

УДК 78.071.1/398(571.6)(035.3)

**О ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОКАХ «ЭВЕНКИЙСКОЙ РАПСОДИИ»  
НИКОЛАЯ МЕНЦЕРА**

*Лескова Татьяна Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, музыкального образования и искусства эстрады, Хабаровский государственный институт культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России отличается широким кругом этнических прообразов. В основе «Эвенкийской рапсодии» (1958) дальневосточного композитора Николая Менцера (1910–1997) лежат подлинные народные мелодии, заимствованные им из собственных экспедиционных записей. Однако данные материалы остались неизданными. Автору статьи также неизвестны фонозаписи

фольклора, рукописные нотные расшифровки композитора. В связи с этим трудность представляет выявление границ цитат. Поэтому в статье применяется метод анализа, предложенный И. Земцовским и связанный с привлечением аналоговых ассоциаций из области аутентичной эвенкийской музыкальной традиции для установления жанрово-семантических связей фольклора и музыкального тематизма «Рhapsодии». Особенность цитатного метода Н. Менцера – внедрение начальных построений мелодии-цитаты в произведение с последующим досочинением оригинального материала. Варьирование композитором фольклорного материала в начальных и репризных разделах произведения способствует усилению процессуальности, созданию аналогий с фольклорной импровизационностью, преодолению композиционной «закругленности» форм. Особенностью образной драматургии являются яркие фольклорно-жанровые контрасты, придающие общей композиции произведения черты сюиты, своеобразной «антологии» эвенкийского фольклора. Фольклорные прообразы взаимодействуют с авторским контекстом двойственной природы: имитированными композитором жанровыми структурами фольклора и стилизованными структурами профессиональной западноевропейской классико-романтической музыки XIX века, что показано на примерах анализа тематизма. Такой контекстуальный синтез способствовал выведению фольклора из плана узкоэтнического в ранг общезначимого. В связи с этим в статье сделан вывод о высокой степени стилизованной адаптации фольклорных прообразов в авторском (композиторском) контексте. Однако отмечена неоднозначность приемов переинтонирования Н. Менцера: они, имитируя и/или создавая эффект фольклорности, в то же время характеризуются обобщающими качествами, способными уводить фольклорную семантику в план подтекста.

**Ключевые слова:** композиторский фольклоризм, эвенкийский фольклор, цитирование, переинтонирование, Дальний Восток России.

## ABOUT THE FOLKLORE ORIGINS: “EVENK RHAPSODY” NICHOLAS MENTSER

*Leskova Tatyana Vladimirovna*, PhD of Art History, Associate Professor of Department of Art History, Music Education and Pop Art, Khabarovsk State Institute of Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

Composer's folklorism in the Russian Far East is diverse in ethnic inverse images. Folklore is at the heart of “Evenk Rhapsody” by Far Eastern composer Nikolai Mentser's (1910-1997), which was recorded during the expeditions and carefully studied. After more than half a century after the creation of “Rhapsody” in 1958, it is impossible to get acquainted with authentic folk sources recorded by N. Mentser, and analyze them. “Evenk Rhapsody” belongs to the works, which fully manifested Mentser's method of the reintoning the folklore, in particular, his creative approach to citation material.

N. Mentser's citation method lays in the fact that the folk song samples are included in the product only partially: the composer after the introduction of the initial constructions of quoted melodies was composing the continuation and texture of his own. Given the lack of information on the sources and taking into account the above-mentioned features of citation, the article developed and tested a method of analog associations. For this, it attracted a wide range of Evenk folklore genre associations. Among them: the ritual dances, lyrical and fishery songs, laments. The embodiment of a wide range of genres of folklore resulted in internally contrast dramatic, that gives “Rhapsody” features of a unique “anthology” of Evenk folklore suites.

Folklore inverse images interact with the stylistic structures of Western classic romantic music. With this reintoning of Evenk's preimages, they reveal kinship realization of other national sources with models of folk style thinking, well-known from samples of such composer folklorism as A. Dvorak and other composers of the XIX century.

The main compositional technique is a variation of folk material. Overcoming composite “roundness,” mechanistic reprises of “Rhapsody” is manifested in the fact that in the general and local reprises (inside parts), the folklore material continues to evolve and vary. The article concluded that a high degree of adaptation of folklore inverse images in copyright (composer) is the context of the work.

**Keywords:** composer folklorism, Evenk folklore, citation, reintoning, Far East Russia.

Выявление специфики национального остаётся актуальной задачей, несмотря на постоянное внимание отечественного музыковедения к различным аналитическим аспектам исследовательской темы «Композитор и фольклор». Это обусловлено многообразием претворения фольклорного начала в авторских произведениях.

Непосредственным побудительным стимулом и образцом в области методики анализа в предлагаемой статье стала работа И. Земцовского «Русское в “Русской тетради” В. Гаврилина» [7, с. 102–117]. Показывая жанрово-стилевую специфику многосоставной «материи» национального, учёный вскрывает источники такого эффекта. Во-первых, они кроются в самом фольклоре, во-вторых, в авторских средствах его создания и концентрации (Г. Головинский): в тончайшей интегрированной ассимиляции жанрово-стилевых элементов фольклора в тексте произведения. Органична сочетаемость композиторских приёмов переинтонирования и исследовательских инструментов теоретического осмысления. Таким инструментом представляется метод аналоговых ассоциаций И. Земцовского.

Постижение национального на материале отечественной музыки российских регионов также сохраняет свою актуальность. Так, облик произведений дальневосточного композитора Николая Николаевича Менцера (1910–1997) определила опора на стилистику и поэтику фольклора коренных этносов. «Поставщиком» впечатлений для композитора и стилистической основой музыкального материала стали многочисленные фонозаписи композитора, сделанные им в середине 1950–1970-х годов. Массу впечатлений приносили концерты, конкурсы, фестивали этнографических коллективов, общение с их участниками – носителями народной традиции и выходцами из коренной национальной среды Дальнего Востока. Руководство некоторыми ансамблями («Мелодии Севера», «Эргырон» и др.) и особенно работа над концертными программами вырабатывали навыки адаптации фольклорного материала в системе европейских музыкально-стилевых средств.

Симфоническая миниатюра «Эвенкийская рапсодия» (1958) является одним из тех первых произведений зрелого периода творчества, в которых устанавливается фольклоризованный стиль Н. Менцера [10, с. 212]. Показателен и цитатный метод «Рапсодии». Устойчивость его моделей

демонстрирует то, что десятилетие спустя они оказались в центре внимания статей Н. Крюкова, Ю. Корева (На Дальнем Востоке // Советская музыка. – 1958. – № 2. – С. 121–123) и С. Рязова (Строить и жить помогает // Тихоокеанская звезда. – 1971. – 16 марта).

Однако печатные материалы практически не раскрыли специфики цитирования, которая состояла в том, что, начав цитировать, Н. Менцер дальше сочинял мелодию сам. Свободное совмещение цитатного фольклорного и нецитатного авторского материала отмечает и исследователь творчества композитора Б. Напреев [10, с. 220–221]. В «Эскимосской увертюре» Н. Менцера «ни тема валторны, ни подголосок не являются цитатами эскимосского фольклора. Композитор в данном случае создаёт оригинальные построения, используя, однако, характерные национальные интонации и закономерности их объединения в мелодию» [10, с. 219]. О свободной контаминации фольклорного и авторского материала было известно и из личных бесед композитора с коллегами-музыкантами (например, Ю. К. Шклявером, давшим интервью автору данной статьи 02.09.2012).

Свободное совмещение цитатного метода с приёмами сложного переинтонирования фольклора характерно и для произведений позднего периода середины 1970-х – начала 1990-х годов: поэмы «Первый ревком Чукотки», симфониетты «Национальной», Симфонии-концерта для скрипки с оркестром, балета «Таю» («Охотник и нерпа»; не окончен). В них, только более сложных по композиторскому контексту, как и в «Эвенкийской рапсодии», граница фольклорного и авторского материала и стиля остаётся открытой.

В «Эвенкийской рапсодии» менцеровская интерпретация фольклорно-цитатного материала, обычно относимая исследователями к области простого переинтонирования, также не отличалась однозначностью. «Материалом для цитирования становились в основном песенные жанры, определённой функцией не обусловленные, то есть обширная область лирики, но жанровая семантика сохранялась: в “Эвенкийской рапсодии”, например, полностью воспроизводятся национальные мелодии “Песни охотника”, “Песни девушек”, “Песни о коршуне»» [13, с. 248]. Однако конкретных соответствий цитатного материала «Рапсодии» и экспедиционных материалов, нотированных расшифровок, эскизов (следов которых

не удалось обнаружить и автору данной статьи) Н. А. Соломонова не приводит, что было бы весьма показательным. Здесь и проявляет свою актуальность метод И. Земцовского: поиск адекватного музыкального спектра фольклорных ассоциаций – индикаторов, «маркёров» фольклорного начала.

Подобный сравнительный анализ стал возможным благодаря изданным образцам эвенкийского фольклора в работах А. Айзенштадта, который «собирает материалы по разным локальным группам эвенков – южным, северным и восточным» [4, с. 94], Ю. Шейкина, О. Добжанской [14; 15]. Исследования восточного (то есть дальневосточного) ареала эвенкийской музыкальной традиции особо актуальны для проблематики данной статьи, поскольку фольклор этого региона также изучался и Н. Менцером.

Правомерность ассоциативного подхода в цитатном произведении объяснима не только невыясненным статусом первоисточников. Во-первых, в «Рапсодии» действительно больше музыкальных тем (четыре), чем цитат (три). Во-вторых, сочетание фольклорно-жанровых моделей заимствованного и оригинального происхождения с контекстом академической симфонической музыки усиливает полижанровость тематизма. Обогащая семантику, это приближает связи фольклорного и композиторского начал к неоднозначности. Отсюда необходимость проведения анализа на более широкой фольклорно-стилевой основе, выходящей за пределы жанровости цитат.

Если принять во внимание только фольклорную семантику, то в музыке главных тем «Рапсодии» она уже оказывается смешанной. В основном тематизме угадывается интонационность и образность трудового клича-призыва обрядово-промыслового происхождения (1) в синтезе с жанровостью хоровода (2), в темах трио – лирическая песенность (3) и плач (4), жанровость сказания (5) и элементы ономастопеи [14, с. 215] (6) – звукоподражаний «голосам» птиц.

Такой синтез образов объясним семантической проницаемостью жанров самого фольклора, что характерно не только для эвенкийской народной традиции. В ней же, например, «эпические жанры являются собирательными и непосредственно взаимодействуют со всеми другими», имея «многожанровую основу» [3, с. 94, 145]. «В напевах преданий и сказок встречаются наряду с декламационными построениями песенные и

танцевальные, отмечено и взаимопроникновение их. Однако самый способ исполнения в преданиях и сказках отличается от исполнения бытовых песен и танцев большей необычностью, тенденцией к театрализации» [3, с. 148].

Следовательно, в задачи статьи входит анализ фольклорных и контекстных составляющих, анализ новых семантических множеств, возникших на пересечении фольклорного и композиторского. Это возможно при условии по возможности адекватной реконструкции их жанрово-стилевых аналогий (на уровне элементов музыкальной выразительности: мелодики, ритмики, лада, микрокомпозиции). Поскольку автору статьи неизвестны границы цитат, стоит проблема идентификации фольклорных элементов через приведение других типовых формульно-традиционных аналогов мелодиям-цитатам Н. Менцера. Это позволяет в комплексе классико-романтических общеевропейских средств профессиональной музыки распознать и обозначить те, которые стилистически восходят к эвенкийскому фольклору и фольклорным функционально-стилевым закономерностям в целом.

В сопоставлении музыкального материала «Рапсодии» ощущается типичный для мифопоэтики принцип бинарных образных оппозиций. Так, при сопоставлении тем из экспозиции и трио (сложной трёхчастной формы) создан контраст коллективного – индивидуального, объективно-бытового – субъективно-лирического, мужественного – женственного и т. п.

Принцип бинарности, идущий от фольклора, совмещён с законами репризности, «уложен» в типовые формы: сложную трёхчастную во всём произведении, простые трёхчастные формы – внутри его разделов. Если в образном плане преобладают фольклорные закономерности (бинарность), то в композиционном ощущении приоритет репризного мышления профессиональной музыки XVIII–XIX веков. **Последнее проявляется и в репризной организации выразительных средств.** Среди них приёмы фактурно-оркестрового изложения (туттийность – камерность – туттийность), громкостной динамики ( $f - p - f$ ), общего тонального плана произведения (A-dur – a-moll – A-dur).

Принцип репризной симметрии скрепляет всё произведение. Стремясь преодолеть её закруглённость, статику, Н. Менцер развивает, варьирует, динамизирует тематизм в общей и местных

репризах, внося в образно-эмоциональные трактовки отдельных разделов черты крещендирующих форм (термин В. Холоповой). Широко понимаемые принципы вариационности сопоставимы с импровизацией в фольклоре.

В основу произведения положен разнообразный по жанровым истокам фольклорный материал, скомпонованный по законам упомянутой выше бинарно-репризной логики. Первая часть «Рапсодии» подчинена сопоставлению двух образов – шуточного (начальный раздел а) и героического (середина b и местная динамическая реприза a<sub>1</sub>). Однако середина и реприза простой трёхчастной формы объединяются логикой крещендирующей формы: сфера героики распространяется и на динамическую репризу, построенную на основной теме (табл. 1).

Таблица 1

**Композиционно-драматургический план  
1-й части «Рапсодии»**

Драматургия: двухчастность (бинарность)	A	B	
Композиция: репризная трёхчастность	a	b	a <sub>1</sub>

Благодаря этому происходит «укрупнение» образов, возникает эффект эмоционального сре-

scendo, ассоциируемое с обрядово-ритуальной сферой. Напомним, что у эвенков во время обряда икэнипкэ (у Г. Василевич, А. Айзенштадта – икэн-ипкэ [3, с. 38]), представлявшего собой восьмидневный коллективный хоровод, имитировалась погоня, возглавляемая шаманом и его духами-помощниками, за воображаемым диким оленем (лосем), его убийство, вкушение мяса, а также весь годовой цикл жизни охотника [6, с. 34; 13, с. 134]. Обрядово-акциональный смысл хоровода состоял в подтверждении цельности социума, единства всех его членов [12].

На этих основаниях базируется образность первой темы. Своим динамизмом, открытой жизнеутверждающей эмоциональностью, энергичной моторностью она напоминает подобные хороводы. Их фактура в народной традиции организовывалась пением шамана и коллективными гетерофонными хоровыми вторами вслед за ним, со сдвигом во времени [15, с. 47]. В произведении Н. Менцера в светлой, чётко артикулированной теме солирующей трубы слышна улыбка, исходящая от характера инструментальной ритмоостинатной скороговорки. Это аналогично музыкально-этнографическому описанию манеры исполнения: «Всё интонируется подчёркнуто ясно – это определяется самой сущностью игры-переключки, где играющие как бы соревнуются в выразительности» [3, с. 38] (пример 1а).

Пример 1а

**«Эвенкийская рапсодия» (основная тема экспозиции)**

Alle gretto

Tr-be

В комплексе выразительных средств явно преобладает ритмика, что во многом исходит от дальневосточной версии исполнения хоровода, например, Тугуро-Чумиканского района Хабаровского края, знакомой Н. Менцеру: «эвенки, тан-

цую, не поют, а лишь ритмическими вскриками организуют равномерное круговое движение» [3, с. 32]. В интонационном содержании темы Н. Менцера упор сделан на гармоническом варьировании кратких полутактовых ритмиче-

ских ячеек, что приближает её к мелодическому типу лаконичных напевов, основанных на одной попевке-формуле, аналогичной ритмическим вскрикам. Группа попевок с цезурированием в каждом втором такте  $aba_1b_1$  имеет типовой характер в фольклоре [3, с. 43] и образует восьмитактовое первое предложение периода (за его пределами интонационное развитие-варьирование продолжается во второй части простой двухчастной формы).

Квадратность структур подчёркивается повторностью ритмического рисунка «с выделением “счётных” долей в двух-реже трёхдольных размерах» [3, с. 151]. Фразировка народных хороводных тем согласуется с узкофункциональными задачами обрядового интонирования – задачами строгой ритмической организации общего танца, что определяло преобладание равнослогового принципа в стиле фольклорного стихосложения [3, с. 35]. Его упорядоченность отозвалась в структурной чёткости мелодических микроструктур, ритмосинтаксиса, организованных у композитора

в четырёхтактовые фразы. (Квадратность фразировки нарушается лишь в переходе к теме середины.) В плане квадратности народная и классическая профессиональная письменная традиции идут навстречу друг другу: вспомним влияние ритмической моторности в темообразовании, например, ранних симфоний Й. Гайдна (В. Конен).

В теме Н. Менцера смоделирован небольшой звукорядный амбитус обрядовых напевов, непосредственно восходящий к цитатному материалу. Фольклористами отмечено ладовое разнообразие, простирающееся «от весьма нечётких ладовых взаимосвязей до хорошо развитых ангемитонных и гемитонных ладов» эвенкийского фольклора [3, с. 36–37]. Имитация второго типа ладоинтонационности – гемитонного тетра хорда, как часто встречаемого в фольклоре (примеры 1б, 1в), – позволила композитору органично сочетать его, как верхний тетра хорд мажорной гаммы, с европейской ладовой мажорно-минорной системой.

Пример 1б

Асорай (хороводный танец) [3, с. 181]

Умеренно

Э - гэ - дэй, э - гэ - дэй, э - гэ - дэй - дэ - э - гэй.

Типовой характер темы композитора и народного напева характерен совпадением контура серединного каданса, идущего вниз от тоники по I–VII–V ступеням лада (ср. тт. 8–9 примера 1а и т. 4 примера 1б, отмеченные скобкой).

Для понимания типичности основной темы «Рапсодии» важно замечание Е. И. Титова и о ритмосинтаксисе: «Песни, благодаря обязательному речитативному напеву, имеют более или менее

строгую ритмичность, часто воспроизводящую рисунок наших ямбов» (цит. по [2, с. 118]). Примером этого являются народные напевы, приводимые А. Айзенштадтом. Один из образцов подобен теме Н. Менцера своей ритмикой, ямбической интонацией и «нисходящей направленностью попевки от вершины к нижнему устою» [3, с. 152], который в обеих темах нижнеквартетный (ср. примеры 1а, 1б, 1в).

Пример 1в

Напев эвенкийского танца (начальные построения [3, с. 151])

ПЛАВНО

Сэв-сэ-кур, минг-ни-лэ! Ку-рин-гу-лэ, ку-ре-ла, ку-рен-гу-лэ, ку-ре-ла, сэв - сэ-кур, минг-ни-лэ.



Активность речевой природы первой темы «Рапсодии» исходит от её наполненности множественными возгласами. В фольклоре формульные восклицания различались по половозрастной, родовой диалектной принадлежности, а характер звукоподдачи – и по виду тотемного животного. Особая композиционная роль принадлежала рефренным словам-восклицаниям, вносящим стройность в композицию строфы [3, с. 32–35]. В теме Н. Менцера интонация возгласа ощущается в афористичности тирад солирующей трубы, её организующий характер – в периодической повторности.

Скорее всего Н. Менцер опирался на мелодию «Песни охотника» из предложенного перечня цитат [13, с. 248]. Поэтому уместно отметить возгласную природу интонирования эвенков и в других обрядовых ситуациях, в частности, во время охоты на медведя, когда охотники «подходили к его берлоге и кричали, подражая ворону: “Ки-ик! Ку-ик! Ка-ак!”... Звукоподражание воронам с целью “запутать” медведя Г. М. Василевич связывает со стадially ранним проявлением этого обряда, – в период жизни древних тунгусов [эвенков – Т. Л.] по соседству с сибирскими предками современных северо-восточных палеоазиатов, имевших культ ворона» [13, с. 102]. В связи с этим музыкальный контекст «Рапсодии» позволяет отметить опору Н. Менце-

ра и на такой широко бытующий народный источник, как формульные орнитоморфные звукоподражания.

Многообразии динамических оттенков и непрерывное ускорение темпа, отмечаемое исследователями в народной хороводной традиции [3, с. 35], выражено у композитора подвижным темпом, нарастающей «поверх» трёхчастности динамизацией реприз (местных и общей).

«Хороводные... полные энергии, динамичные» песни композиционно строились на чередовании реплик солиста и хора, повторяющего каждый куплет. Начальное инструментальное соло «Эвенкийской рапсодии» может быть уподоблено выступлению запевалы, который обладал «даром быстрой импровизации» [3, с. 32]. Именно такую персонифицированную семантику коллективного действия-обряда «соло – хор» имеет солирующий тембр трубы в сопоставлении с группами инструментов (деревянных духовых, высоких струнных), повторяющих исходную чеканную по ритму интонацию. Как видим, музыкальная стилистика первой темы имеет разнообразный функционально-обрядовый и фольклорно-жанровый ассоциативный ряд, который далее расширяется.

Вторая тема (пример 2) – середина экспозиции «Рапсодии» – отличается патетико-героическим типом образной эмоциональности.

Пример 2  
«Эвенкийская рапсодия» (середина экспозиции)

Разница в композиторской подаче возгласного типа интонации заключается в том, что в первой теме он был афористичен, выдержан в характере шуточной скороговорки в узком диапазоне и окрашен танцевальностью. Во второй теме интонация-возглас широка по размаху, активно устремлена вверх, «серьёзна» по эмоциональному наполнению, что приближает её к семантике эвенкийских охотничьих песен. В них исследователями отмечаются стройная структурная организация напевов, включающих соразмерные построения, интонационная размашистость, энергичность, двусторонняя развитость интонационного контура от чётко выделенной тоники – центра притяжения двух попевок – терцовой (вверх) и квартовой (вниз) с заполнением и без него [3, с. 28]. Такая интонационная размашистость реализовывалась в терцовом ладе с субквартой, роль которой «обусловлена как исключительным распространением кадансирующей, скользящей вниз кварты, так и общим законом сопоставления устойчивости и неустойчивости» [1, с. 215]. В процессе изложения темы выявляется роль среднего упора (тоника d-moll), метрически поддерживаемого и акцентированного синкопой. По-своему, средствами одноимённого мажоро-минора, сопоставлением d-moll – D-dur Н. Менцер отражает ресурсы так называемого «переливчатого» хроматизма [1, с. 223], символизирующего ладовую вариантность фольклора.

Фактурно-ритмические, тембровые характеристики: массивность диссонирующих аккордов медных духовых, туттийное звучание, неистовость равномерно «топочущих» ударов литавр и барабанов на *ff* – всё это дополнительно затушёвывает, уводит в подтекст танцевальную жанровость, но не исключает её вовсе. Возможно, что этой героической темой композитор живописует самый напряжённый эпизод погони за космическим оленем хоровода ёхор. Тема является кульминацией динамического нагнетания, предвещающего её в небольшом переходе. Возможно также, что через тембровую сторону – выдвигание ударных инструментов – композитор вводит образ шамана, принимавшего участие в общем действе. Соединение «охотничьей» и

шаманской семантики в музыке Н. Менцера отражает то «эстетическое поле деятельности» (терминология А. Н. Илиади), у современных... эвенков», которое «имеет много общих элементов с эстетикой первобытных племен», живших в Приамурье [13, с. 5]. Таким образом, от первой темы ко второй ритуально-обрядовая семантика заметно усилена.

В местной репризе начальная тема подвергается существенной динамизации с возрастанием героико-драматического эмоционального накала. Образ героики утверждается типично европейскими тембровыми и интонационными средствами: множественными переключками медных духовых (труб, тромбонов) на фоне импульсивной основной темы, уходящей здесь в сопровождающий фактурный пласт и также приобретшей иное, не свойственное ей ранее мужественно-героическое звучание.

В первой части «Рапсодии» сделан образно-драматургический переход от жанровости – к героике, от «улыбчивой» эмоциональности – к серьёзности. Возможно, что этим композитор хотел подчеркнуть трудоёмкость промысла, быта эвенков. Обобщающие возможности музыки ассоциативно «доразвивают», достраивают эти смысловые мотивы до более масштабных уровней. Например, эпико-героическая образность середины, репризы связывается с осмыслением судеб коренных народов Дальнего Востока в прошлом и настоящем, что волновало Н. Менцера на протяжении всей его творческой биографии.

Темы трио характеризуются принадлежностью к иной жанровой сфере – лирики. Это обусловлено программным содержанием: легендой о любви юноши и девушки (образы которых, как это нередко свойственно народной традиции, метафорически связаны с миром природы – речками Ягдынья и Гуджалу), которым не даёт соединиться ведьма (река Тырма) [10, с. 225].

Основная тема трио (a-moll) выделяется из общего контекста чертами, присущими эвенкийской лирике: сдержанностью выражения, «мягкостью, плавностью мелодического развёртывания», «общей цельностью контура мелодических волн» [3, с. 74] (пример 3).



Пример 3  
«Эвенкийская рапсодия» (основная тема трио)

В этом развивающем, довольно контрастном по мотивному наполнению мелодическом построении (пример 6а) композитор отразил характерное качество интонирования эвенкийских песен – плавность и связанную с ней «волнообразность мелодического движения», причём, в лирических песнях «нисходящий мелодический тип занимает место, примерно одинаковое с восходяще-нисходящим» [3, с. 95]. Согласно этим характеристикам, композитор поручает исполнение развивающего фрагмента скрипкам.

Вместе с тем никнущие мотивы темы (пример 3) скорее напоминают плач. Но такой жанровый признак и субъективно-лирические тона появляются благодаря тембровому оформ-

лению композитора: звучанию английского рожка и солирующей скрипки. Комплексность народно-жанровых истоков темы объясняется и в фольклористике на музыкально-стилистическом уровне. Характеризуя типы эвенкийского фольклора, А. Айзенштадт причисляет лирические песни и плачи к одной стилиевой группе по признакам подобия диапазона (сексты, октавы) и сложных диатонических, и хроматических ладовых образований. Данной теме присущ составной вид диатоники (термин Ф. Рубцова). Её звукоряд «растёт» вместе с включением новых попевок, расширением диапазона (см. примеры 3 и 6а).

Серединную тему трио характеризует более светлый (F-dur, соло флейты) лирико-повествовательный колорит (пример 4).

Пример 4  
«Эвенкийская рапсодия» (середина трио)

Повествовательность исходит от черт, среди которых отметим «интонационную краткость и формульность, олиготонную ладовую основу и орнаментальность, музыкальную композицию в виде вариаций на один формульный напев, восьмисложный стих, делящийся на три сегмента – 2+2+4 (версия 3+3+3)» [13, с. 24–25]. Всё это присуще теме Н. Менцера, кроме мелодической

колористики, орнаментации, не свойственной дальневосточным сказаниям (на которые, видимо, в большей степени ориентировался композитор).

В теме в единую линию соединены двухтактовые фразы. Но сегментация мелодии к концу периода неравномерна – 2+2+2+3, напоминая выше приведённую типовую структуру суммирования (2+2+4) с завершающей переменной (тер-

мин Л. Мазеля), но реализующейся по принципу неорганической неквадратности.

Ладовое развитие построено на основе разновысотных ангемитонных образований, в данной теме – пентатонических. Их нанизывание приводит к звукорядному разрастанию, смыканию с натуральным мажором, натуральным и гармоническим минором [5, с. 61], что отмечено в современных песнях северных и южных групп эвенков, где пентатоника в то же время не была господствующей ладовой системой [1, с. 219]. Возможно, что Н. Менцер воссоздал ангемитонную олиготонику и её сложносоставные виды, мысля аналогично ладовой организации не столько эвенкийской, сколько нанайской народной музыки, широко бытующей на юге Дальнего Востока России и хорошо ему знакомой. К тому же исследователи этнографии эвенков говорят об их исторически сложившихся контактах с народами Амура, монгольской языковой группы, где главенствует пентатоника [8, с. 63]. Таким образом, композитор отразил и эволюцию лада в современном фольклоре, и «музыкальные связи эвенков» (такое название одной из статей А. Айзенштадта).

Общая динамическая реприза «Эвенкийской рапсодии» предстаёт в модифицированном и сокращённом виде (период с дополнением вместо простой двухчастной формы; **A-dur**). Другим источником динамизации служит разработка второй героической темы по законам мотивного вычленения. Последнее позволило увидеть Б. Напрееву сонатность в формообразовании, на что косвенно указывает наименование трио как «эпизода вместо разработки» [10, с. 225], понятия – атрибута сонатных форм.

В ходе развития начальная фраза героической темы проходит ряд тональностей: **As-dur – b-moll – D-dur**. Согласно разработочным принципам прогрессирующего дробления, далее в секвентно-модуляционном тонально неустойчивом развитии участвуют более краткие её мотивы. Вовлеченный в него мотив основной темы в **C-dur, с одной стороны, подтверждает разработочное значение раздела, с другой, ассоциируется с «прорывом» интонаций главной парии в рамках «побочной» – героической.**

Разработочность создаёт эффект структурной текучести, процессуальности, динамизма, но и тематической и интонационной «стёртости», что особенно присуще второй героической теме.

Это приводит к тому эффекту, что звучание тем здесь лишь конспективно намечено. Этим намеренным снятием выпуклости, рельефности тематизма и упором на жёстко выдерживаемый темп при большей массивности звучания оркестра композитор имитирует ускоряющийся темп пляски, её неистовый характер, в котором самоценно движение, приводящее к неразличимости деталей.

В полевой практике исследователи не раз встречались со свидетельством информантов (например, М. П. Кульбертиновой о хороводе «Лэһо») о танце до изнеможения, выполняющем, по А. Веселовскому, компенсаторные психофизиологические функции [11, с. 23; 9]. В разработке второй темы ощутимо именно такое максимальное эмоциональное напряжение и даже перенапряжение.

В местной репризе (в рамках третьей репризной части всего произведения), совпадающей по композиционным функциям, «итоговому» характеру проведения с начальным разделом коды, основная тема (**A-dur**) дана в увеличении, с регулярными тяжёлыми, «приседающими» акцентами. Они ещё раз призваны запечатлеть повышенную энергичность общего пляса. В центральном разделе коды обобщаются интонации лирической темы-плача из трио, а в заключительном, возвращая прежний высокий эмоциональный уровень, проводится материал основной темы произведения.

«Эвенкийская рапсодия» Н. Менцера ставит в центр внимания проблемы общей композиции и приёмов развития тематизма на цитатном и оригинальном материале. Существует мнение, высказанное Н. А. Соломоновой, что «Эвенкийская рапсодия» «строится на сопоставлении народно-жанровых образов, как бы дополняющих друг друга и создающих целостную жанровую картину, что прослеживается и в других произведениях Н. Менцера <...> Ритмоинтонационные и структурные изменения почти не вносятся, в связи с этим в сочинениях подобного рода превалирует экспозиционный тип изложения ввиду применения цитирования фольклорного материала, в результате в них довлеют моменты статики» [13, с. 248].

С высоты позиций российского неофольклоризма 1960–80-х годов, регионального фольклоризма 1990–2000-х годов, с их принципами всеобъемлющего воплощения глубинных фоль-

кlorных механизмов мышления, в «Эвенкийской рапсодии» в первую очередь осознавался поверхностный слой композиционных приёмов. Исследователи констатировали продуцирование Н. Менцером отнюдь не фольклорных, а наиболее общих композиционных закономерностей. На макроуровне – это принципы классико-романтического формообразования (трёхчастность с чертами сюитности [10, с. 225]), на микроуровне – столь же общие, но не теряющие своей фундаментальной значимости для фольклора, вариационные принципы.

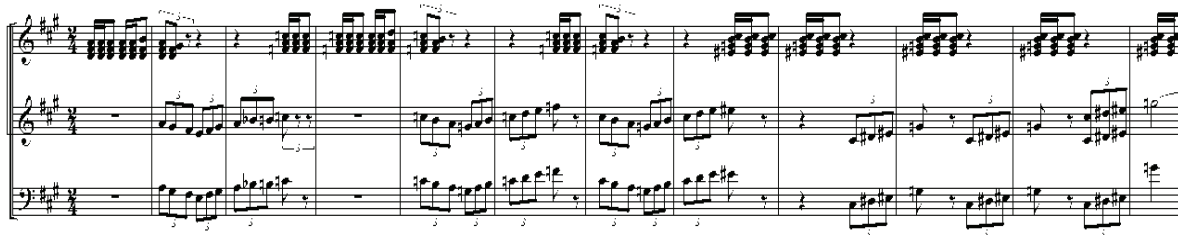
Однако проведенный нами анализ позволяет корректировать высказанное выше исследователь-

ское мнение. Работая над источниками-цитатами, Н. Менцер достаточно самостоятелен, творчески инициативен в обращении с ними. Свидетельством тому разработочные принципы, соседствующие в его произведении с вариационными процессами мелодического «продления» (термин Л. Адигезаловой; цит. по [10, с. 213]).

Дополнительно аргументируем сказанное. «Разработка» в репризе «Эвенкийской рапсодии» была подготовлена композитором прежде. Первый из таких ярких моментов разработочности примечателен мотивным дроблением в переходе от первой темы ко второй в экспозиции «Рапсодии» (пример 5).

Пример 5

«Эвенкийская рапсодия» (переход к теме середины экспозиции)



Подобное же развитие, только больше напоминающее принцип фольклорного «продления», характеризует и тему трио (пример 6а). В отличие от предшествующего образца принцип дробления соединяется здесь с вариантным развёртыва-

нием-«прорастанием», особенно в местной динамической репризе темы. Секвенцирование представлено здесь ещё шире, масштабнее и направлено композитором на более полное раскрытие лирико-драматического потенциала этого образа.

Пример 6а

«Эвенкийская рапсодия» (развитие основной темы трио)

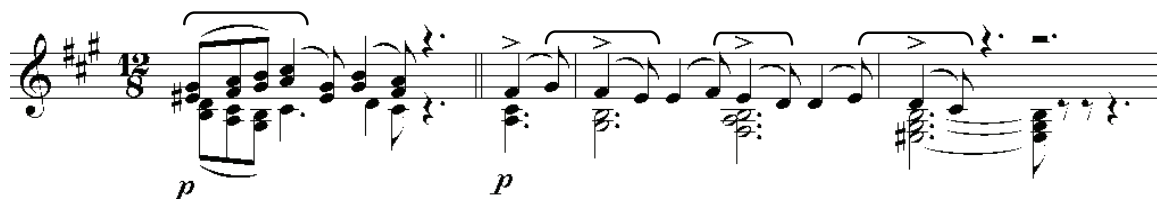


Национально-эвенкийское начало проявляется в основном в синкопах, волнообразности мелодии, в результате развития диапазона которой происходит отмечаемое выше «органичное соединение отдельных ладовых структур в развитые мелодические построения» [5, с. 61]. Однако

развита, «распета» Н. Менцером эта тема в стиле оперно-симфонических напевно-аризонных тем А. Дворжака и П. Чайковского. Можно пронаблюдать некоторые линейно-звукорысотные аналогии с лирическим тематизмом из оперы «Пиковая дама» (пример 6б).

Пример 6б

## Чайковский П. «Пиковая дама» (4-я картина, оркестровое вступление)



Общими чертами лирических мелодий являются волнообразность контура, сопоставление разных по протяжённости фраз, подчиняющихся принципу дробления (у Н. Менцера – дробления с замыканием) на мотивы и субмотивы, концентрирующие наиболее выразительные интонации, длительное секвенцеобразное ниспадение (в примере 6а занимающее половину приведённого фрагмента).

Совершенно разное мотивное содержание начала темы трио (пример 3) и её дальнейшего мелодического становления (пример 6а) обусловлено вариантным «прорастанием» контрастных элементов. Возникает подобие общим композиционным принципам повествовательных эвенкийских напевов. Для них характерно становление мелодии на протяжении всех песенных фрагментов и «стабилизация мелодической формулы к концу сказания» [4, с. 97]. В теме середины трио (пример 4) мотивно-секвентное вычленение более развёрнуто при варьированном повторе. Но в целом эта мелодия контрастна предыдущей чёткостью организации гомофонного тематизма «ядро – развитие».

Подводя итог анализа произведения с этническим «указателем» в названии, уместен вопрос: в чём же заключается «эвенкийское в “Эвенкийской рапсодии” Н. Менцера»? В какой мере оно номинально, в какой отражает фольклорно-жанровое содержание музыкального тематизма? Ответы возникают неоднозначные.

С одной стороны, на уровне стилистики, приёмов развития эвенкийские оттенки фольклорности «рассеиваются» в авторском контексте, имеющем высокий уровень синтеза многообразных элементов, лежащих вне фольклора. В виде аллюзий там проявлен комплекс стилизованных моделей композиторского фольклоризма XVIII–XIX веков: жанровых финалов симфоний Й. Гайдна (начальная тема у Н. Менцера), мело-

дизированного стиля и вариационности лирико-эпических симфоний Ф. Шуберта, И. Брамса (песенно-повествовательная тема середины из трио у Н. Менцера). Сильный славянский акцент поставлен в «Рапсодии» аллюзиями с фольклоризмом А. Дворжака, известным по его Симфонии «Из Нового Света» (эпико-героический тематизм первой части: тема середины и динамическая реприза, а также основная тема трио у Н. Менцера).

«Растворение» фольклорности первичных эвенкийских жанров заложено в общих композиционных приемах изложения и варьирования тематизма Н. Менцером. Здесь проявляется общий композиционный принцип сохранения национального стиля в ядре-цитате. В развивающихся построениях динамизация варьированного, мотивно разрабатываемого материала оборачивается преодолением его фольклорного облика, исчезающего в «общем потоке» развития. В системе «ядро – развитие» можно отметить движение от фольклорно-композиторского дуализма, выявляемого нами на всех аналитических уровнях, к синтезу на основе общеевропейских форм профессиональной музыки.

«Перевод» фольклорного стиля в авторский происходит и благодаря гомофонно-гармоническому письму «Рапсодии». В противоположность ему в эвенкийском фольклоре широко распространено сольное пение, а в ансамблевом исполнении хороводных песен и хоровых припевов шаманских обрядовых песен – монодическое, унисонно-гетерофонное пение, к воссозданию форм которого композитор не обращается. Лишь эпизодически внедряются в гомофонную партитуру их фактурные аналоги: полифонические приемы (в местной репризе экспозиции), оркестровые педали, принципы комплементарности в сочетании контрапунктирующих мелодических линий (в первой теме трио).

Тембровый колорит, само звучание симфонического оркестра в большой мере выступают средствами глубокого опосредования фольклорности. Поиски Н. Менцера в этом направлении, например, введении народных инструментов в партитуру, развернутся позже, в симфоникете «Национальной» (введение варгана), в сюите «Нивхские сюжеты» (тембровая имитация народного инструментария средствами оркестра).

Вследствие обобщающего значения оркестрового тембра уже в начальных построениях «знаки» фольклорности представлены специфично, через призму упомянутых стилевых моделей западноевропейского профессионализма.

Отдельную проблему представляет редукция фольклорности цитат на этапе нотировки. Сравнимая, к примеру, записи А. Айзенштадта 1950–60-х годов с современными, можно отметить сильные различия. Но дело здесь не в недостаточной точности записи по памяти: Н. Менцер стремился преодолеть эту трудность с молодости [10], в чем ему с успехом помогали магнитофонные записи, сделанные в экспедициях. Дело, скорее, в композиторской записи интерпретирующего типа: композитор записывал не напев, а своё представление о нём, часто упрощая, но руководствуясь целями концентрации фольклорности за счёт этого.

Воспроизведение богатого пласта европейского музыкального профессионализма приводит к его неоспоримому первенству над фольклорно-специфичными эвенкийскими стилевыми формами, уходящими в план семантико-стилевого подтекста «Рапсодии».

С другой стороны, на уровне концепции фольклорность концентрируется, во-первых, в общей направленности драматургии. В «Эвенкийской рапсодии» она выстраивается согласно общему эмоциональному нарастанию, имеющему нередко экстатический характер [9; 11]. В обрядовой культуре эвенков такое нарастание обусловлено акциональной направленностью круговых танцев [11].

Во-вторых, заботясь о драматургии симфонического целого, призванного экспонировать и обобщать образы, Н. Менцер создал своеобразную «антологию» эвенкийских музыкальных жанров, имеющих на момент его экспедиционной работы ещё широкое бытование в народной среде. Такой жанровый отбор фольклорных прообразов концентрирует эвенкийское начало.

В-третьих, отмеченный нами количественный «зазор» между авторским и фольклорным тематизмом, его синтетическая природа, варьирование композитором жанровых соответствий в музыкальных темах говорят о самостоятельности подхода Н. Менцера к цитатам, собственным темам. В процессе имитации фольклорно-жанрового стиля «чистота» жанра, как показано выше, не выдерживается. Полижанровость приводит к множественности ассоциаций. Следовательно, за цитатами стоит более широкое жанровое содержание (термин А. Сохора). Оно имеет такую семантическую объёмность и тенденцию к обобщению национального начала, которые выходят за пределы цитатного метода, приемов вариации-аранжировки и тяготеют к ассоциативно-интегрированным формам переинтонирования эвенкийских народных прообразов.

#### Литература

1. Айзенштадт А. М. Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 212–226.
2. Айзенштадт А. М. Из истории собирания музыкального фольклора эвенков // Науч.-метод. зап. Новосибир. консерватории. – Новосибирск, 1970. – С. 117–127.
3. Айзенштадт А. М. Песенная культура эвенков. – Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1995. – 288 с.
4. Айзенштадт А. М., Шейкин Ю. И. Музыка эвенкийских сказаний // Эвенкийские героические сказания / сост. А. Н. Мыреева. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 89–124.
5. Алексеева Г. Г. Звуковысотная и ладоинтонационная организация эвенкийских песен (по материалам А. М. Айзенштадта) // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тез. междунар. конф. – Якутск, 2000. – С. 60–62.
6. Варламова Г. И. Обрядовый и песенный фольклор эвенков // Обрядовая поэзия и песни эвенков / сост.: Г. И. Варламова, Ю. И. Шейкин. – Новосибирск: Гео, 2014. – С. 12–41. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 32).
7. Земцовский И. И. Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. – М., 1978. – С. 102–117.



8. Кустов А. Ф. Эвенкийское народное музыкальное творчество // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тез. междунар. конф. – Якутск, 2000. – С. 63–65.
9. Лукина А. Г. Архаическая техника экстаза в круговых танцах // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тез. междунар. конф. – Якутск, 2000. – С. 67–68.
10. Напреев Б. Д. Николай Менцер // Композиторы Российской Федерации. – М., 1982. – Вып. 2. – С. 191–226.
11. Николаева Н. Н. Песенное творчество М. П. Кульбертиновой. – Новосибирск: Наука, 2006. – 96 с.
12. Скрынникова Т. Д. Космогоническая функция хора у бурят // Музыкальная этнография тунгусо-маньчжурских народов: тез. междунар. конф. – Якутск, 2000. – С. 68–74.
13. Соломонова Н. А. Музыкальная культура народов Дальнего Востока России XIX–XX веков (Этномузыкологические очерки): дис. ... д-ра искусствоведения. – Хабаровск, 2000. – 353 с.
14. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири. Сравнительно-историческое исследование / под общ. ред. Е. С. Новик. – М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.
15. 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. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 32. – Т. 32).

#### References

1. Aizenshtadt A.M. Voprosy vidoobrazovaniia v evenkiiskoi narodnoi muzyke [Questions speciation Evenk folk music]. *Problemy muzykal'nogo fol'klora narodov SSSR [Problems of folk music of the peoples of the USSR]*. Moscow, Music Publ., 1973, pp. 212-226. (In Russ.).
2. Aizenshtadt A.M. Iz istorii sobiraniia muzykal'nogo fol'klora evenkov [From the history of collecting musical folklore Evenki]. *Nauchno-metodicheskie zapiski Novosibirskoi konservatorii [Scientific and methodological notes Novosibirsk Conservatory]*. Novosibirsk, 1970, pp. 117-127. (In Russ.).
3. Aizenshtadt A.M. Pesennaia kul'tura evenkov [Evenki song culture]. Krasnoiar'sk, Krasnoiar'sk book Publ., 1995. 288 p. (In Russ.).
4. Aizenshtadt A.M., Sheikin Iu.I. Muzyka evenkiiskikh skazanii [Music Evenk Evenk tales]. *Evenkiiskie geroicheskie skazaniia [Evenk heroic legends]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1990, pp. 89-124. (In Russ.).
5. Alekseeva G.G. Zvukovysotnaia i ladintonatsionnaia organizatsiia evenkiyskikh pesen (po materialam A.M. Aizenshtadta) [Pitch and good intonation organization Evenki songs (based on A.M. Eisenstadt)]. *Muzykal'naiia etnografiia tunguso-man'chzhurskikh narodov: tezisy mezhdunar. konf. [Musical Ethnography Tungus peoples. Abstract int. Conf.]*. Iakutsk, 2000, pp. 60-62. (In Russ.).
6. Varlamova G.I. Obriadovyi i pesennyi fol'klor evenkov [Ritual and folk songs Evenki]. *Pamiatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. T. 32. Obriadovaia poeziia i pesni evenkov [Folklore Monuments of the Peoples of Siberia and the Far East. Vol. 32. Ritual poetry and songs of the Evenki]*. Novosibirsk, Geo Publ., 2014, pp. 12-41. (In Russ.).
7. Zemtsovskii I.I. Russkoe v "Russkoi tetradii" V. Gavrilina [Russian in "Russian book" of V. Gavrilin]. *Zemtsovskii I.I. Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etudy [Zemtsovsky I. Folklore and composer. Theoretical studies]*. Moscow, 1978, pp. 102-117. (In Russ.).
8. Kustov A.F. Evenkiiskoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo [Evenki folk music]. *Muzykal'naiia etnografiia tunguso-man'chzhurskikh narodov: tezisy mezhdunar. konf. [Musical Ethnography Tungus peoples. Abstract int. Conf.]*. Iakutsk, 2000, pp. 63-65. (In Russ.).
9. Lukina A.G. Arkhaicheskaia tekhnika ekstaza v krugovykh tantsakh [Archaic Techniques of Ecstasy in a circular dance musical ethnography]. *Muzykal'naiia etnografiia tunguso-man'chzhurskikh narodov: tezisy mezhdunar. konf. [Tungus peoples. Abstract int. Conf.]*. Iakutsk, 2000, pp. 67-68. (In Russ.).
10. Napreev B.D. Nikolai Mentser [Nikolai Mentser]. *Kompozitory Rossiiskoi Federatsii [Composers of the Russian Federation]*. Moscow, 1982, vol. 2, pp. 191-226. (In Russ.).
11. Nikolaeva N.N. Pesennoe tvorchestvo M.P. Kul'bertinovi [Songwriting of the M.P. Kulbertinova]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2006. 96 p. (In Russ.).
12. Skrynnikova T.D. Kosmogonicheskaia funktsiia ekhora u buriat [Cosmogonic function ehor Buryats]. *Muzykal'naiia etnografiia tunguso-man'chzhurskikh narodov. Tezisy mezhdunar. konf. [Musical Ethnography Tungus peoples. Abstract int. Conf.]*. Iakutsk, 2000, pp. 68-74. (In Russ.).
13. Solomonoнова N.A. Muzykal'naiia kul'tura narodov Dal'nego Vostoka Rossii XIX–XX vekov. (Etnomuzykologicheskie очерки). Diss. d-ra iskusstvovedeniia [Musical culture of the Far East of Russia XIX-XX centuries. (Etnomuzykologicheskie essays). Diss. Dr. art of history]. Khabarovsk, 2000. 353 p. (In Russ.).



14. Sheikin Iu.I. Istoriiia muzykal'noi kul'tury narodov Sibiri. Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie [History of musical culture of the peoples of Siberia. Comparative historical research]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002. 718 p. (In Russ.).
15. Sheikin Iu., Dobzhanskaia O. Obriadovye pesnopeniia i liricheskie pesni evenkov [Ceremonial songs and lyrical songs Evenki]. *Pamiatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka. T. 32. Obriadovaia poeziia i pesni evenkov [Folklore Monuments of the Peoples of Siberia and the Far East. Vol. 32. Ritual poetry and songs of the Evenki]*. Novosibirsk, Geo Publ., 2014, pp. 42-78. (In Russ.).

УДК 78.072