

Лескова Татьяна Владимировна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО-СТИЛЕВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ОБРАБОТКАХ Н. МЕНЦЕРА

Анализ взаимодействия стилизованных элементов в системе "композитор - фольклор" является актуальной исследовательской проблемой. Избраны четыре обработки, в которых граница фольклорного и авторского материала обозначена самим композитором. Охарактеризованы качества цитат - образцов дальневосточного коренного любительского фольклоризма. На уровне элементов музыкальной выразительности показаны приемы адаптации фольклорного прообраза в авторском контексте. Сделан вывод о его бифункциональной направленности и на имитацию, и на преобразование материала цитат.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/2/20.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 2 (64). С. 84-90. ISSN 1997-292X.

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

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

© 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 взаимодействия стилизованных элементов в системе «композитор – фольклор» является актуальной исследовательской проблемой. Избраны четыре обработки, в которых граница фольклорного и авторского материала обозначена самим композитором. Охарактеризованы качества цитат – образцов дальневосточного коренного любительского фольклоризма. На уровне элементов музыкальной выразительности показаны приемы адаптации фольклорного прообраза в авторском контексте. Сделан вывод о его бифункциональной направленности и на имитацию, и на преобразование материала цитат.

Ключевые слова и фразы: композиторский фольклоризм; переинтонирование фольклора; цитата; обработка; Дальний Восток России.

Лескова Татьяна Владимировна, к. искусствоведения

Хабаровский государственный институт культуры

leskova-1961@mail.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНО-СТИЛЕВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ОБРАБОТКАХ Н. МЕНЦЕРА

Знаком коренного фольклора композитор Николай Николаевич Менцер (1910-1997) был инициатором многих событий этнокультурной жизни Дальнего Востока. Организатор и участник экспедиций по систематическому собиранию традиционного музыкального наследия, он постоянно осуществлял записи, делал исследовательские наблюдения по проблемам жанрового и музыкально-стилевого своеобразия, межэтнического взаимодействия, переинтонирования фольклора в традиционной среде и в композиторском творчестве.

Н. Менцер инициировал сохранение фольклора в формах самодеятельного (любительского) исполнительства, организовав несколько вокально-хореографических ансамблей («Мелодии Севера», «Эргырон» и др.). Целенаправленная работа над созданием их репертуара заложила в его творчестве фундамент довольно обширной стилизованной области фольклоризма, представленного малыми симфоническими жанрами, сюитами, вокально-инструментальными обработками, песнями на фольклорном материале [6, с. 187-191].

Замыслы обработок возникли у Н. Менцера еще в середине 1930-х годов, в пору его первого знакомства с местной национальной культурой. Однако для него, воспитанного в профессиональных традициях академической классико-романтической направленности, преградой к осуществлению задуманного стали проблемы совмещения двух принципиально разных стилизованных систем, нотации и фактурно-гармонического «оформления» напевов [8].

Основной массив обработок Н. Менцера относится к 1950-80-м годам. Они публиковались в сборниках «Песни над Амуром» (1961), «Мой край» (1964), «Это всё – наш Дальний Восток» (1973), «О тебе поём, Дальний Восток» (1977), в газете Дальневосточного отделения Союза композиторов РСФСР «Нота», листовках Хабаровского Краевого дома народного творчества. Итоговой работой явился авторский сборник «Мелодии Севера» (1993), включающий 27 обработок композитора [7].

Обработки – лирико-бытовые зарисовки широкого полиэтнического спектра – воплощали особенности (часто в синтезе) традиционного и современного уклада жизни коренного населения. Разнообразны поэтические источники, среди которых стихи нанайских поэтов А. Пассара, А. Самара, Г. Бельды, ульчских – П. Лонки, П. Дечули, чукотских и эскимосских – В. Кеулькута, А. Кумытваль, корякского поэта Г. Поротова и др. Многие обработки возникли на русскоязычные тексты дальневосточных поэтов Р. Добровенского, А. Ивенского, В. Шульжика, Ф. Архипова, Ю. Шестаковой, Л. Соловьевой и других, самого Н. Менцера, а также на народные тексты в их переводах. Словесные русские и иноязычные тексты соответствуют принципам русского литературного стихосложения, опираясь на поэтическую метрику, рифму, иногда эпизодическую.

Стиль обработок Н. Менцера близок любительскому фольклоризму – вторичным формам фольклора, сложившимся в коренной этнической среде, в которой шли процессы переинтонирования аутентичной музыкальной традиции. Ее трансформация происходила в синтезе со стилем европейского профессионализма, массовой песни. Сольное, ансамблево-хоровое пение с инструментальным сопровождением частично заместило традиционные формы монодического мышления принципами гомофонии. Импровизационно-периодический ритмо-синтаксис фольклора оказался спаянным с мелодико-синтаксическими структурами, классико-романтическим формообразованием. Ладовые элементы коренного фольклора (диатонические, хроматические, пентатонические) взаимодействовали с принципами классической тональности (в меньшей мере – русской натурально-ладовой диатоники как подвида модальности). В коренном фольклоризме, особенно на юге региона, ассимиляционные процессы привели к преобладанию нанаизированного типа интонационности [9, с. 72], отчасти нивелировав этническую специфику других традиционных стилей.

«Я считаю, что от этого народность не разрушается, ибо остается мелодическая подлинность» [5], – отмечал Н. Менцер, обосновывая правомерность, органичность своего стиля. Тенденции к сохранению фольклорного колорита обрели в его обработках конкретное выражение через метод цитирования – «мелодическую подлинность». Однако, начав цитировать, Н. Менцер далее сочинял мелодию сам [8]. Отчасти это подобно творчеству профессионалов устной традиции – мелодистов-импровизаторов. Различия заключались

в том, что генетически Н. Менцер (выходец из поволжских немцев) не был представителем дальневосточных этнических групп и не владел традицией всеобъемлюще. Отсюда исходит понимание трудностей обработки аутентичного материала композитором и его переключение в конце 1950-х годов к формам, уже адаптированным к западноевропейскому стилю, формам любительского фольклоризма. От них обработки Н. Менцера, как явления профессионального искусства, отличаются глубиной музыкально-поэтического обобщения, разнообразием методов переинтонирования фольклора.

В музыкальной ткани обработок трудно провести грань между заимствованными (народными) и оригинальными (авторскими) сегментами, «настолько слитно оказывается образно-интонационное мышление композитора с характером материала» [1, с. 3]. В связи с этим особую важность приобретают сведения о границах фольклорного и нефольклорного материала: «Иногда основой песни становится подлинная музыкальная фраза (например, в песнях “Не белочка я”, “Саночки”, “Каюрок”, “Тундровичка” композитор, отталкиваясь от свободно варьируемого четырехтакта народной темы, строит широко развернутую форму)» [Там же] (в последней песне фольклорный сегмент равен шести тактам).

Известность, маркированность формальной границы фольклорного и композиторского материала значимы в аналитическом плане. Исходя из этого, правомерны следующие задачи. Во-первых, характеристика фольклорного сегмента, его жанровых особенностей в совокупности традиционных функционально-прикладных черт и стиля любительского фольклоризма, мелоструктур, ладовости. Во-вторых, прослеживание композиторских принципов моделирования этих структур за пределами цитаты. В-третьих, характеристика фактурно-гармонического контекста и синтезированного композитором целого. Последовательность выполнения данных аналитических задач позволит показать движение «от *специфики структуры* текста к *специфике его семантики*» (курсив М. Арановского – Т. Л.) [4, с. 6].

Охарактеризуем исходный четырехтакт. Мелодическая пластичность, волнообразность ульчской песни «Не ходи за мной» (далее – **НХ**; другое название «Не белочка я») [7, с. 48-50] связана с принадлежностью неорядовому лирическому жанру. Взаимодействие пентатоники и параллельно-переменного лада *G-dur-e-moll* говорит об «органичном соединении отдельных ладовых структур в развитые мелодические построения» [3, с. 61]. (Сделанное на основе эвенкийского, данное наблюдение можно отнести и к ульчскому фольклору.) В **НХ** разрастание звукоряда происходит от первого к четвертому такту путем нанизывания трихордовых и тетрачордовых попевок: $a^1-h^1-d^2(1)+d^1-e^1-g^1(2)+g^1-a^1-h^1-d^2(3)+h-d^1-e^1-g^1(4)$. Общий звукоряд цитаты постепенно формируется в объеме $h-d^2$. Ангемитонная пентатоника, переменный тип ладовости придают цитате не столько ульчский, сколько «обобщенно дальневосточный» ориентальный колорит, напоминающий стиливые нанизированные формы. Другими свойствами ладовости **НХ** является тоникальность устоев *g, e, d, h* на разных отрезках мелодии, неоктавность (Т. Бершадская): при обыгрывании звуков $h-h^1$ и d^1-d^2 в нижнем отрезке звукоряда их функции ближе к субтонике, в верхнем – к неустою, неопорности (см. Пример 1).

Ульчская и русскоязычная версии мелодии **НХ** не совпадают по количеству слогов: $6/5+7/5+4/5+4/5$. Редуцированный и более многосложный варианты с соответствующей им мелодией могли возникнуть при отсутствии эквиризмического перевода. Отличия в мелодико-интонационном содержании, ритмике отражают определенную меру авторской свободы в оперировании цитатным материалом.

Мелодия-цитата нанайской свадебной шуточно-лирической песни «Саночки» (далее – **С**) [7, с. 11-17] характеризуется напевной речитативностью. При обыгрывании секстовых интонаций, главенстве мажора на первый план выходят закономерности жанра массовой песни. Они также проявляются в области ритма, связанного с европейскими танцевальными прообразами польки, кадрили, галопа, объединяемые скерцозным началом (см. Пример 2).

Цитатный материал чукотских песен «Каюрок» и «Тундровичка» (далее – **К** и **Т**) [Там же, с. 114-120, 121-124] примечателен особыми ладоинтонационными свойствами, типичными для фольклора северных территорий Дальнего Востока и отличающимися эти песни от двух предыдущих.

Прообразы **К** восходят к промысловым обрядам, играм-соревнованиям, гонкам, езде на собачьих упряжках, что входит в программный ряд содержания песни. В напеве главенствует ритмическая равномерность, повторность. Речитативная основа мелодии типична «вращением» мелодии вокруг стрелкового тона *g*, узким диапазоном, четкой артикуляцией, что выражается в приеме хорового стаккато. Заострение приоритета слова смыкается с повествовательным характером песни и эпической традицией. Синтез жанровых определителей (промысловых, обрядовых, эпических) характерен в некоторой мере для самого фольклора и сферы фольклоризма.

Заглавный четырехтакт **К** характеризуется малообъемностью интонаций. Олиготонный звукоряд «раскрывается» минимально. В двух контрастных мотивах сначала обыгрывается мелодическая «раскачка» в объеме терции (тт. 1-2 Примера 3), затем, при небольшом повышении интонации и расширении амбитуса до кварты, формируется другой тип попевки – ангемитонный трихорд (тт. 3-4 Примера 3). Типичность обеих ладоинтонаций для северной традиции неоднократно отмечали исследователи [8] (см. Пример 3).

Цитата **Т** настальгическим характером созвучна лирической необрядовой песенности. Элегические оттенки придают волнообразность, плавность мелодии в диапазоне кварты, гемитонность ладовых ячеек с диатоническим полутоном между V и VI ступенями, нисхождение от VII натуральной к V ступени, выразительная неперидическая ритмика, «оспаривающая вальсообразность» (см. Пример 4).

Цитаты отличаются стиливой двууровневостью, вбирая черты массовой песни и фольклора. Они выступают в роли поверхностных или глубинных уровней выразительности. Жанровые признаки массовой песни первенствуют в **С**, **Т**, закономерности фольклора – в **НХ** и **К** при второстепенной роли противоположных параметров/уровней.

Дальнейшее развитие за пределами цитат во всех песнях начинается с переизложения композитором фольклорного цитированного сегмента. На его основе формируются вариантно-периодические мелодико-синтаксические структуры, составляющие начальные построения периода (см. Табл. 1).

Таблица 1.

Структурно-тематическое развитие периода

Песни	Период		Фольк. материал	Производные звенья композитора		
	1 предл.	2 предл.				
НХ G-dur	4 (2d/g+2h)+	4 (2d/g+2g)	a (a+b)	a ₁ (a ₁ +b ₁)		
С G-dur	4a+4a+	4a+4g	a (a+a₁)	b	a ₁ (a+a ₁)	b ₁
К g-moll	4b+	4d	a	a ₁		
Т h-moll	6fis+5fis+	5e+6h	a	a ₁	b	b ₁

Примечание: жирным шрифтом выделен фольклорный материал; латинскими буквами в схемах потактового строения указаны ладовые опоры, в ульчском и русском вариантах **НХ** они показаны через слеш (/).

Продолжение развития цитат в границах периода идет по принципу «эквивалента» [4, с. 41]. До некоторой степени это имитирует становление импровизационно-мелодических структур в фольклоре. Главный аспект варьирования у композитора – ритмический, связанный с изменением слогоритмических структур словесного текста. При этом в основном сохраняются основные устои, опоры в каденциях (см. Табл. 1).

Цитаты с переизложениями собраны композитором в квадратные периоды (**НХ**, **С**, **К**). Преобладание квадратности обусловлено дансантами (моторно-маршевой – **С**, **К**, неспешной плавно-размеренной – **НХ**) природой материала, ориентацией композитора на возможную хореографическую инсценировку песен. Неэкваторность строения **Т** подчеркивает плавность, немеханический характер вальсовой танцевальности.

Структуры, созданные композитором за пределами периода, индивидуализированы. В **НХ** и **Т** первый период-запев «встроен» в куплетную форму (в **НХ** всего один куплет, в **Т** при транспозиции материала *h-moll*–*c-moll*–*cis-moll* складывается куплетно-вариационная форма). Припевы песен на оригинальном композиторском материале близки цитатам по ритмоинтонационному облику. В **НХ** продолжается ладовый синтез параллельного минора (*e-moll*) и ангемитонных (трихордовых, тетрахордовых) структур. Они, как естественное продолжение предыдущего развития, утверждают, углубляют лирический образ (см. Пример 5, первый фрагмент). Ангемитонность и гемитонность цитат **НХ** и **Т**, как образцов южной и северной дальневосточных традиций, композитор сохраняет предельно точно и далее, на своем материале.

В **С** и **К** общая форма более индивидуализирована. В **С** период (а) является первой частью простой трехпятичастной формы (aba₁ba₂). Дополняющий характер середины (b) создан введением интонационно родственного материала (см. скобки Примеров 2 и 6). По тому же принципу развивается композиторский материал первой части **К** (A=ab). В разделе *b* терцовая попевка цитаты (см. Пример 7, первый фрагмент, тт. 1-2; ср. с Примером 3, тт. 3-4) появляется в другом ритме при сходном контуре звуковысотности. Продолжающая трихордовая попевка (см. Пример 7, первый фрагмент, тт. 3-4; ср. с Примером 3, тт. 5-6) варьирует каданс цитаты, но в другой тональности *d-moll*.

Продолженное развитие припевов **НХ** (см. Пример 5, скобка), **Т** (см. Пример 8, второй фрагмент) и середины **С** (см. Примеры 6, 8, первый фрагмент) включает отдельные мелодические элементы, контрастные цитатному материалу, но подобные между собой. Таковыми являются терцово-трезвучные ходы мелодии. С одной стороны, они отражают феномен функционирования интегрированного внутрирегионального интонационного «словаря» в сфере любительского фольклоризма, что косвенно характеризует и творчество Н. Менцера. С другой стороны, в мелодическом контрасте выражена общая для жанра песни оттеняющая функция припева в куплетных формах (**НХ**, **Т**).

Индивидуальность формы **К**, в целом сложная двухчастная (A=ab+B=cdc₁), обусловлена балладным замыслом: рассказом о маленьком каюре, спешащем вернуться домой до темноты, – и связана с фольклорно-жанровой повествовательностью, сквозным характером развертывания фабулы. Контраст образа во второй части «Далеко уже Анадырь» (В) потребовал от композитора введения интонационного материала (cdc₁) по принципу «альтернатности» [Там же], производного контраста. В основе авторской мелодии также лежит трихорд, но тревожный характер содержания обусловил скачкообразность, квинтовый, а не квартовый объем трихордовых мотивов, тесситурное повышение при общем расширении диапазона до октавы, метрическую нерегулярность (размер $\frac{5}{8}$) (см. Пример 7, второй, третий фрагменты).

Семантическое обогащение материала цитат связано с тематическим контекстом, созданным композитором. В этом плане примечательны вступления (см. Примеры 1-4). В **НХ**, **С**, **Т** они построены на оригинальном материале из припева, в **К** – на материале, близком цитатному. Но во всех примерах вступления подчеркивают

функционально-смысловые, жанровые связи с фольклорным цитатным материалом: в трех первых – со сферой обрядовой и необрядовой лирики, в последнем – с промысловым обрядом-игрой.

Вступления идентичны ориентированностью на сферу коренного фольклоризма, концертную практику, что выражается в фактурно-ритмических приемах: сцениграфически эффектных интонациях театрально-речевой (**С**, **К**), двигательнo-пластической (**НХ**, **Т**), жестовой (**С**), иллюстративно-изобразительной (**К**) природы. В **С** и **К** это подчеркнуто введением возгласов, типичных для катающихся на саях и каюров: «гэй-я!», «тэх, тэх, тэх, тэх».

Контраст авторского и фольклорного начал во вступлениях композитор стремится сгладить внутримызыкальными средствами фольклорного происхождения. Наиболее действенна здесь ладовость. В частности, отметим во вступлениях **НХ** и **С** (см. Примеры 1, 2) стабилизацию показательных для фольклора тонально-гармонических параллельно-переменных схем, чередование VI_{35} и T_{35} . В **НХ**, **С** вступление настраивает слух на пентатонику, в **К**, **Т** – на узкообъемность интонаций (см. Примеры 3, 4), во всех примерах – на диатонику как общую ладовую основу обработок. Таким образом, вступления концентрируют в себе спектр показательных музыкально-стилевых сторон цитат, создают общую эмоциональную атмосферу произведений.

Характер фактуры в обработках соответствует двум типам: гомофонно-гармоническому и гомофонно-полифоническому. Первый в хоровых партиях **С** и **К** в основном совпадает с аккордово-хоральной фактурой. В фактуре фортепиано воспроизводятся различные конкретные виды гармонической фигурации. Нередко они выступают средством изобразительности. Так, в **К** короткие «взвихренные» хроматические пассажи шестнадцатых в высоком «звещающем» регистре фортепиано создают изобразительность: ощущение легкого скольжения, быстрой езды, вздымающихся клубов снежной пыли и т.п. Сходные смысловые функции в **С** выполняет равномерная ритмичность фигураций. В **Т** фактура аккомпанемента связана с вальсовостью, в **НХ** (см. Пример 5, первый фрагмент) – с танцевальностью. В семантическом плане фактурные приемы находятся на стыке европейской жанровости и коренной традиции, поэтизируя национальное начало и создавая «обобщенную» моторику движения.

Второй, смешанный, тип фактуры возникает путем эпизодического дополнения гомофонной основы элементами полифонии. Движение голосов-линий, «расслаивающих», детализирующих многоголосную хоровую партитуру **С** и **К**, осуществляется на разных ладовых основаниях: диатоники (в **С** партия альтов движется вниз по звукоряду в комплексе с остальными голосами; Пример 2) или хроматики (в **К** партия альтов «прочерчивает» самостоятельную хроматическую линию вниз от g^1 к b ; Пример 4). Ладовое подобие и контраст отзываются на интонационном содержании: в **С** мелодизированные голоса близки цитате, в **К** контрастны ей.

В фортепианном сопровождении гомофонию мелодизируют элементы «ленточного» голосоведения. Например, **НХ** изобилует интервально-аккордовыми параллелизмами (см. Пример 1, тт. 1-2, 6; Пример 5, первый фрагмент). Их нестандартный (в сфере классического голосоведения) квинтовый, квартовый характер создает «пустотный» фонизм – подобие импрессионистских красок. Вместе с тем в **НХ**, **К** (раздел *b*; Пример 5, второй фрагмент), **Т** (см. Пример 4) мелодико-фигуративная поддержка фортепиано подобна подголосочности, присутствующей вторым планом. Можно отметить, что полифоническое расслоение уходит в фактурный «подтекст», так как гомофонные и полифонические принципы взаимодействуют при преобладании гомофонии.

Гармония аккомпанемента также двойственна, так как формируема ладофункциональными свойствами мелодии и фактурным контекстом. С одной стороны, в мелодиях **С**, **К**, **Т** ярко выражены закономерности мажора или минора, поэтому в аккомпанементах преобладают аккордово-гармонические особенности классического стиля, приближая трактовку обработки к жанру массовой песни.

С другой стороны, в гармонии каждой из обработок есть особые черты, отразившие фольклорное начало. К нему относятся элементы, ведущие свое происхождение из сферы коренного фольклора/фольклоризма. В строении аккордов **С** преобладают вертикали, например T^6 , совпадающие по звуковому составу с пентатоникой, хотя сами пентатонические структуры в цитате не выражены, что показывает самостоятельность композитора при цитировании. Разреженная гармонизация на уровне присоединения баса и одной-двух сопровождающих линий в **Т** (см. Пример 4) и **К** (раздел *c*; Пример 7, второй фрагмент) приводит к тому, что в фактуре нередко не достигается полнота аккордов, что типично для натурально-ладовой гармонии. Трихордовость хода басовой линии характеризует начало **НХ** ($e-d-g$), **С** ($h-d-e$ и др.), **Т** ($e-d-h$) (см. Примеры 1-3).

В **НХ** гармония суммирует тоны мелодии. Таков по звуковому составу первый мелодический двутакт, где звуки мелодии $d^1-e^1-g^1-a^1-h^1-(d^2)$ обобщены в аккорде $g-h(a)-d$. Во втором двутакте на основе тех или иных сегментов мелодии $h-d^1-e^1-g^1-a^1-(h^1-d^2)$ возникает более детальная гармонизация из нескольких аккордов, включающих звуки $e-h-d/c-e-g-a$ и $h-dis(d)-fis-gis(g)$, (см. Пример 1, тт. 3-6). Здесь же, на основе мелодико-фактурных принципов формирования гармонии, композитор моделирует свойства натурально-ладовой функциональности: «непоследовательность» или обратную последовательность, функциональную алогичность (с позиций ладовой централизации мажора и минора), необязательность разрешений, тоникальность консонирующих созвучий: $G-dur - VI_7^{(4)}/VI_7^{(4)}-D^{5+6}/T^{(9)}/T^{(9)}/VI_7-II_{56}/III_{dur}^6/III_{moll}^6=T^6/t^6 H-dur/h-moll$ (см. Пример 1, тт. 1-6). Попутно отметим, что завершением всей обработки является диссонирующий полиаккорд по звукам неполных D^{35} и VI^{35} : $A-d-a+h-fis^1-h^1$. Его функционально-гармоническая многозначность до некоторой степени может отражать неразрешенность психологической ситуации, сомнения лирической героини, что углубляет образ, наделяет лирику чертами субъективности. В контексте аккомпанемента, созданного композитором, складывается монодийно-гармоническая система, в целом являющаяся отражением модально-тонального мышления композитора в этой обработке.

В гармонии появляются и «заместители» коренного стилевого начала: композитору как бы «не важно», какова национальная принадлежность семантем фольклорности. Среди таковых и русский плагальный каданс (К, раздел *b*; Пример 5, второй фрагмент), и интонации, напоминающие узкообъемные кадансовые попевки спиричуэл, замещающие в восприятии менее известные плачевые попевки коренного фольклора (Т; Пример 8, два последних такта).

Осмывая метод переинтонирования фольклора Н. Менцером, можно говорить, что в обработках органичное сочетание фольклорных и нефольклорных элементов базируется на основах принципа продолженного развития – непротиворечивого варьирования семантико-стилевого ядра цитаты в пределах изначально заложенных в ней характеристик.

Вместе с тем для композитора, основательно «погруженного» в звуковую ауру фольклора, естественно суммарное восприятие и воплощение широкого стилевого спектра коренного фольклора/фольклоризма. В этом просматривается, помимо варьирования, метод ассоциаций [4] – метод обобщенного воплощения прообраза, который намного шире цитаты и тяготеет к области фольклорно-жанрового инварианта, отраженного в ней.

Это демонстрирует воссоздание композитором, например, разных этногеографических видов дальневосточного фольклора, сложившихся на юге и севере региона. Их стилевые признаки «циркулируют» между разными конкретными произведениями (в нашем контексте – это группы по два произведения: НХ+С и Т+К), отражая межтекстовые взаимодействия на уровне элементов музыкального языка. Типичные элементы были вычленимы слухом композитора и из общеупотребительного «словаря» массовых песен, расширяя круг таких взаимодействий. Подобный стиль обусловлен отчасти прикладной предназначенностью обработок для концертной практики исполнителей и слушателей – выходцев из коренной национальной среды, что определяло, корректировало методы работы композитора с фольклором.

Н. Менцер выработал некоторые повторяющиеся, но неоднозначные принципы порождения и приращивания текста на основе материала цитат. В обработках эти принципы различны на разных структурных уровнях и в разных сферах музыкально-языковой выразительности. Микрокомпозиционное и интонационно-ладовое развитие периода в цитатах и авторском контексте больше ориентировано на фольклор. Оно соответствует принципу эквивалента, содержит некоторые элементы альтернатности, контраста. Баланс обоих принципов или их сочетание с перевесом второго представлен в сфере фактурно-гармонических приемов. В целом берущие начало в фольклоре, они преломляются по законам классико-романтических норм стиля. Общая композиция подчиняется принципу альтернатности. Некоторое исключение представляют куплетные формы с элементами эквивалента, поскольку коренятся в фольклоре, но также принимают в обработках Н. Менцера классический вид, всецело принадлежа академической письменной традиции.

Как видим, закономерности менцеровского воплощения фольклорности – ее подчеркивания и/или ее нивелировки-обобщения (эквивалента/альтернатности) – многоплановы и могут выступать в комплексе. Это обусловлено экстраполяцией традиций коренного фольклоризма (сферы художественной самодеятельности) на творчество композитора. Выступая своеобразным передаточным механизмом от аутентичного фольклора, как закрытой системы со своими приоритетами функциональных связей [2, с. 192], к композиторскому профессиональному творчеству, коренной фольклоризм сыграл ассимилирующую роль в области музыкальных выразительных средств. Она обусловлена его принадлежностью «неспециализированному, но автономному художественному творчеству, функционирующему в открытой социальной среде», формирующемуся и развивающемуся путем «заимствования ценностей, выработанных устной и письменной традициями» в опоре преимущественно на «опусный» тип произведения [Там же, с. 168]. Инвариант стиля, сложившийся в области коренного фольклоризма, выступает в обработках Н. Менцера как средство системного размыкания фольклора.

Нотные примеры

Пример 1.

«Не ходи за мной»

Умеренно, ширьо

Ульясский вариант *mf*

Русский вариант

Та-та-та пинг да-ру то-хом-ба и-тол-ди ли-ти... хэ-хэ вэ и хэ-ту ли-ти!

Не бе-лоч-ка я всто-ро-не лес-ной, не иг-рай со мной, не иг-рай со мной!

Пример 6.

«Саночки», середина

Пример 7.

«Каюрок»: 1-я часть, раздел b; 2-я часть, раздел c

Пример 8.

«Саночки», «Тундровичка»

Список литературы

1. **Абызова Е. Н.** Вступительная статья // Менцер Н. Мелодии Севера: современные песни народностей Приамурья и Дальнего Востока. Хабаровск, 1993. С. 3-4.
2. **Алексеев Э. Е.** Фольклор в контексте современной культуры. М.: Советский композитор, 1988. 236 с.
3. **Алексеева Г. Г.** Звуковысотная и ладоинтонационная организация эвенкийских песен (по материалам А. М. Айзенштадта) // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тезисы междунар. конф. Якутск, 2000. С. 60-62.
4. **Арановский М. Г.** Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
5. **Казачков Э. О.** Композитор Н. Менцер // Нота. 1985. Декабрь.
6. **Лескова Т. В.** Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. Хабаровск: ХГИИК, 2012. 360 с.
7. **Менцер Н. Н.** Мелодии Севера. Современные песни народов Приамурья и Дальнего Востока. Хабаровск, 1993. 141 с.
8. **Напреев Б. Д.** Николай Менцер // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 191-226.
9. **Шейкин Ю. И.** Особенности развития музыки удэ и других народов Приамурья // Народная музыка СССР и современность. Л., 1982. С. 61-80.

**INTERPRETATION OF FOLKLORIC AND STYLE ELEMENTS
IN N. MENZER'S ADAPTATIONS**

Leskova Tat'yana Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Khabarovsk State Institute of Culture
leskova-1961@mail.ru

The analysis of style elements interaction in the system “composer – folklore” is a relevant research problem. The paper focuses on four adaptations, in which the marginal line between folkloric and the author’s original material is identified by the composer himself. The researcher characterizes the qualities of quotations – the samples of Far Eastern original amateur folklorism. At the level of musical expressiveness elements the paper shows the techniques to adapt the folkloric prototype in the author’s context. The study concludes on its bi-functional orientation – tendency to imitate and transform the quotations.

Key words and phrases: composer’s folklorism; folklore re-intonating; quotation; adaptation; Far East of Russia.