорно-просветительской деятельности // Фундаментальные исследования. 2013. № 8. Ч. 4. С. 984-990.
6. Лескова Т. О фольклорных истоках «Эвенкийской рапсодии» Николая Менцера // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 29-43.
7. Лескова Т. Традиционная обрядность в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока 1960-80-х гг. // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы межд. науч. конф. Новосибирск, 2004. С. 115-129.
8. Напреев Б. Николай Менцер // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 191-226.
9. Николаева Н. Песенное творчество М. П. Кульбертиновой. Новосибирск: Наука, 2006. 96 с.
10. Шейкин Ю., Добжанская О. Обрядовые песнопения и лирические песни эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / сост. Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. Новосибирск: Гео, 2014. С. 42-78.

Нотные примеры

Пример 1



Пример 2

Fl. solo
V-ni I
Cl. I
mf *dim.* *mf*

Пример 3

Fl. *f*
Ob. *f*
Cor. *f*
Cl. *f*
Fag. *mf*
V-ni I, II
V-la
Gloc.
Corno I solo *mf*
Угорька
Щетка
Cresc.

Пример 4

Fl.
Tr-be
Fag. *mf*
Gloc. *pp*
V-ni I, II
V-la
M.Б.
Б.Б.
Щетка
V-c, C-b
Cresc.

Пример 5

Ob., Cl., V-ni I, II
Fag.
mf
pizz.

Пример 6

Moderato con risoluto
Como solo 1
Timp.
P.no.
mf
mp

Пример 7

mf
C. ing., Cl.basso, Fag.

REALIZATION OF FOLKLORE IN LATE SYMPHONIC WORKS OF N. MENTZER

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

The analysis of folklore pre-images influence on the composer's style is a topical research task. The observation of such correlations is interesting in terms of creative evolution. The embodiment of the Far Eastern indigenous peoples' folklore from the perspectives that differ from previous experience characterizes later works of N. Menzer. The change of the type of folk sources (reliance on folklore archaic character beyond quoting), the techniques of re-intoning (micro-thematic character, ostinato nature) is aimed at the embodiment of the essential laws of folklore by the composer.

Key words and phrases: composer folklorism; neofolklorism; re-intoning; folklore of indigenous ethnic groups; archaic pre-images; The Russian Far East.

УДК 342

Юридические науки

В статье дан краткий анализ проблемы сохранения нематериального культурного наследия в Китае, излагается содержание национального законодательства о его правовой охране и анализируются проблемы его конкретного применения. Сделаны выводы об особенностях системы правовой охраны нематериального культурного наследия Китая, рассматриваются тенденции ее перспективного развития. Дана классификация административных, уголовно- и гражданско-правовых методов регулирования в этой сфере, сделаны конкретные предложения о совершенствовании национального законодательства.

Ключевые слова и фразы: нематериальное культурное наследие; фольклор; народные художественные промыслы; бытовые традиции; правовая охрана; Китай.

Ли На

Хэйхэский университет (Китай)
druzyaka12@mail.ru

ПРАВОВАЯ ОХРАНА НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В КИТАЕ

Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта 14E003.

Понятие «нематериальное культурное наследие» (НКН) для научного сообщества Китая является внешним заимствованным понятием, которое в настоящее время ещё только проходит процесс концептуального научно-правового оформления [6, с. 183]. Согласно определению Международной конвенции ЮНЕСКО, нематериальное культурное наследие – это обычаи, формы, представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Это, прежде всего, разнообразные проявления народной традиционной культуры – фольклор, народные художественные промыслы, бытовые традиции и т.д. Формами нематериального культурного наследия являются устные традиции и язык, исполнительские искусства, обычаи, обряды, празднества, знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной, связанные с традиционными ремеслами [4]. Особенность нематериального культурного наследия заключается в том, что его невозможно подсчитать и в процентах определить степень его сохранности.

С тех пор как в апреле 2004 г. Китай стал членом «Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия», уровень защищенности НКН в стране значительно возрос. Работа по защите НКН совершенствуется на фоне стремительного развития науки и техники, быстрого изменения общества и международного авторитета Китая. Под руководством правительства КНР она постепенно проходит процесс институционализации и легитимизации, органы по охране культурного наследия различной подведомственности усиливают свою работу по всей стране. С каждым годом совершенствуются знания и уровень понимания людей, сознание необходимости защиты НКН со стороны населения в различных районах страны. Вместе с тем конкретная деятельность и состояние защищенности объектов исторического наследия в Китае и других странах все ещё имеют существенные отличия. Отмечая успехи в этом направлении, нужно правильно относиться к проблемам, появляющимся в практической работе, и диалектически – к совершенствованию правовой защиты НКН в Китае. В этой связи, прежде всего, возникает потребность в совершенствовании нормативной базы правового регулирования НКН в стране.