

...Вполне переживать можно только песни своей нации... вся глубина музыки национальной души остается чем-то чуждым для других народов, и требуется помочь, то есть переработка, чтобы здесь прозвучал родной звук своего чувства.

*Г.В.Ф. Гегель. Эстетика. Т. 3*



Концерт съезда композиторов Чувашии. 2008 г.

Министерство культуры, по делам национальностей,  
информационной политики и архивного дела Чувашской Республики

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

# **Искусство композиторов Чувашии**

**История и современность**

Чебоксары 2012

УДК 78  
ББК 85.31  
И 86

**Искусство композиторов Чувашии: история и современность.** — Чебоксары: ЧГИГН, 2012. — 232 с., ил.

Сборник посвящен творчеству композиторов Чувашии. Научно-музыковедческое изучение этого историко-культурного феномена XX столетия все еще переживает начальную стадию. В публикуемых статьях рассматриваются различные стороны искусства композиции в Чувашии как части общероссийского музыкально-исторического процесса. Особая значимость этого искусства в национальной культуре выясняется и через творчество художников. Книга содержит приложения и цветные вкладки, дополняющие аналитические статьи. Адресована читателям, интересующимся историей музыки и современной художественной культурой Чувашской Республики.

ISBN 978-5-87677-165-0

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2012

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

2009 год отметил в жизни нашей республики знаменательный рубеж: профессиональное музыкальное искусство в Чувашском крае разменяло второй век своего существования. Автор этих строк посвятил данному факту специальную статью «Вековой путь: профессиональная музыка в культурном пространстве Чувашии»<sup>1</sup>. В этом пространстве, наряду с другими видами профессиональной музыкальной деятельности, особое место принадлежит творчеству композиторов. Отвечая запро-  
сам как любителей музыки, так и специалистов-исполните-  
лей, музыканты создают разного рода очерки о творчестве  
того или иного мастера композиторского искусства. Назовем  
наиболее полные издания: это биобиографический спра-  
вочник «Композиторы Советской Чувашии» Ю.А. Илюхина  
(Чебоксары, 1982) и книга творческих портретов «Мастера му-  
зыкального искусства» (Чебоксары, 2009), в которой из 33 пер-  
соналий 22 — композиторы. Кроме этого, имеется ряд обзор-  
ных статей и очерков разных авторов.

Между тем собственно научное изучение искусства композиторов Чувашии как историко-культурного феномена XX столетия пока находится в начальной стадии. Актуальность знаний о композиторском творчестве в стремительно текущем времени нового века не только не уменьшается, а наоборот, возрастает. Это находит подтверждение в расши-  
рении профессиональной деятельности ближайших коллег композиторов — музыкантов, значительно активизиро-  
вавшейся в последние годы. Проводятся научные конфе-  
ренции, появляются новые исследования — монографии и  
сборники статей, освещдающие жизнь и творчество ряда выда-  
ющихихся мастеров музыкальной композиции: Степана Макси-  
мова, Василия и Геннадия Воробьевых, Владимира Кривоно-  
сова, Григория Хирбю, Филиппа Лукина, Александра Васи-

льева<sup>2</sup>, изданы сборники ранее не публиковавшихся произведений Геннадия Воробьева, Виктора Ходяшева<sup>3</sup>. Настоящая книга представляет собой результат осмысления композиторского искусства как феномена национальной художественной культуры, попытку обобщения современной музыковедческой мысли в Чувашии. В ознаменование семидесятилетия Союза композиторов Чувашии была проведена научная конференция «Музыка композиторов Чувашии: история и современность». Наряду с музыковедами к участию в ней были привлечены и представители исполнительского искусства, активно сотрудничающие с композиторами.

Публикуемые исследования образуют тематические группы в соответствии с ракурсом рассмотрения общего для всех объекта — искусство композиции в Чувашии. В них преобладает либо анализ проявлений общероссийского (или даже мирового) музыкально-исторического процесса, частью которого стало музыкальное искусство Чувашии, либо характеристика тех или иных сторон *творческой биографии отдельных авторов*.

Открывают сборник статьи, передающие облик композиторского искусства в исторической динамике (*М.Г. Кондратьев*) и в «синхроническом» состоянии последнего периода (*С.И. Маркова*). Следующая группа исследований касается различных аспектов этого процесса. Так, *И.В. Данилова* рассматривает один из переломных моментов в становлении национальной композиторской школы, *Т.В. Полковникова* обращается к проблеме техники композиции на материале композиторского искусства Чувашии, во второй своей статье *М.Г. Кондратьев* поднимает вопрос о значении для искусства композиции конфесси-

<sup>1</sup> Опубликована в сборнике: Университетское музыкознание: Труды факультета искусств. Вып. 3. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2010. С. 54–64.

<sup>2</sup> Александр Васильев: Творчество в контексте времени и традиций // Сборник научных статей. Чебоксары, 1999; Композитор Григорий Хирбю и его время: Исследования. Воспоминания и материалы. Чебоксары, 2003; Музикальное образование в культуре Чувашии. Посвящается В.М. Криконосову (1904–1941). Чебоксары, 2007; Филипп Лукин: Музыкант. Общественный деятель // Сборник статей, воспоминаний, материалов. Чебоксары, 2008; Кондратьев М.Г. Композиторы Воробьевы. Чебоксары, 2006; Он же. Степан Максимов: Музыкант-просветитель. Чебоксары, 2010.

<sup>3</sup> Музыкальное наследие Ходяшевых в образовательном процессе: Учебно-методическое пособие. Чебоксары, 2008; Воробьев Г.В. Сонатина для фортепиано. Сочинения. Вып. 1. Чебоксары, 2009.

ональных контекстов, *Ю.В. Васильев* исследует формирование национального репертуара хора Государственного ансамбля песни и танца в сотворчестве с композиторами, *А.П. Васильева* оценивает вклад композиторов Чувашии в музыкальную фольклористику. Необычной для музыковедческого сборника может показаться тема статьи искусствоведа *Ю.В. Викторова*, впервые поднявшего вопрос о характере портретных образов чувашских композиторов в изобразительном искусстве. Однако через взгляд представителей другого вида национального искусства выsvечивается особая роль творческих личностей в современной художественной культуре.

Вторую часть книги образуют исследования, освещающие различные аспекты творчества отдельных композиторов. Творчество Федора Васильева стало темой статей *Л.И. Бушуевой* (она касается также общей проблематики влияния «новой фольклорной волны» на музыку композиторов Чувашии) и *К.Г. Москаleva*. Творчество Михаила Алексеева анализируют *Т.В. Полковникова* и *С.В. Федорова*, Ларисы Быренковой — *И.В. Ткаленко*.

Приложение составляют обзорный очерк *Л.И. Бушуевой* о современном бытии профессионального музыкального искусства в республике, в котором показана большая роль творчества композиторов, а также размышления представителя современного поколения мастеров композиции *Н.Н. Казакова* о самых актуальных проблемах искусства. Завершает книгу хроника семидесятилетней истории Союза композиторов Чувашии, составленная *С.И. Макаровой*.

*М.Г. Кондратьев,  
доктор искусствоведения*



Композиторский класс Чувашского  
музыкально-театрального техникума. 1931 г.  
В.М. Кривоносов (преподаватель),  
Ф. Лукин, Г. Хирбю, Г. Данилов, П. Ятмасов,  
Н. Чернышев, А. Орлов, Г. Лебедев, И. Филипов.



---

# **Композиторское искусство Чувашии в музыкально- историческом процессе**

---

- Композиторское искусство как феномен национальной художественной культуры
- Композиторы Чувашии в XXI веке
- К новому стилю национальной музыки: 60-е — первая половина 70-х годов XX века
- К проблеме техники композиции в современном композиторском искусстве Чувашии
- Искусство музыкальной композиции и конфессиональные контексты
- Музыка композиторов Чувашии в программах Государственного ансамбля песни и танца
- Вклад композиторов в музыкальную фольклористику (по материалам научного архива ЧГИГН)
- Портретные образы чувашских композиторов в изобразительном искусстве

*M.Г. Кондратьев*

## **Композиторское искусство как феномен национальной художественной культуры**

Современная художественная культура Чувашии немыслима без композиторского искусства. Как феномен национальной культуры, оно возникло всего сто лет тому назад. Но за истекшее время вошло в культуру и быт чувашского народа, вплелось в деятельность театров, концертных исполнителей и организаций, радио и телевидения, в любительское музыкально-исполнительское искусство, зафиксировано в аудиозаписях, тиражировано в нотных изданиях, присутствует в программах учебных заведений, живет в быту. С ним тесно связаны национальная поэзия и драматургия, изобразительное искусство и литература.

Но так стало лишь в XX веке. До этого искусство в европейских формах — причем не только музыкальное, но и театральное, изобразительное — практически не проникало в глубины Чувашского края и всего так называемого «инородческого» Поволжья, в некоторой степени осваивая лишь крупнейшие губернские города, такие, как Казань и Симбирск. В художественной культуре отсутствовали многие формы, уже достигшие в российских столицах высокого развития и продолжавшие эволюционировать. Среди полностью отсутствовавших видов творчества — композиторское, т.е. искусство музыкальной композиции. В Чувашии такое зарождается в начальные десятилетия XX века, что означает запаздывание по сравнению с мировой культурой в три-четыре (по сравнению с русской — не менее чем в два) столетия.

ведений — опусов (отсюда термин «opus-музыка», т.е. музыка, создаваемая композитором, в отличие от фольклорной, канонической церковной, бытовой, служебной и т.п.). Среди бесконечно разнообразных видов и специализаций музыкальной деятельности искусство композиции занимает особое место. С одной стороны, оно моложе большинства из них. Понятие о композиторском искусстве возникло в Западной Европе (конкретно — в Италии) всего лишь в XVI веке, когда вокальное и инструментальное исполнительство уже имело за собой тысячелетнюю историю. Стремительно прогрессируя, искусство композиции достигло в светской культуре высочайшего совершенства в эпоху классицизма, затем романтизма и завоевало культурное пространство мира. Именно через творчество наиболее выдающихся композиторов этого времени музыка переступила рамки развлекательно-прикладных функций (существовавших всегда) и получила самостоятельное значение в духовной жизни, что породило представление о музыке как самом молодом в семье «изящных искусств» и при этом наиболее богатом выразительными возможностями. В Новое время оно стало атрибутом любой по-европейски цивилизованной культуры или национального государства, желавшего, чтобы, по Гегелю, «вся глубина музыки национальной души» не оставалась чуждой другим народам. Для этого, собственно, и требовалась помочь мастеров музыкальной композиции, «перерабатывающих» природный музыкальный материал в русле современного мирового искусства.

Первоначально неотрывно связанное с индивидуальным исполнительством, искусство композиции не только отделилось от него, но и приобрело значение центра всего мира музыкальной культуры. В несколько гротескной формулировке социолога Абраама Моля о носителях этого искусства сказано: «В конце XIX века музыка воспринималась как ритуал, и ее существование связывалось с почти мистической ролью *композитора*, божественного существа, спустившегося на Землю, чтобы творить шедевры (возможные человеческие проявления композитора, то есть сходство с простыми смертными, всего лишь причудливое и колоритное недоразумение)...» [10, с. 269].

Соответственно закономерным было и появление искусства музыкальной композиции в послепетровской России; произошло это в XVIII веке. Еще столетием позже — во второй

половине XIX века — с искусством музыкальной композиции познакомились и крупнейшие города Российского Поволжья. Еще не завершилась эпоха романтизма, вызвавшая к жизни ряд национальных композиторских школ в Восточной и Северной Европе. Процесс этот продолжился и в XX веке, распространившись на все части света.

Втягивались в русло мировых тенденций и народы Поволжья — татары, чуваши, марийцы, удмурты, мордва. Как и другие крупные народы Российской империи, они стремились освоить современные культурные ценности, развивая при этом собственную культурную идентичность. В этнокультурной среде волжских «инородцев» уже получила развитие светская городская культура. Происходило высвобождение личностного начала на место господствовавшего общинного. К началу XX века здесь впервые обозначились национальные движения. Базой служило школьное образование, которое стало резко расширяться и изменяться. Началось формирование сословий — наряду с крестьянством, также духовенства, купечества, национальной интеллигенции. В конце XIX века появились и потомственные дворяне (из чувашей, например, тогда стали известны четверо). Выделялись и ярко одаренные индивидуальности, становившиеся лидерами национальной «агитации». Возникли и предпосылки для развития профессионального литературного, художественного и научного творчества, национальной печати. Преодоление духовной изолированности от внешнего мира не могло не привести и к появлению потребности в своих собственных композиторах — тех самых «божественных существах», коим дарована способность переработки песен своей нации, чтобы в мире уверенно зазвучал «родной звук своего чувства».

Личности, которые впоследствии будут названы основоположниками современного национального музыкального искусства народов Поволжья, родились около 1890 года. Это касается не только чувашских музыкантов — Федора Павлова (1892), Степана Максимова (1892), Василия Воробьева (1887), Григория Лискова (1890), но и первых марийских (Иван Палантай родился в 1886 году, Яков Эшпай — в 1890), первых татарских (Султан Габяши — 1891, Салих Сайдашев — 1900), первых мордовских (Леонтий Кирюков — 1895, Леонид Воинов — 1898). Близость дат их рождения способна удивить, но

она лишь указывает на объективную закономерность зарождающихся культурно-исторических процессов. При этом следует обратить внимание и на редкостность подлинного композиторского дарования — в любой культуре любого времени таких выдающихся личностей было немного, в среде художественной интеллигенции народов Поволжья в каждом поколении — всего по нескольку человек.

## 2

Первые профессионалы чувашского музыкального искусства — В.П. Воробьев, С.М. Максимов, Ф.П. Павлов — с большой художественной силой, порой — величайшей (как в лучших хоровых опусах 1920 годов, вошедших в золотой фонд национальной культуры; напомним некоторые названия, десятилетиями остающиеся на слуху: «Алран кайми аки-сухи», «Үй варринче», «Чёнтёрлө кёпер», «Сäвä», «Килмен те курман»), воплотили дух истинно народной культуры. Существенно, что в творчестве первопроходцев личностное начало еще почти не выступало на первый план. Они предпочитали фольклорные формы, ограничивались песенным тематизмом и приемами его вариационного развития, использовали главным образом хор — «коллективистский» по своей природе инструмент. Композиторов первого поколения объединяла и воодушевляла идея культурного возрождения родного народа, но ни один из них не имел ни фундаментального специального образования, ни профессионального окружения, среды, способной поддержать и направить усилия в определенном направлении.

Задачу преодолеть исходную ограниченность форм национальной профессиональной художественной культуры решало уже следующее поколение. В масштабе Чувашии оно было многочисленным. Одна за другой поднимались фигуры близких по возрасту Григория Хирбю (1911—1983), Германа Лебедева (1913—1980), Филиппа Лукина (1913—1994), Аристарха Орлова-Шузьма (1914—1996). Чуть помоложе их Геннадий Воробьев (1918—1939). Бурно развившийся феномен — его творчество — продолжал воздействовать на национальное искусство и после ранней смерти композитора. Каждый в той или иной степени отмечен искрой божьей музыкального таланта. Вслед за ними также формировались дарования еще нескольких мо-

лодых людей, родившихся уже в 1920 годы, хотя их профессиональное становление существенно задержала Великая Отечественная война — Ф.С. Васильев, А.В. Асламас, Т.И. Фандеев, В.А. Ходяшев.

Эти два поколения еще в Чувашском музыкальном техникуме впитали в себя установку на служение делу развития искусства родного народа: она была заложена первыми организаторами музыкальной жизни Чувашии Федором Павловым и Степаном Максимовым и получила также поддержку в классах композиции консерваторий — Московской, Ленинградской, после 1945 года — Казанской. Формировались эти музыканты уже при существовании Союза советских композиторов. Курс на создание творческих союзов дало политическое решение советской власти в виде известного постановления ЦК ВКП(б) 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Так достигалась «управляемость» процессами художественного творчества, в старых культурных центрах уже выходившими из-под партийного контроля. Для вновь народившихся национальных центров музыкального искусства возникновение такой организации оказалось неоценимым благом (при всех издержках политической ангажированности и конъюнктуры — в ответ на государственный протекционизм), ибо она объединяла ранее не существовавшую профессиональную среду и поддерживала высокий уровень требований к творческой работе каждого ее представителя. Первым членом СК СССР из композиторов Чувашии стал в 1933 году С.М. Максимов, учившийся тогда в Московской консерватории. В 1940 году в члены СК принимают Г.Г. Лискова, В.П. Воробьева, А.Г. Орлова-Шузьма, оформляется оргкомитет Союза композиторов в Чебоксарах.

Творческие союзы, набрав силу, стали проводниками культурной политики государства и в какой-то мере участвовали в ее формировании. Не случайно в послевоенное время Союз композиторов СССР, может быть несколько иронически, называли «министерством музыки». Его руководитель Т.Н. Хренников был членом Центрального комитета КПСС, т.е. в советской культурной среде имел огромный административный вес.

Подобная по типу фигура административного лидера из профессионалов возникла и в Чувашии — это был руководитель местного СК Ф.М. Лукин (принят в Союз в 1941 г.).

В национальной опус-музыке композиторами первых поколений был освоен (по крайней мере, опробован) практически весь круг жанров современного композиторского творчества. Постепенно росло количество профессионально подготовленных композиторов. Однако давлевшая над деятелями всех видов искусства идеологема «метода социалистического реализма» обусловила представление о примате «идейного содержания» над «формой». Это оправдывало ограничения как в тематике творчества, так и в художественных средствах. По природе присущие опус-музыке стилевые новации (в западном искусстве доходящие до крайних проявлений авангардизма) в советской практике категорически осуждались как проявления формализма. Отсюда понятно, почему у чувашских композиторов 1940—1950 годов какие-либо новации в музыкальном языке практически незаметны. Критика (хоть и скучно, но представленная в прессе) была озабочена прежде всего «идейным содержанием» произведений и не обсуждала этих проблем, их заменяло понятие мастерства, не дифференцирующее открытия художественной фантазии, создающей новые звуковые миры, и стереотипизированную продукцию на «актуальные темы», создаваемую по известным моделям с помощью профессиональных навыков. Такая продукция характерна практически для всех профессиональных композиторов Чувашии того времени, независимо от степени их одаренности. В большинстве своем они искренне пытались воплотить заданные так называемым «социальным заказом» темы, мобилизуя свои способности и навыки.

В жестких рамках диктуемого свыше «метода» в чувашском музыкальном искусстве оформилось и стабилизировалось художественное направление, объединяющее различных по характеру дарования и уровню подготовленности композиторов — практически всех, кто пишет музыку. Его отличает национальное начало в интонационном строе, беспроблемность (вариант пресловутой «бесконфликтности» в советской литературе) драматургии крупных произведений, доминирование пафосно-славильной риторики в адрес реальных и мнимых свершений советского народа и его вождей, приоритет одилических жанров — канканы и оратории (на практике часто представлявших собой песенные сюиты), в инструментальных жанрах — поэмы и сюиты. С точки зрения комплекса выразитель-

ных средств это направление создало так называемый *национально-традиционный стиль*, основанный на средствах классико-романтической тональной музыки, «привитых» национальному мелосу.

Совокупные результаты творческой работы нескольких поколений профессионально образованных композиторов, тесно связанных идеей развития национального музыкального искусства, были значительны. Это дало основание говорить о формировании в Чувашии композиторской школы. В конце 1960 годов, отмечая огромный рост музыкального творчества в регионе, участники II съезда композиторов Российской Федерации впервые констатировали, что «на Волге сложились крепкие национальные композиторские школы». «Именно школы», — подчеркнул в своем выступлении известный нижегородский композитор, председатель правления Верхневолжской организации СК РСФСР Аркадий Нестеров [11, с. 27].

Отметим, что понятие о школе — непременный атрибут профессионального искусства, ибо любое национальное или провинциальное ответвление художественного направления всегда развивается в ее рамках. Разумеется, национальные композиторские школы (НКШ) Поволжья, зародившиеся на почве естественных культурно-цивилизационных процессов, в значительной степени стимулировались своего рода «протекционистской» государственной политикой советской власти, поощрявшей обучение талантливых национальных «kadrov» в ведущих консерваториях страны и объединение их под эгидой Союза композиторов. На их специфику обращают внимание исследователи отечественной музыкальной истории соответствующего периода. Так, И.В. Данилова пишет о «НКШ советского типа» [4], а М.Н. Дрожжина — о «молодых НКШ» [5]. Не следует думать, что те и другие — порождение времени исключительно в условиях национальных республик Советского государства. Сходные явления обнаруживаются и в других регионах мира, особенно в странах Азии, транслирующих европейские модели развития в свою современную художественную культуру. В частности, как показывают музыковедческие исследования, такова история искусства музыкальной композиции в Японии [6; 7], близкая национальным школам Советского Союза и России и типологически, и хронологически.

Художественной культуре Нового и Новейшего времени присуще по природе самодвижение в направлении постоянно-го и все ускоряюще-ся обновления; такой смысл и вклады-вают в понятие *modernism* (букв. можно понять как «современ-ничество», «обновленчество») западноевропейская социология и эстетика. В этом смысле безусловный реалист Модест Мусор-гский, стремившийся к «новым берегам», вполне вписывался и в категории модернизма. Наиболее «продвинутое» искусство Новейшего времени устремилось в «авангардные» сферы. От-сюда — важнейшая парадигма художественной культуры XX столетия: «радикально новые и прежде неизвестные типы ху-дожественного и философского самовыражения...» [14, с. 339]. То есть мировое искусство, в которое вплетено и искусство музыкальной композиции, на протяжении XX века продол-жало неуклонно и быстро эволюционировать. Возникло поня-тие «новая музыка», прямо противополагаемое классико-ром-антической эстетике. «Уверять, что новое искусство не менее прекрасно, чем искусство традиционное... значит оказывать ему медвежью услугу, хвалить то, что само новое искусство пре-зирает...» — считал Теодор Адорно [1; 2]. Радикальный модерн в западноевропейской культуре в конце концов привел к кри-зису последних оснований гуманитарных ценностей: это выра-зилось в расхожих среди интеллектуалов парадоксальных «сло-ганах»: о «смерти автора» в литературе заявил Ролан Барт, ему предшествовал афоризм «Бог умер» Фридриха Ницше. Иначе говоря, «традиция исчерпала себя, и искусство должно искать другую форму» (Ортега-и-Гассет). На этой основе появилось представление о наступлении эпохи *постмодернизма*, опираю-щегося на другие основания, нежели модерн. Зарождение по-стмодерна проходило в 60—70-е годы XX века, оно связано и логически вытекает из процессов эпохи модерна как реакция на кризис её идей, а также на отрицание традиционных цен-ностей цивилизации: Бога, автора, самого человека. Эту пози-цию принимают и отечественные теоретики музыкального ис-кусства. «...Эпоха великих мифов в искусстве и об искусстве кончается... можно занимать трезвую социальную позицию и быть преданным мифу искусства, мифу о трансценденции его оснований. Но это уже вопрос подлинности призыва», — говорит М. Аркадьев [13, с. 4]. Обозначился кризис и собствен-

но композиторского искусства. «Конец времени композиторов» постулирует в своих философско-культурологических исследованиях композитор Владимир Мартынов [9].

Советское же искусство, долгое время развивавшееся в неразрешимых противоречиях догматически понимаемых установок на обязательность реалистического метода и воспроизведение опыта классиков, стало освобождаться от них лишь в период так называемой «оттепели» в политической и духовной жизни СССР. Первоначально оно было заметно только в творческой практике композиторов Москвы и Ленинграда.

На грани 1960—1970 годов новые моменты появились в развитии и национальной опус-музыки Чувашии. Так называемая «новая фольклорная волна» в хоровом и вокально-симфоническом творчестве композиторов, поднявшаяся (вслед за знаменитыми «Курскими песнями» Г.В. Свиридова) в многонациональном советском искусстве, способствовала появлению ряда аналогичных произведений и в Чувашии. Наиболее значительные циклы — «Слакпүс юррисем» Ф.С. Васильева (1971), «Таван юрәсем» М.А. Алексеева (1978), «Ҫурхи уяв» А.Г. Васильева (1980). Если первый из названных циклов в стилевом отношении мало выделялся среди сочинений предшественников, то два других композитора уже отходили от устоявшихся нормативов национально-традиционного стиля. Это направление укрепило национальное начало в творчестве местных композиторов, придало ему новое дыхание\*.

В 1970 годах в чувашской профессиональной музыке, наряду с национально-традиционным, обозначается *национально-инновационное стилевое течение*, представленное главным образом в творчестве М.А. Алексеева и А.Г. Васильева (отчасти также — Л.А. Новоселовой, работавшей тогда в Чебоксарах). Первый жил и работал в Москве, второй закончил там музыкальный вуз. Иначе говоря, к проблемам обновления языка чувашской музыки подошли профессионалы новых поколений, имевшие доступ к процессам в сфере искусства, шедшим тогда в столице. Поиски М.А. Алексеева касались только музыкального языка, не выходя за рамки привычной образности

---

\* О влиянии «новой фольклорной волны» на творчество композиторов Чувашии размышляет Л.И. Бушуева в статье, публикуемой в настоящем сборнике.

национально-традиционного стиля. У А.Г. Васильева же, кроме того, определяющей чертой стала углубленная психологизация образов, не встречавшаяся до этого в чувашском музыкальном искусстве вообще. В такой форме, неявной для блюстителей канонов «соцреализма», находила выражение актуальная для позднего советского общества проблема духовной несвободы.

## 4

Однако позиционирование чувашского искусства не может и не должно полностью совпадать непосредственно с абстрактными «общемировыми» процессами: они различаются, не совпадают, кстати, в каждом конкретном культурном сообществе. В самом начале своего существования еще не сформировавшейся национальной школе необходимо было пройти собственный путь, пусть «ускоренный», но свой. Почти век тому назад, встречаясь с московскими коллегами в отделе ИЗО российского Наркомпроса, первые деятели чувашского искусства ощущали разительный контраст практики идеологов Пролеткульта и живых потребностей аудитории своей республики и своего народа. Художник Моисей Спиридовонов, уже несколько лет работавший после окончания Высшего художественного училища при Академии художеств в Петербурге, вспоминал впечатления начала 1920 годов: «Они начисто отвергали реалистическое искусство, стояли на позициях создания особого, “нового пролетарского искусства”... одни затащивают в свой закуток, другие тащат к себе и начинают читать наставления и поучения. А когда мы их попросили объяснить, что это такое, о чем они говорят, то они и сами не могли толком объяснить...» [12, с. 79]. И в начале 1930-х, надеясь все-таки извлечь пользу для развития искусства музыкальной композиции в родной республике, Степан Максимов (тогда студент консерватории) просил деятелей Российской ассоциации пролетарских музыкантов о том же: «...необходимо организацию движения за пролетарскую музыку в Чувашской республике РАПМу взять под свое внимание и наблюдение и поднять ее на высшую ступень»\*.

---

\* Цит. по стенограмме выступления в прениях по докладу Л. Лебединского и В. Белого на пленуме РАПМ. Москва. 1931 г. Архив С.М. Максимова.

Когда теоретики XX и начала XXI столетия повторяют, что традиция повсюду «исчерпала себя и искусство должно искать другую форму», по отношению к национальной художественной культуре Чувашии воспроизводится в некотором роде ситуация вековой давности. Это утверждение выведено на опыте старых школ, в которых традиционное искусство классико-романтической и модернистской модели *получило полное развитие и исчерпало* проблематику и выразительные возможности своего языка/тезауруса. Естественно, это произошло прежде всего в наиболее развитых и экономически успешных странах и цивилизациях современной Европы и Америки.

Получило ли в XX столетии композиторское искусство чувашского народа *полное развитие* в рамках своей эпохи? Исчерпало ли оно свой тезаурус? Да, оно ускоренно и достаточно успешно развивалось в XX веке. Но на старте не имело собственной базы в направлениях, формах и средствах профессионального искусства. Был избран европейский путь в его российском (русском) преломлении. Композиторы учились, осваивая, подражая великим мастерам иных культур, вкладывая свой талант и все, что могло дать традиционное народное искусство. При этом оказалась отброшенной еще одна органично усвоенная вековая местная традиция — искусство православной церкви, что было издержкой социальных экспериментов нашего Отечества. Интерес к ней возобновился лишь в конце XX столетия. Стало ясно, что с конфессиональными контекстами связан целый пласт музыкального содержания, исключенный из творческой практики советского времени.

\* \* \*

С распадом СССР и построением современной России на арене национальной художественной культуры произошли кардинальные изменения в статусе и возможностях творческих союзов. Лишенный гонорарного фонда (ранее он предусматривался в бюджете республиканского Министерства культуры) и материальной поддержки Музыкального фонда СССР, Союз композиторов юридически был приравнен к любительским общественным объединениям «по интересам». Из секции самодеятельных авторов при Доме народного творчества в 1990 году организовалась Ассоциация композиторов Чувашии, объединяющая музыкальных работников разных специальностей,

учителей музыки, занимающихся сочинением песен, а также некоторых музыкантов-исполнителей и поэтов-песенников. Несмотря на то, что в Ассоциации не было представлено ни одного из профессионалов искусства музыкальной композиции Чувашии\*, взбудораженная волной «гласности и демократии» общественность 1990 годов причислила ее к демократическим организациям, альтернативным «официозному» Союзу композиторов. В ряду призывов к демократизации общества зазвучали и нападки на творчество профессионалов. В частности, якобы такой-то композитор «не работает для народа, так как пишет заумные оперы, симфонии и хоры, не учитывает мелодическое начало в творчестве» [3]. Апломб и невежество этих публичных заявлений вдруг напомнили дух постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам искусства и заставили задуматься о хрупкости общественной поддержки высоких форм современной музыкальной культуры...

Распространялось также рассуждение: отныне мы должны взять пример с западноевропейских стран, в которых нет организации, имеющей функцию «министерства музыки», и никто якобы не поддерживает композиторов, подобно государственному гонорарному фонду. Из виду упускалось, что в развитых европейских странах бытие большого (т.е. профессионального) искусства зиждется на вековых традициях и, естественно, пользуется поддержкой различных фондов, в том числе государственных\*\*. Подобная общественная атмосфера в Чувашии за минувшие десятилетия сложиться, разумеется, не успела. Зато авторы справочного издания об Ассоциации энту-

\* В некотором роде исключение — сам руководитель Ассоциации композитор А.М. Михайлов. Не получив специального высшего образования, он стал членом Союза композиторов СССР благодаря личной творческой активности в сочинении лирических песен. Попытки создавать произведения других жанров — «Молодежную сонату» для фортепиано, Сонату для скрипки и фортепиано — имели небольшое художественное значение, ибо представляли собой откровенно эпигонское подражание музыке романтиков XIX века, вплоть до почти полного воспроизведения конкретных тем (ср. медленную часть «Молодежной сонаты» и Poco allegretto из Третьей симфонии И. Брамса).

\*\* Например, известно, что в 1990 году в Швеции насчитывалось 110 членов Союза шведских композиторов. Из них — 27 стипендиатов (62 000 крон на 5 лет). 12 членов Союза получили государственную гаранцию по искусству (Советская музыка. 1990. № 5. С. 35).

зиастически провозглашали: «Средний возраст членов Ассоциации композиторов 36 лет, они полны энергии и творческих замыслов, за ними — будущее чувашской музыки» [8, с. 6]. Однако истекшие два десятилетия показали, что молодость и энтузиазм не есть гарантия успешности в композиторском искусстве, требующем еще и специальной одаренности, и хорошей «ремесленной» выучки. Способные мелодисты, сочинявшие мелодии для песен и до образования Ассоциации (назову несколько известных в музыкальных кругах имен: Ю. Кудаков, Ю. Жуков, А. Бурундуков, С. Азамат, Н. Эриванов, Н. Карлин), продолжали свою творческую работу и имели определенный успех на сцене, особенно в самодеятельных коллективах и родных районах, иногда в популярных национально-эстрадных шоу. Ни один из них, тем не менее, не овладел искусством музыкальной композиции в исторически точном его понимании и не внес ничего принципиально нового в развитие национальной композиторской школы. Повышенная активность Ассоциации композиторов Чувашии, несколько лет претендовавшей на общественное внимание, постепенно угасла, а ее деятельность отошла на любительскую периферию музыкальной жизни республики. Наряду с членами Ассоциации в сфере популярной музыки появились десятки новых, еще более молодых и энергичных авторов-исполнителей коммерческого характера, так называемых «звезд чувашской эстрады». Любопытно, что поныне все еще не забыты лавры композиторского искусства побуждают последних сочинять не только песни, но и инструментально-компьютерные опусы, используя понятия музыки «большого стиля». Таковы записанные на компакт-диске две композиции Алексея Сёргек «Алтарь çалтар (симфони)» и «Вайлă пул (симфони)», представляющие собой вариации на темы песенных мелодий собственного сочинения, прослаиваемые небольшими связующими построениями. Другого рода опыт новейшей компьютерной композиции — четырехчастная «Симфония» Н.Л. Эриванова, добросовестно воспроизводящая традиционные структуры классического симфонического цикла, при этом не обладающая достаточно ярким тематизмом и интоационным развитием — необходимыми условиями для удержания слушательского внимания на протяжении многочастного опуса.

\* \* \*

На протяжении XX столетия в художественной культуре Чувашии появились и начали развиваться профессиональные «изящные искусства», среди них музыка и, в частности, музыкальная композиция. Несомненно, исходный разрыв с передним краем художественных исканий во внешнем по отношению к Чувашии большом и богатом (не только материальными ценностями — это само по себе, но и ценностями нематериальными — плодами творчества, их умелым использованием на общее благо) мире усилиями нескольких поколений ее мастеров в большой степени сокращен. Композиторы продолжают выполнять важнейшую работу — поддерживают полноту развертывания национального искусства в основных его формах и жанрах. Это — призвание и культурная миссия каждого из них, а также объединения их в рамках Союза композиторов-профессионалов\*. Тем самым поддерживаются целостность, полнота и современность всей национальной художественной культуры Чувашской Республики и чувашского народа.

В условиях, когда Союз композиторов лишь номинально сохраняет значение реального организатора музыкальной жизни и творчества, сформированная в минувшие десятилетия в Чувашии инфраструктура академического исполнительства и музыкального образования продолжает функционировать, в том числе государственные филармония и театр оперы и балета, драматические театры, профессиональные хоры и оркестры. Именно они способны выступить в роли заказчиков новых произведений в используемых ими жанрах. Дух современности, нравственных исканий наиболее ощутим в сочинениях продолжающего активно работать выдающегося мастера Александра Васильева, в хоровых и сценических композициях Николая Казакова. Естественно, в «багаже» мастеров музыкальной композиции нового поколения пока преобладает «прикладное» творчество. Дальнейшее развитие искусства музыкальной композиции в новых условиях требует заботы общества и го-

---

\* Подробнее о последнем периоде творчества композиторов Чувашии и их интерпретациях в исполнительском искусстве говорится в статье С.И. Макаровой и обзоре Л.И. Бушуевой, которые публикуются в настоящем сборнике.

сударства. Усиление внимания поможет раскрыть потенциал талантливых творцов новых ценностей, обогащающих художественную культуру народа и республики.

### Л и т е р а т у р а

1. Адорно Т.В. Как устаревает новая музыка // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М.: Советский композитор, 1975. С. 276–277.
2. Адорно Т.В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
3. Алексин В. У подножия Парнаса // Советская Чувашия. 1993. 29 окт. (Изложение выступления А.М. Михайлова.)
4. Данилова И.В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки: К проблеме становления национальной композиторской школы. Дис. ... канд. иск. М., 2003.
5. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск, 2004. 280 с.
6. Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (посл. четверть XIX в. — первая пол. XX в.). Новосибирск, 2004.
7. Жукова О.В. Камерно-вокальное творчество Дан Икума (в контексте проблемы «композитор — фольклор»). Дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2005.
8. Ильин С.П., Зимин Н.А. Ассоциация композиторов Чувашской Республики. Чебоксары, 1995.
9. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002.
10. Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.
11. Советская музыка. 1968. № 8.
12. Спиридовон М.С. Крылья памяти: Воспоминания художника. Документы. Статьи. Письма. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990.
13. Чередниченко Т., Аркадьев М. Диалоги о «постсовременности» // Музыкальная академия. 1998. № 1.
14. Якимович А.К. Культура 20 века // Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т. 1. СПб.: Университетская книга, 1998.

*C.И. Макарова***Композиторы Чувашии в XXI веке**

Союз композиторов Чувашской Республики, созданный в 1940 году постановлением Совета народных комиссаров Чувашской АССР за № 427 и объединяющий композиторов и музыкантов Чувашии, всегда являлся одной из авторитетных, творчески активных организаций Союза композиторов Российской Федерации и СССР. Среди членов творческого союза — заслуженные деятели искусств и лауреаты государственных премий России и Чувашии, лауреаты всероссийских конкурсов и Чувашского республиканского конкурса театрального искусства «Чёнтёрлё чаршав» (Узорчатый занавес), доктора и кандидаты искусствоведения. В 1980—1990 годах в СК Чувашии пришло новое поколение композиторов: Лариса Быренкова, Андрей Галкин, Татьяна Гордеева, Юрий Григорьев, Николай Казаков, Анита Лоцева, Анатолий Никитин, Валентина Салихова, Олег Трифонов, Лолита Чекушкина — и музыканты: Александр Осипов, Светлана Макарова, Татьяна Эрэр и Ирина Данилова. В первое 10-летие XXI века Союз композиторов принял в свой состав Юрия Эриванова и Татьяну Полковникову.

На рубеже веков, в период между IX и X съездами СК Чувашии (1998—2003), ушли из жизни последние представители его старшего поколения — композиторы Тимофей Фандеев, Фёдор Васильев, Виктор Ходяшев и Анисим Асламас. Не стало и главных пропагандистов профессионального композиторского творчества — дирижёров Валерия Важорова, Георгия Степанова, Геннадия Максимова. Деятельность нового поколения авторов также совпала с периодом экономической нестабильности в обществе. Для композиторов академического направления путь к признанию стал весьма непростым. Ос-

новными каналами связи с широкой публикой стали работа в эстрадных жанрах (Николай Казаков, Андрей Галкин, Юрий Григорьев, Лолита Чекушкина, Анатолий Никитин) и музыкальное оформление театральных спектаклей. В недалёком прошлом тон здесь задавали композиторы-любители. Теперь же театры стали привлекать к сотрудничеству композиторов-профессионалов. Музыку к ряду спектаклей Чувашского академического драматического театра им. К.В. Иванова сочинил Юрий Григорьев, популярнейший из них – «Тётушка Праски внука женит». Более 40 спектаклей академического драмтеатра и Театра юного зрителя им. М. Сеспеля идут с музыкой Николая Казакова. Свыше 50 постановок музыкально озвучила Валентина Салихова, неоднократно становившаяся лауреатом республиканского театрального конкурса «Чёнтёрлё чаршав». Ею написана музыка к 35 спектаклям театров кукол Санкт-Петербурга, Кирова и Ярославля, Курска, Тулы, Саратова, Ульяновска, Краснодара и Оренбурга, Магнитогорска, Южно-Сахалинска, Нижнего Тагила и других городов России. Победителями «Узорчатого занавеса» по нескольку раз становились Лолита Чекушкина и Андрей Галкин, авторы музыки более чем к 100 постановкам театров Чувашии, отдающие предпочтение Чувашскому государственному театру кукол.

В начале XXI века появилось немало интересных хоровых, вокальных и инstrumentальных произведений для детей. Их авторы – Валентина Салихова, Лариса Быренкова, Николай Казаков, Лолита Чекушкина, Анатолий Никитин и Юрий Эриванов. Заметно оживилась работа по созданию музыки, адресованной молодым исполнителям и учащимся детских музыкальных школ и школ искусств. Первую детскую оперу – «Сказку про Колобка», предназначенную для исполнения детьми, написала Лариса Быренкова. В концертной и педагогической практике широко используются такие ее фортепианные сочинения, как три сонаты, циклы «Чаваш ен», «Портреты и зарисовки» и «Прелюдии и фуги», 4 пьесы на темы Гаврила Фёдорова, пьесы для виолончели, в числе которых «Знаменный распев». Среди сочинений и Концерт для *кёсле* (чувашские гусли). В педагогический и концертный репертуар входят такие произведения Юрия Григорьева, как Сонатина для фортепиано, Юмореска для флейты и фортепиано и пьесы для деревянных духовых инструментов. Циклы фортепианных пьес и детских песен в сопровожде-

нии фортепиано написала Лолита Чекушкина, цикл, включающий более 20 детских песен, — Анатолий Никитин. Николай Казаков и Валентина Салихова подготовили «Сборник песен для детей в сопровождении фортепиано».

В хоровых и вокально-симфонических произведениях начала XXI века появилась новая для чувашских композиторов духовная тематика. О ней заявил созданный в 2000 году духовный концерт «Икё пин չурта չутса ярар-и» (Две тысячи свечей зажжём) Александра Васильева. В традициях духовной музыки были написаны такие сочинения, как «Причастный стих» для баса соло, хора и симфонического оркестра Ларисы Быренковой, концерт для хора без сопровождения «Халал» (Благопожелание) на стихи Велимира Хлебникова (перевод Геннадия Айги) Юрия Григорьева, «Ветхозаветные песнопения» для солиста и хора Татьяны Гордеевой. Эти произведения прозвучали на XVIII фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (2005), где кульминацией стало исполнение Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца кантаты для хора без сопровождения «Хал ил» (Внимай сердцем) Александра Васильева. Грандиозная по масштабам, глубине мысли и охвату событий 21-частная композиция, написанная на стихи Иосифа Дмитриева, потрясла и ошеломила слушателей. На праздничном концерте, посвящённом 70-летию Союза композиторов Чувашии (2010), состоялось первое исполнение сюиты Александра Васильева для смешанного хора в 5 частях «Ҫутә ҫалттарпа тätäm эп сана кётсе» (Я ждал тебя до зари). Хоровое творчество Александра Васильева — явление, вышедшее за пределы Чувашии и ставшее достоянием современного отечественного музыкального искусства.

Среди лучших произведений жанрового направления в современной чувашской музыке нужно назвать цикл для мужского хора без сопровождения «Сарä кун ҫёршывнчे» (В стране предков) Лолиты Чекушкиной и цикл для хора а cappella «Черемшанские напевы» Ларисы Быренковой.

Интерес композиторов к хоровым и вокально-симфоническим жанрам поддерживается их сотрудничеством с Чувашской государственной академической симфонической капеллой (художественный руководитель и главный дирижер — народный артист России Морис Яклашкин) и Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца (художественный

руководитель и главный дирижер — народный артист России Юрий Васильев). Репертуар ансамбля песни и танца украшают вокально-хореографические сюиты «Костёр и солнце», «В тени сирени», «Чебоксарский сувенир», «Не грусти» Юрия Григорьева, «Под звуки свирели», «В стране предков», «Сурхури» Лолиты Чекушкиной, «Чўклеме» (Осеннее пиво) Олега Трифонова, «Собрались мы в Чебоксарах» Анатолия Никитина.

Значительным событием культурной жизни республики начала XXI века стала премьера оперы Александра Васильева «Иван Яковлев», состоявшаяся 5 декабря 2007 года в рамках XVII Международного оперного фестиваля им. М.Д. Михайлова. Своё масштабное произведение, созданное по заказу Министерства культуры, по делам национальностей, информационной политики и архивного дела Чувашии, композитор посвятил 160-летию со дня рождения просветителя и гуманиста Ивана Яковleva.

Большим стимулом для работы композиторов в крупных жанрах стал проходящий с 2006 года конкурс грантов Президента Чувашской Республики для реализации творческих проектов профессиональных коллективов республики. Первыми обладателями грантов стали Чувашский государственный театр оперы и балета и Чувашская государственная филармония. Театр на XI Международном балетном фестивале (2007) показал национальный балет «Свет вечерней зары» Аниты Лоцевой, созданный по мотивам произведений Михаила Юхмы, а филармония выпустила первую чувашскую рок-оперу (мюзикл) «Нарспи» Николая Казакова (2008), написанную на либретто Бориса Чиндыкова по одноимённой поэме классика чувашской литературы К.В. Иванова. Четвёртая «Нарспи», сюжетная преемница лиро-эпической поэмы К.В. Иванова, реализованной в операх Владимира Иванишина, Иосифа Пустыльника и Григория Хирбю, стала новым словом в развитии музыкально-театральных жанров в Чувашии и грандиозным прорывом в области национальной эстрады.

В 2007 году грант на постановку вокально-хореографического действия «Обрядовая праздничная мозаика» выиграл Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца. Представление включило ярко национальную, колористическую вокально-хореографическую композицию Лолиты Чекушкиной «Сурхури» (2008).

В 2008 году президентскую поддержку получила Чувашская государственная филармония, осуществившая 27 апреля 2010 года уникальную постановку музыкально-театрализованной программы «Авалхи сас» (Голос предков), автором и художественным руководителем которой была Валентина Салихова, композитором — Николай Казаков. Действо, сочетающее в себе фольклорные традиции, современную пластику и элементы театра с оригинальными костюмами, несло главную идею — возрождение вышедших из обихода старинных чувашских народных инструментов, специально изготовленных для этой постановки.

Активную научную, творческую и общественную деятельность продолжают вести и музыковеды. В чувашском музыкальном искусстве XX века жанр монографии о композиторе был представлен всего двумя названиями. Это были книги «Геннадий Воробьев. Краткий очерк жизни и творчества» Виктора Ходяшева (Чебоксары, 1968) и «Григорий Хирбю» Юрия Илюхина (Чебоксары, 1985). В новом столетии увидели свет 3 новые, современные, полномасштабные научно-художественные монографии — об основоположниках чувашского профессионального музыкального искусства Степане Максимове, Василии Воробьеве и Геннадии Воробьеве, написанные Михаилом Кондратьевым, выдающимся ученым в области этномузыковедения. В них он заявил о себе как ученый-исследователь и как музыкальный писатель, который неожиданно ярко продолжил на чувашской земле литературно-музыкальные традиции Ромена Роллана и Германа Аберта. Степану Максимову М.Г. Кондратьев посвятил две книги. Первая, «Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности» (2002), стала событием в культурной жизни Чувашии. О ней восторженно отзывались из Лондона дочь Максимова Галина Степановна и ее муж, известный музыкант Леонид Фейгин: «...всюду правда, о которой теперь можно писать. Книга написана на уровне работ лучших музыковедов, с которыми мы встречались». За создание этой монографии Михаил Кондратьев был удостоен звания лауреата Государственной премии Чувашской Республики (2003). «Незаурядный исследовательский дар и безукоризненное владение пером», — откликнулся на страницах «Российской музыкальной газеты» Юрий Илюхин. Эти же слова следует отнести и к вышедшей в Чувашском книжном изда-

тельстве в серии «Замечательные люди Чувашии» второй книге — «Степан Максимов: музыкант-просветитель» (2010). Ярким достижением этой же биографической серии стала монография Михаила Кондратьева «Композиторы Воробьевы» (2006).

Крупным вкладом в отечественное музыкоznание является третья книга Михаила Кондратьева — монографическое исследование «Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма» (Москва, 2007) — первый опыт целостного изложения накопленных наукой сведений о чувашской музыке в ее историческом развитии. Значительным достижением чувашской музыкальной фольклористики стала монография Александра Осипова «Чувашская свадьба: обряд и музыка свадьбы виръял» (2007). Уникальный коллективный труд чувашских музыкантов — книга «Мастера музыкального искусства» — 7 том серии «Библиотека Президента Чувашской Республики», выпущенный Чувашским книжным издательством в конце 2009 года.

Начало XXI века заявило о важной для будущего чувашской профессиональной музыкальной культуры проблеме притока в композиторское искусство новых творческих сил. В учебных заведениях Чувашии ведется активная работа по подготовке композиторских кадров, многие учащиеся и студенты, занимающиеся композицией в детских музыкальных школах, детских школах искусств, Чебоксарском музыкальном училище им. Ф.П. Павлова, показывают высокие достижения, они становятся лауреатами самых престижных композиторских конкурсов. Но не все желают выбрать своей профессией сочинение. А если идут по музыкальному пути, то отдают предпочтение исполнительским специальностям, как более надежным с финансовой точки зрения. Те же, кто заканчивает композиторские факультеты вузов, нередко не возвращаются на родину из-за сложности с трудоустройством, низких зарплат и в целом — невостребованности профессии, а если и возвращаются, то долго не задерживаются в Чувашии. Так, Юрий Эриванов, первый чувашский композитор, получивший высшее образование у себя на родине, на кафедре (ныне факультете) искусств Чувашского государственного университета им. И.Н. Ульянова в классе заслуженного деятеля искусств России и Чувашии Александра Васильева, уехал в США. Ныне он работает аккомпаниатором в Техассе, в Академии балета г. Хьюстон и имеет ученую степень

мастера музыки и композиции. Другой ученик Александра Георгиевича, тоже выпускник ЧГУ Фёдор Алексеев, сразу же после получения диплома уехал в Сибирь, а вернувшись, стал подрабатывать на эстрадных аранжировках в Новочебоксарске. После окончания Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова не нашла работу в Чувашии Елена Исмукова — выпускница Бориса Тищенко, любимого ученика великого Дмитрия Шостаковича. Не вернулся в Чебоксары, окончив ту же консерваторию, еще один ученик Тищенко — Борис Салмин, лауреат Всероссийского конкурса «Серебряный камертон». В Москве пишет музыку к фильмам молодой чувашский композитор, выпускник Российской академии музыки им. Гнесиных Антон Шаплин. Осталась в Нижнем Новгороде воспитанница консерватории им. М.И. Глинки, чувашский композитор Светлана Птичкина. В Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского перевелась с композиторского на музыковедческий факультет талантливая Оксана Кошкина. Из более десяти выпускников-композиторов заслуженного деятеля искусств Чувашии Ларисы Быренковой в Чувашию вернулась лишь одна — Татьяна Полковникова, проработавшая в Чебоксарах всего полгода.

«Раньше Верховный Совет нашей республики оказывал помошь творческой молодежи, назначал особые стипендии студентам вузов, — поделился своими воспоминаниями и размышлениями Александр Васильев. — Союз композиторов Чувашии имел возможность покупать у студентов их консерваторские произведения, нормой было приобретение дипломных работ. Предлагались льготные путевки в дома творчества, на семинары в г. Иваново, г. Рузу. Очень помогал Музфонд. Ныне после окончания консерваторий композиторы, не имея заказов, оказываются выброшенными из творческого процесса. Если где и перепадает молодому автору небольшой гонорар, то он неадекватен затраченному труду и, соответственно, не способствует вдохновению и творческому росту композитора. В Татарии за оперу платят 1,5 миллиона рублей, в Башкирии — 1 миллион, мне же за оперу «Иван Яковлев» заплатили 240 тысяч. Для сравнения: опера в советское время стоила 15 тысяч, а зарплата была 100 рублей, 120 — уже большая. Сегодня никто не может и не хочет жить в нищете. Композитору приходится работать в поте лица, чтобы прокормить

семью, и ему, соответственно, не хватает времени на новые произведения, а также у него нет стимула, как говорят, писать “в стол”».

Тем не менее Союз композиторов Чувашии продолжает свою деятельность, оставаясь творчески плодотворной и дружной общественной организацией, стремящейся сохранить передовые позиции в профессиональном музыкальном искусстве и обеспечить престиж и прогресс чувашской культуры в целом.

*И.В. Данилова*

### **К новому стилю национальной музыки: 60-е — первая половина 70-х годов XX века**

Процесс актуализации нового содержания и активного поиска новых средств выразительности, происходивший в советской музыке и прежде всего в русской советской музыке первой половины 1960 годов, с середины следующего десятилетия находит отклик в творчестве представителей чувашского музыкального искусства. И здесь проявляет себя тенденция пересмотра сложившихся канонов, осуществляется «техническое перевооружение» и содержательное переосмысление. Поиск принципиально новых решений связан с творчеством Михаила Алексеева и Александра Васильева. Первый утвердился прежде всего в жанрах инструментальной музыки. А. Васильев, рожденный в памятном для судеб отечественного музыкального искусства 1948 году (постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» — последний мощный идеологический залп партийной машины), сконцентрировал свое внимание на приоритетных для национального музыкального искусства хоровых жанрах.

Произведения М. Алексеева и А. Васильева представляют «национально-нетрадиционное» [8, с. 46], или «национально-инновационное» [11, с. 199], стилевое направление в чувашской музыке. Его проявления способствовали осознанию стилевых особенностей чувашской профессиональной музыки конца 1950 — первой половины 1970-х годов через понятие национально-традиционного стиля. Концепция двух стилевых направлений была выдвинута музыковедом М.Г. Кондратьевым в 1980-е годы [8; 9].

Феномен национально-традиционного стиля проявил себя в многочисленных и разножанровых произведениях чуваш-

ских композиторов, выступивших в послевоенный период. Среди них Анисим Асламас, Федор Васильев, Герман Лебедев, Филипп Лукин, Аристарх Орлов-Шузым, Аверий Токарев, Тимофей Фандеев, Григорий Хирбю, Виктор Ходяшев. Впервые в истории национальной музыки творчество многих ее создателей характеризовалось значительным образным и музыкально-языковым единством, позволившим применить к композиторской музыке понятие стиля.

На протяжении 60-х и первой половины 70-х годов чувашскую музыку являли композиторы, в силу исторических причин оказавшиеся представителями одной генерации. Благодаря совокупности общественно-политических и общекультурных условий они составили единую в идеально-эстетическом отношении профессионально сплоченную группу. Сложившиеся условия не просто способствовали возникновению творческой общности, но и предопределили некую усредненность творческих проявлений ее представителей.

Развитие чувашской музыки в течение этих полутора десятилетий определялось скованностью в претворении сложившихся в национальной профессиональной музыке традиций, доходившей до уровня традиционализма, а также длительным отсутствием альтернативы проявлениям национально-традиционного стиля. Эти качества уже в первой половине 1970-х годов рассматривались как негативно отличающие творчество чувашских композиторов. В частности, в 1973 году московский музыковед А.А. Иконников на страницах газеты «Советская Чувашия» высказал в адрес композиторов республики следующее замечание: «Большая приверженность к традициям сдерживает ваши новые художественные потенции, становится тортом» [5].

Черты национально-традиционного стиля кристаллизуются прежде всего в песенном жанре. Этот жанр постепенно приобретает значение центрального в силу его оптимальной готовности к выполнению идеологических задач, близости к традиционному музыкальному пласту и пласту бытовой музыки. В композиторском творчестве ярко проявляется тенденция падения престижа хоровой обработки и воцарения на ее месте жанра массовой песни. Если в начале 1920 годов Ф.П. Павлов, называя хоровую обработку «фундаментом» чувашской профессиональной музыки, определял перспективу роста нацио-

нальной оперы именно на ее основе [15, с. 189], то появившиеся с начала 60-х годов оперы чувашских композиторов вырастают на жанровой и ритмоинтонационной основе советской массовой и чувашской советской песни.

По своему влиянию на крупные жанры академической музыки массовая песня становится вездесущей. Ее присутствие ощущимо в появляющихся произведениях кантатно-ораториального жанра; оно характеризует достаточно разнообразное в жанровом отношении творчество чувашских композиторов в целом: «Национальные композиторы «штурмуют» такие жанры, как опера, балет, оратория, канцата, симфония, концерт с оркестром, симфоническая поэма, увертюра, камерные пьесы. Подчеркнем, что большое внимание, уделяемое песне, чувствуется и в этих видах творчества» [6, с. 32].

Песенный по интонациям и структурному оформлению тематизм, связанный с определенными методами развития — такими, как повторение, варьирование, контраст, — влечет за собой преобладание принципов рапсодичности, сюитности в музыкальной форме. Это, в свою очередь, создает препятствия при построении крупных, динамичных форм. Иллюстративность содержания, схематичность или, наоборот, рыхлость формы, однообразие и вялость развития — наиболее типичные и логически обоснованные черты многих музыкальных (в особенности инструментальных) композиций. Парadoxальным следствием обнаруживаемого противоречия между используемыми драматургическими приемами и стремлением к созданию произведений крупных жанров является нивелировка в отношении жанровых определений и проявления внешней фундаментализации.

Боязнь нарушить идеологические постулаты и профессиональная скованность обусловили нежелание чувашских композиторов, выступивших в послевоенную эпоху, идти в своем творчестве в глубь познания национального. Это способствовало выявлению нового аспекта этнографизма в музыке 1960 — первой половины 1970-х годов. В рамках национально-традиционного стиля личность автора оказывается заслоненной не фольклорными образами, как это было на начальных этапах развития профессионального искусства, а идеологическими представлениями.

Образность традиционного искусства становится фоном для воплощения социально-исторического мифа. Выполняя функцию колорита, национальное начало проявляется преимущественно на уровне бытовых характеристик, нигде не определяя драматургию сочинения. Таким образом, на данном этапе невыявленность авторской позиции обусловлена своеобразием тесного сплетения усвоенных законов эстетики «соцреализма» и становящейсяrudиментарной «логики фольклорного музыкального сознания» [21, с. 143].

Аналогичные явления наблюдаются в этот период и в области чувашского изобразительного искусства, «господствующее направление» которого характеризуется раскрытием «национального момента... только в типаже, только в этническом типе действующих лиц. Композиционные особенности картин, их цветовой строй, отношение к натуре, метод ее живописного познания и воспроизведения — все это не отличает чувашскую живопись от того ведущего направления, которое распространено в современной русской советской живописи и является прямым продолжением традиций искусства передвижников... Чувашская живопись в подавляющем своем большинстве является, в сущности, как бы репликой современной общерусской живописной школы» [1].

С начала 70-х годов в творчестве композиторов послевоенного поколения осуществляются попытки преодоления жанрово-интонационного кризиса под воздействием ширящегося в советской музыке движения «новой фольклорной волны» [20]. В чувашской музыке поначалу намечается не столько проявление «интереса к архаике, к сложным и необычным ладовым и жанровым формам» [3, с. 65], характеризующее явление неофольклоризма, сколько стремление обратиться к истокам профессионального искусства. С целью обретения утерянной гармонии в слиянии фольклорных и профессиональных музыкальных традиций предпринимаются попытки возвращения к жанру обработки для хора а cappella. Так, появляется хоровой цикл Ф.С. Васильева «Слакбашские песни», оцениваемый как «убедительный образец художественного прочтения народной музыкальной поэзии глазами советского мастера» [6, с. 32], интересный применением «различных полифонических приемов», «темброво-колористических мазков» [12, с. 26]. В основе этого цикла — полевые записи песен, сделанные его автором

на родине классика чувашской литературы, поэта К.В. Иванова (деревня Слакбаш в Башкортостане). Во многом близки «Слакбашским песням» «Песни верховых чувашей» – три хора без сопровождения А.М. Токарева, материалом для создания которых послужили фольклорные записи С.М. Максимова. Однако использование Ф. Васильевым и А. Токаревым в названных хоровых произведениях апробированных средств выразительности не могло решить проблемы преодоления канонов национально-традиционного стиля. В отечественной музыке начиная с 60-х годов именно «вопросы техники и стиля» становятся «ключевой проблемой» творчества композиторов, «устремленных к эксперименту с новыми композиционными средствами» [14, с. 188]. В этом контексте актуализируется необходимость более смелых, даже радикальных музыкально-языковых экспериментов.

К таковым прибегнул М. Алексеев, чье творчество оказало решающее воздействие на формирование национально-инновационного стиля чувашской музыки. В этом его творческая деятельность сопоставима с творческой деятельностью художника А. Миттова: «Вряд ли, конечно, он [А.И. Миттов] так четко и осознанно поставил перед собой жизненную задачу – вот создам новое, чисто чувашское изобразительное искусство. Это было бы слишком самонадеянно и не в его духе, но шел он именно этой дорогой» [2, с. 9].

Постепенно раскрепостились и индивидуализировались связи музыки М. Алексеева с фольклором. Народная музыка в его творчестве становится источником всех компонентов музыкального языка, включая принципы формообразования. Именно поэтому ведущим методом тематического развития становится метод полифонический. Важное место в творческом наследии композитора занимает фортепианный цикл «48 полифонических образов», имеющий подзаголовок «Старые и новые вехи бытия». Осуществление синтеза национально характерных интонаций с интонационным строем академической музыки второй половины XX в., гетерофонных принципов народного многоголосия с линеарной полифонической техникой способствует созданию особой атмосферы размышления о далеком прошлом, воскрешения его ликов в воображении интеллектуала XX столетия.

Главным полюсом притяжения для М. Алексеева становятся жанры инструментальной музыки. Камерно-инструментальный

вектор его жанровых пристрастий представляют, прежде всего, струнные квартеты и фортепианные сонаты. Одна из наиболее масштабных камерно-инструментальных композиций — цикл «Чувашские мелодии». Он включает четыре сонаты для деревянных духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, фагота) с фортепиано, объединяемых в завершающем цикл квинтете.

В творчестве М. Алексеева игровое фольклорное начало органично сопрягается с принципами интеллектуальной игры, выработанными культурой XX века. В концерте для оркестра «Чувашское каприччио» (1968) одним из компонентов этого синтеза является оркестровая техника композиторов петербургской школы конца XIX—начала XX столетий, в первую очередь Н.А. Римского-Корсакова. В более поздних произведениях, например в Симфонии-концерте для скрипки, фортепиано и оркестра (1985), музыкальный язык становится «более жестким и суровым, письмо более графичным, интонация — предельно выверенной и выразительной» [19].

М. Алексеев экспериментирует и в сфере хоровой музыки, обращаясь к новым для чувашской музыки жанрам (хоровой концерт), создавая синтетические жанровые «неологизмы» (хорфония). Именно М. Алексеев приступает к разработке архаичного фольклорного пласта, моделируя архаические интонации, заменяя поэтический текст фонемами древнего происхождения, прибегая к театрализации обрядового действия. Последний прием ярко используется в трехчастном концерте для хора «Картины старинных свадебных обрядов». Эпическая образность акцентируется в хорфонии «Самана». Новаторские устремления автора подчеркивает подзаголовок этого сочинения — «Картины о жизни чувашей (с использованием народных слов, припевных слогов и словосочетаний) в семи поэмах для хора».

В направлении синтеза инструментальной и хоровой музыки М. Алексеев следует в создании своих симфоний. Собственно инструментальным является лишь одно из четырех произведений композитора в этом жанре — Вторая симфония (1964). Исполнительский состав трех других симфоний включает хор. Четвертая симфония «Поет птица времени» на стихи С. Бобкового предназначена для баса, смешанного хора, хора мальчиков и большого симфонического оркестра. Как многие сочинения М. Алексеева, эта симфония исполнялась в концертах фести-

вала «Московская осень», в котором композитор, с 1967 года проживавший в Москве, регулярно участвовал. Сложность в преодолении организационно-технических проблем для исполнения сочинений М. Алексеева в республике, как и известная географическая удаленность композитора, не способствовала известности его произведений на родине. Особенно это касается произведений крупных жанров, ориентированных на возможности исполнительских коллективов Российской столицы.

По-иному сложилась творческая судьба А. Васильева. Московским оказался период учения композитора в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (ныне Российской академия музыки им. Гнесиных) в классе композиции Г.И. Литинского. С начала 70-х годов жизнь А. Васильева связана с Чебоксарами. Композитор отдал дань увлечению камерно-инструментальными жанрами. Этот этап его творческой биографии оказался результативным во многих отношениях, в том числе и в аспекте признания музыкальной общественностью творческих достижений молодого автора: 1969 год принес А. Васильеву звание лауреата III Всесоюзного смотра-конкурса молодых композиторов. Успешной оказалась работа А. Васильева и в оперном жанре. Его первая и пока единственная опера «Чакка» была поставлена в Чувашском государственном музыкальном театре (1983) и стала событием в музыкальной жизни республики.

Особая заслуга А. Васильева в том, что ему удалось преодолеть инерцию национальной профессиональной традиции именно в хоровой музыке, наиболее разработанной и профессионализированной сфере чувашской музыкальной культуры. Более того, композитор совершил этот переворот в процессе сотрудничества с местными исполнительскими коллективами: Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца (художественный руководитель и дирижер Юрий Васильев) и Чувашской государственной академической капеллой (художественный руководитель и дирижер Морис Ялашкин). В качестве литературной основы хоровых произведений А. Васильева неизменно выступали поэтические произведения чувашских авторов или фольклорные тексты.

В расчете на исполнительские возможности хорового коллектива ансамбля (а зачастую и стимулируя своими произведениями рост этих возможностей) созданы оратория «Самана угти» (Шаги эпохи) на стихи В. Давыдова-Анатри; канкты «Уяв»

(Весенние хороводы) на народные тексты; «Атälпа тинёс хушшинче» (Обретение земли), «Хал ил» (Внимай сердцем) — обе на стихи И. Дмитриева; поэма на стихи П. Хузангая «Тухъя мерченё тäкäнчё» (Осыпались с тухи кораллы); циклы «Тäри» (Жаворонок) на стихи Г. Юмарты, «Эс çук та — юррäm та савäк мар» (Без тебя песнь моя печальна) на стихи П. Эйзина.

Для капеллы А. Васильев создает цикл «Ҫäварни юррисем» (Масленичные песни) на народные тексты, второй цикл «Тäри» (Жаворонок) на стихи Г. Юмарты, хоровые концерты «Ҫёлен эрни» (Бабье лето) на стихи Венеры Большовой и «Алран кайми аки-сухи» (В руках кормилица-соха) на фольклорные тексты.

Хоровые сочинения — наиболее известная часть творчества композитора. В каждом произведении А. Васильева, если оно не относится к жанру обработки, явственно прослушивается монологическая интонация. В общении со своими слушателями он последовательно отстаивает этическую значимость идеалов, заложенных в народной культуре, выявляет и подчеркивает их общечеловеческую ценность. Другим этически значимым полюсом для А. Васильева являются христианские ценности. В поэтике его творчества снимается констатируемое в публицистике противоречие национального сознания, выражаемое в двоеверии или даже вовсе в отсутствии влияния христианской религии на национальный менталитет.

Определяющим качеством музыки А. Васильева является ее связь с народно-песенной традицией. Но в его творчестве эта связь, характеризующая весь пласт чувашской композиторской музыки, становится более тонкой и глубокой. Фольклорная интонация не заслоняет собой авторскую, но становится органичной компонентой индивидуальной творческой манеры. Интеллектуализации композиторского творчества способствовали и достижения музыкальной науки, в первую очередь музыкальной фольклористики. Принципиальное значение для А. Васильева имели научные изыскания М. Кондратьева, посвященные ладоинтонационным особенностям чувашского песенного фольклора [7], ритмике народной песни [10]. Введению новых музыкально-фольклорных пластов в композиторскую практику способствовало появление фольклорно-песенных собраний «Песни низовых чувашей» [16] и «Песни средненизовых чувашей» [18].

Однако народно-песенная интонация — лишь одна из составляющих обширного музыкально-языкового словаря композитора. Интонационное поле сочинений А. Васильева отличается широтой и непривязанностью к стилистически определенным источникам. Музыкально-языковую основу его вокально-хоровых произведений определяет микст национальных песенных интонаций и разностилевых по своему происхождению микроинтонаций — в определенной степени привнесенных, западных, но отстоявшихся в интонационном словаре русской школы. Широта и естественность стилевых обобщений в музыке А. Васильева в определенной степени сопоставимы с характеристикой творчества А. Миттова: «Не думаю, чтобы Миттов углубленно вдавался в дискуссии о северном, угро-финском или восточно-южном, степном и кочевом происхождении чувашского народа. Но все же восточные узорные, затейливо-яркие мотивы в искусстве были ему, вероятно, ближе. И поэтому, наверное, он опирался на свои знания персидской миниатюры и византийской иконописи. Отнюдь не заимствуя прямо, он явно использовал эти достижения восточного искусства...» [2, с. 9]. А. Васильева, наоборот, привлекают западноевропейский и русский музыкально-стилевые пласти.

Особое место в хоровой лирике А. Васильева принадлежит концерту для хора a cappella «Сёлен эрни», одному из самых проникновенных сочинений композитора. Принцип симметрии, положенный в основу четырехчастного цикла, сообщает всей композиции архитектоническую законченность. Крайние ее части лирико-философского характера воспринимаются как вступительная и заключительная. Две центральные по расположению и по смыслу части оказываются контрастными по отношению к крайним и друг к другу. Образность второй части — «Тавтапүсах пулни-иртнишён» — привносит в цикл оттенок волевой устремленности. Третью часть — «Эс килтэн ўнсартран», наиболее динамичную и внутренне контрастную, отличает ярко выраженное жанровое начало: здесь обнаруживается связь с жанром «такмак» (частушки).

В музыкальном языке Концерта оригинально и очень органично синтезируется несколько интонационно-стилевых пластов. Национально характерные ритмоинтонации сообщаются здесь с инонациональными — условно «европейскими»

и «русскими». Причем последний из названных интонационных источников — русский — в контексте вокально-хорового творчества А. Васильева наиболее ярко и значительно проявляется именно в «Сёлен эрни». Каждый из интонационных пластов Концерта характеризуется стилевой многосоставностью.

Пласт, условно называемый русским, в значительной степени представлен через стилистику церковного обихода и апеллирует к музыке православной церкви второй половины XIX—начала XX столетий. То есть хоральность, как постоянно присутствующий в сочинениях композитора музыкально-языковой пласт, преломляется в Концерте сквозь призму отечественной традиции. С позиций музыкального времени данное представительство самое весомое и презентативное. Интонационно-гармоническое содержание «обиходных» разделов концерта «Сёлен эрни» напрямую соотносится со звучанием церковных гласов. Так, энергия начального построения заключительного раздела части III (ц. 10—12) «Эс килтэн ѹнсартран» опирается на движущую силу автентических оборотов IV и V гласов (*примеры 1а, б, в*). А в завершающем часть построении (ц. 14) «...Каллех эп юлайп...» слышны отголоски печально-просветленного VI гласа (*примеры 2а, б*).

*Пример 1а*

10 ad libitum

Эс кил - тэн, эс кил-тэн, кил-тэн ѹн-сарт-ран кал-лех, кал-лех, вा-хат-ла-ха кá-на

Эс кил - тэн, эс кил-тэн, кил-тэн ѹн-сарт-ран кал-лех, кал-лех, вá-хáт-лá-ха кá-на вá-хáт-лá-ха

Эс кил - тэн, эс кил-тэн, кил-тэн ѹн-сарт-ран кал-лех, кал-лех, вá-хáт-лá-ха кá-на вá-хáт-лá-ха

Эс кил - тэн, эс кил-тэн, кил-тэн ѹн-сарт-ран кал-лех, кал-лех, вá-хáт-лá-ха кá-на

### *Пример 16*

Page IV

Duo - un - un  
100 - 300x x re - Be  
ye - ma - 100  
no  
100 - 200 - 100  
no.  
Duo - un -  
100 - 100

Duo - un - un  
100 - 300x x re - Be  
ye - ma - 100  
no  
100 - 200 - 100  
no.  
Duo - un -  
100 - 100

1000 - 100  
100 - 200  
no  
no  
100 - 200 - 100  
no.

В музыкальной ткани «Сёлен эрни» определенно обнаруживает себя и романсово-ариозная интонация, сквозящая в мелодике или просвечивающаяся сквозь аккордово-гармонические конструкции. В качестве оборота, репрезентирующего романское начало, выступает малосекундовый. Его национальную природу не представляется возможным определить однозначно. Так, например, выразительная фраза басов, замыкающая первый раздел части I, вызывает ассоциации с «европейским» интонационным комплексом арий *lamento* (пример 3). Это показательно с позиций проявления неоромантической тенденции в музыке современных композиторов: «В мелодике... можно в изобилии встретить «мотивы вздоха», «вопроса», обороты, связанные с семантикой *lamento* и другие романтические ОФЗ (общие формы звучания) с яркими сгустками эмоциональной экспрессии, выраженные средствами кантилены и ладотональных сопряжений» [3, с. 118].

Однако, вплетаясь в гармонию, малосекундовый интонационный оборот подчиняется стилистике обихода и, несомненно, приобретает «русскую» окраску (*примеры 1а, 2а*).

Таким образом, русский музыкально-интонационный пласт выявляется через синтезирование стилистики обихода и романской интонации. Этот микст надлежит характеризовать как

## Пример 2а

[14] *Tempo ad libitum*

cresc. poco a poco

кал-лех эп ю - лайп, тен, ё-мёр - лё-хе...

кал-лех эп ю - лайп, тен, ё-мёр - лё-хе...

кал-лех эп ю - лайп, тен, ё-мёр - лё-хе...

кал-лех эп ю - лайп, тен, ё-мёр - лё-хе...

## Пример 2б

Глас VI

Гос - по - ди воз - звах к те - бе ус - лы - ши мя,

ус - лы - ши мя, Гос - по - ди

Гос - по - ди воз - звах к те - бе ус - лы - ши мя,

ус - лы - ши мя, Гос - по - ди

внс - где воз - зва - ти ми к те - бе

ус - лы - ши мя, Гос - по - ди

исторически состоявшийся в отечественной музыке. Среди множества индивидуальных композиторских стилей, где он может быть обнаружен, следует выделить как один из наиболее ранних и показательных стиль П.Г. Чеснокова. В начале XX столетия его духовные произведения производили на слушателя своеобразное впечатление: «...странно было слышать с церковного

*Пример 3*

[1] [♩ = 80-85] *f*

Тыт - ма - рэн - ал - лэм  
-ран, пах - ма - рэн ку - чэм - ран.

клироса... романесные интонации» [4, с. 50]. Не менее характерным было пристрастие мастера «хоровой инструментовки» «к аккордам многотерцовой структуры, особенно к нонаккордам различных функций» [Там же].

Несмотря на то, что А. Васильев прибегает к структуре нонаккорда эпизодически, это не остается незамеченным. Используя нонаккорд, композитор затушевывает его терцовую структуру внедренными и замененными тонами. Подобное строение нонаккордов в сочетании с секундовым их сопряжением создает аллюзию импрессионистской гармонии (*пример 4*).

*Пример 4*

4 такта после

[7] *sostenuto*

вут сун - чё - чё - ре - ре,  
вут сун - чё - чё - ре - ре,  
вут сун - чё - чё - ре - ре,

Музыкально-языковые связи с западноевропейской музыкой в стилистике Концерта А. Васильева представлены более скромно, чем с русской, хотя в историко-стилевом смысле они очень широки. Здесь не только обнаруживают себя ламентозный интонационный пласт вокальной музыки XVII столетия или импрессионистский рубежа XIX—XX столетий, но и содержатся апелляции к эпохам строгой и свободной полифонии. Степень авторского вживания в каждую из перечисленных стилевых систем различна. Квазипринцип — принцип

уподобления — используется композитором в отношении к строгому стилю, который воссоздан в опоре на фактурно-ритмическую константу.

При этом используемый А. Васильевым вид полифонии следует отнести скорее к подголосочному, а интонационное содержание quasi строго стилевых фрагментов связано с романсовым «русским» пластом и интонационным блоком *lamento*. Таковы стилистико-интонационные характеристики крайних разделов части I концерта «Çук, тек эс килес çук...» (*пример 5*).

*Пример 5*

Наличие полифонических форм, встречающихся в «Çёлен эрни» многотемных фугато в части II и basso ostinato в части III не следует прямолинейно соотносить с проявлениями европейского начала. Хотя в немалой степени подобное соотнесение справедливо для полифонических вариаций на остинатный бас — жанра, упорно сохраняющего свою историческую принадлежность в современном музыкальном контексте. Угловатые архаичные интонации пятикратно повторяющейся басо-

вой темы «Шуххāн ёнсäртран» вненациональны по своей природе (*пример 6*). Строгое соблюдение законов жанра: фатальная неизменность баса, последовательное подключение других голосов хора, свободно сплетающихся и затушевывающих в верхних фактурных пластиах цезуры между повторениями басовой фигуры, воссоздают облик одного из самых репрезентативных жанров европейского барокко. Следует заметить при этом, что ладово-интонационные характеристики верхних голосов отличаются ярким национальным колоритом.

#### *Пример 6*



В еще большей степени национальное начало выражено в фугированных разделах части II, которые в силу этой и некоторых других причин слух не спешит связывать со стилистикой барокко. Во-первых, здесь видоизменено само проявление принципа имитации: частичное имитирование, заключающееся в воспроизведении ритмической стороны темы, сочетается с вариационным ее изложением. Во-вторых, функция темы распределена между множественными мелодическими образованиями, которые лишь в определенной степени индексируются как Тема I, Тема II, Тема III. В-третьих, произвольны как тональность, так и порядок вступления тем. Что касается интонационно-ритмических свойств тематического материала, то он демонстрирует явные связи с фольклорно-национальным музыкальным пластом. На уровне ладоинтонационном это проявляется в распылении по всем фактурным горизонталиям традиционных пентатонных оборотов.

На метроритмическом уровне национальное начало обнаруживает себя в изысках ритмического орнамента. В рисунке этого орнамента ощутимо организующее начало ячейковой природы квантитативного ритма народной песни,писанного и исследованного М.Г. Кондратьевым [10]. Приемы композиторской техники А.Г. Васильева свидетельствуют о его знакомстве с основными положениями теории ритма чувашской песни. Так, структура Темы I, начиная с первого проведения у soprano и последующих за тем ответов в альтовой и теноровой партиях (*пример 7*),

обнаруживает связь с четырехъячейковой фразой-стихом типа «такмак» и может быть выражена формулой 2223. В процессе разворачивания Темы I находятся и другие варианты этой формулы, но они не противоречат начальному: «Ритмическая трансформация песни происходит на уровне ячеек, не затрагивая композиции и самых общих ритмических пропорций...» [Там же. С. 45]. Можно обратить внимание, что двухвременная ячейка, прослеживаемая в Темах I и II, является одной из наиболее распространенных в ритмике чувашской песни. В мелодике «Тавтапусях пулни-иртишён» ячейка ритмически заостряется, что придает ей энергетичность. Подобное явление, наблюдаемое в профессиональной музыке, также уходит корнями в музыкальный фольклор: «Если при спокойном исполнении ритмические ячейки состоят в основном из ровных восьмых длительностей, то при иных обстоятельствах рисунок ритма той же мелодии утрачивает ровность — «ямбизируется» [Там же. С. 49].

#### Пример 7

«Ямбизированная» двухвременная ячейка приобретает в записи А. Васильева вид фигуры пунктирного ритма с расположением «короткой доли на слабое время каждой доли такта» [13, с. 35]. Данный прием, не рекомендуемый при записи фольклорного напева, позволяет композитору удержать живую пульсацию полифонического «организма» в рамках двухдольного метра.

Свобода взаимопроникновения различных интонационных пластов и достигаемая при этом естественность позволяют соотнести композицию Концерта с некоей моделью мира, где каждый элемент связан с другим, произрастает из него, перевоплощается в любой другой. Исходной идеей создания подобного гармоничного художественного целого является идея храма как символа объединения под знаком духовности. Отслеживаемая в каждом произведении композитора связь с церковной

музыкальной традицией именно в «Ҫёлен эрни» предстает как наиболее очевидная.

В цикле «Эс չուկ տա — յորրամ տա սավակ մար» А. Васильев находит принципиально иной подход к воплощению национального и европейского, в определенной степени драматургически сопоставляя эти два начала. Цикл состоит из пятнадцати миниатюр, следующих друг за другом по принципу контраста и образующих две линии развития — «ментальную» и «жанровую». И та, и другая образные сферы подвержены значительному влиянию лирического начала, господствующего в произведении. Ментальную драматургическую линию можно с известной долей условности назвать европейской: выражение состояния рефлексии связано с использованием жанра пассакальи как разновидности *basso ostinato*. Очень симптоматично в этом смысле привлечение композитором характерной интонационной фигуры — хроматического нисходящего баса. Но контекст, в который эта символическая интонация вправлена, своеобразен и информационно насыщен. С ненавязчивой убедительностью А. Васильев привносит сюда национальные черты: ладово-показательную начальную трихордовую интонацию и метрическую пятидольность (*пример 8*), связывая таким образом воедино европейское и национальное.

### *Пример 8*

Подчеркнуто линеарная полифоническая фактура лирико-философских частей цикла, несмотря на диатоничность некоторых контрапунктирующих остинатной мелодии голосов, усиливает впечатление отсутствия тональной опоры. Сама остинатная фигура при этом перемещается по этажам фактуры и, строго говоря, не является басовой. Свобода перестановок, предоставляемых вертикально-подвижным контрапунктом октавы, использование в ряде миниатюр возможностей контрастной полифонии способствуют созданию феномена изменчивого в неизменном. Так, воплощающие ментальную драматургическую линию семь миниатюр — вариаций на остинатную тему — образуют «цикл внутри цикла» и вносят в композицию скрепляющий эффект рондальности.

С этой точки зрения миниатюры, представляющие жанрово-лирическую линию, могут быть трактованы как эпизоды рондо. Национальное начало во многих из них выражено намеренно ярко. Особенно в виртуозных танцевальных частях № 9 «Эсё мана савас пулсан» и № 15 «Кил ман пата», ориентированных на жанр «такмак». В других миниатюрах композитор тонко синтезирует национальное и европейское на разных уровнях. Так, в трехчастную композицию второй части цикла «Сём вárмана кайсан» через насыщение ее тематическими и фактурными контрастами привносится принцип строфичности. И, если принять во внимание разнообразие в проявлении имитационно-полифонического принципа (наличие точных, частичных имитаций и имитаций в обращении) и сам характер подвергающегося имитированию тематического материала, то можно говорить и о присутствии признаков мотетной формы-жанра. При этом крайние разделы данной миниатюры обнаруживают недвусмысленное родство с национально характерным жанром «такмак».

С позиций синтеза национального и европейского интересны хоральные эпизоды миниатюры № 7 «Эс аса ил мана», выполняющие роль припева в строфической форме. Использование композитором трезвучий и септаккордов побочных ступеней, зачастую с пропуском аккордовых тонов и внедрением неаккордовых звуков, выалирует терцовую структуру аккордов. В совокупности с пентатонными интонациями сoprановой партии они создают своеобразный выразительный эффект «чувашского хорала» (*пример 9*). Нежное дыхание романтической

хоровой миниатюры — характерная мелодизация аккордово-гармонической фактуры, терцовое утолщение мелодической линии в партии альтов *divizi* — более всего ощутимо в песенной части № 11 «Кил мана хирёс» (*пример 10*).

### *Пример 9*

### *Пример 10*

Таким образом, в композиции «Эс çук та — юррäm та савäк мар» с парадоксальной последовательностью проводятся две противоположные интонационно-смысловые идеи — идеи сопоставления и синтеза национального и европейского начал, в конечном счете обеспечивающие их примирение.

В хоровых произведениях А. Васильева обнаруживаются разные типы музыкально-стилевого синтеза, символизирующие взаимопроникновение национального, русского и европейского начал. В этом контексте национальная традиция отнюдь не воспринимается как обедненная или навязываемая внешними причинами. Наоборот, она равноправная участница стилевого диалога. Творческий эксперимент А. Васильева — исторически закономерный результат наличия глубоких и разносторонних связей накопленных музыкальной культурой традиций. Условный герой хоровых сочинений композитора — современный человек — наследник огромного культурного богатства, и это одна из существенных характеристик его внутреннего мира. Такое образно-смысловое преломление претерпевает национально-инновационный стиль в творчестве А. Васильева.

Художник А. Миттов, как личность глубоко оригинальная, шел в искусстве своим непроторенным путем, но направление этого пути определялось объективной необходимостью, постепенно осознавалось как предначертанное предыдущими периодами развития. Даже на относительно небольшом историческом удалении мужественные, но одинокие искания А. Миттова предстают как ожидаемый этап в развитии национального искусства. Творчество А. Миттова, характеризуемое отказом от эстетики предписаний, мучительным выстраиванием своей собственной концепции, национальной не по принуждению, а по внутреннему велению, — один из ярко индивидуальных, художественно ценных примеров движения на пути поиска нового национального изобразительного искусства.

Объективная необходимость перемен в сфере национального искусства подтверждается и появлением сопоставимых с А. Миттовым по своим творческим устремлениям фигур в области искусства музыкального. Таковыми явились М. Алексеев и А. Васильев, чье творчество способствовало формированию национально-инновационного стиля чувашской музыки. Об-

разно-смысовой аспект их творческих поисков определил стремление отразить сложный мир современника, отказаться от идеологических штампов иrudиментов фольклорно-бытового сознания (точнее, внутренняя невозможность позволять себе следовать этим штампам и копировать это сознание). Но это не повлекло за собой отказ от культурного наследия, в том числе и наследия родной культуры. Музыкально-языковые поиски и находки представителей национально-инновационного стиля М. Алексеева и А. Васильева явились следствием проявления в музыке новой ментальности.

### **Литература и источники**

1. Воронов Н.В. Чувашское искусство. Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1975. Вып. 57. С. 99–100.
2. Воронов Н.В. Путь и судьба (к эволюции творчества Анатолия Миттова) // Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания, стихотворения. Очерки, художественно-критические статьи. Дневниковые записи, рассказы, стихи художника / Сост., прим. и comment. О.В. Таллеровой-Миттовой; Вступ. ст. Н.В. Воронова. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1990.
3. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989.
4. Дмитревская К. Советская хоровая литература: Очерки. Л., 1974. Ч. 1. С. 50.
5. Иконников А.А. Друзья оценивают, советуют // Советская Чувашия. 17 октября 1973. С. 3.
6. Иконников А.А. Край развивающейся культуры // Советская музыка. 1974. № 5.
7. Кондратьев М.Г. Некоторые вопросы развития современной музыкальной культуры Чувашии // Актуальные вопросы развития истории и теории чувашского искусства. Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1979. С. 124–138.
8. Кондратьев М.Г. Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары, 1983. С. 35–62.
9. Кондратьев М.Г. Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство. Сб. ст. ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С. 3–23.
10. Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни: к проблеме квантитативности в чувашской народной музыке. М.: Советский композитор, 1990.
11. Кондратьев М.Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музикальная академия, 1999. № 4. С. 199.
12. Макарова Т. Успехи, проблемы, мнения // Советская музыка. 1979. № 4.
13. Максимов С.М. Чувашские народные песни / Ред. В. Беляев. М.: Музыка, 1964.
14. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991.

15. *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений; в 2 т. Чебоксары, 1971. Т. 2.
16. Песни низовых чувашей / Сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары, 1981.
- Ч. 1.  
17. Песни низовых чувашей / Сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары, 1982.
- Ч. 2.  
18. Песни средненизовых чувашей / Сост. М.Г. Кондратьев. Чебоксары, 1983.
19. *Полежаев А.В.* Михаил Алексеев. М.: ВААП-Информ, 1987.
20. *Христиансен Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. М.: Музыка, 1972. Вып. 1. С. 198–218.
21. *Шахназарова Н.Г.* Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Изд. объединение «Композитор», 1992.

*T.B. Полковникова***К проблеме техники композиции в современном  
композиторском искусстве Чувашии**

Оглядываясь в минувший XX век, многие музыканты пытаются определить то существенное, что он принес в современное музыкальное искусство. «XX век по материалу — сонористический... — пишет С. Губайдулина, — к концу XIX века случилось так, что вся семантика тонального искусства, с моей точки зрения, затвердела. Она тоже «заасфальтировалась». И все усилия XX столетия направлены на то, чтобы «растворить» эту сгустившуюся и затвердевшую семантику любой мелодии, любой последовательности. И композиторы, начиная с Вагнера, начинают растворять эту сформулированность. Это актуальность нашего времени — растворить, чтобы вновь приникнуть к почве» [3, с. 347]. Способы «растворения» такой «сгустившейся и затвердевшей семантики» музыки прошлого были многограничны. Одним из путей преодоления коснеющей в руках эпигонов классико-романтической музыки сформулированности стала разработка новых приемов, методов и методик сочинения музыки, получившая название «техника музыкальной композиции». О ее роли А. Шнитке говорил: «Каждый автор пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с её помощью услышать то, что в нем звучит» [11, с. 105].

Техника музыкальной композиции — это феномен XX века, благодаря которому традиционные представления об опус-музыке были коренным образом изменены. На смену функциональному тонально-гармоническому мышлению пришло новое, иначе звуковысотно организованное, атональное, много-параметровое понимание музыкального материала. Понятие тех-

ники музыкальной композиции было выдвинуто в связи с переакцентировкой эстетических возврений художников начала столетия [1]. Для музыки XX века оно стало той категорией современной теории композиции, суть которой заключается в выборе композитором тех или иных методов или приемов, выразительных средств, направленных на выражение сверхновых, экспериментальных идей в музыке. Так, например, метод организации композиции путем составления серии из 12 неповторяющихся звуков есть серийная техника, а метод неполной фиксации музыкального текста называется алеаторикой и т.д. Серийная, сериальная, пуантилистическая техники, которые называются *новыми*, возникли как результат новых звуковысотных экспериментов в атональной музыке первого авангарда (довоенного периода), когда вслед за расширенно-тональной и модальной системами появилась додекафония. В связи с изменением представления о типах изложения музыкального материала на волне второго (послевоенного периода) авангарда появляются сонорная, алеаторная *новейшие* техники, а позже — полистилистика, минимализм и др. Иными словами, техника композиции на протяжении XX века становится ведущим понятием в композиторском искусстве.

В сущности, сам термин *техника* получил особое распространение в XX веке в связи с развитием новых технологических возможностей в различных сферах человеческой деятельности. Имеет несколько значений. Во-первых, в широком смысле техника представляет собой, согласно универсальным энциклопедиям, «процесс, связанный с новыми установками, способствующими его эффективности». В этом смысле толкование техники более всего применимо к промышленности, развитие которой в начале прошлого столетия было связано с так называемым «техническим прогрессом» и напрямую пересекается с понятием «технология». Более узкое определение техники — «общее название различных приспособлений, механизмов и устройств, не существующих в природе и изготовленных человеком». Техника также часто отождествляется с понятием метода и означает «метод или совокупность какой-либо группы приёмов, способов». Данное определение применимо к любой отрасли жизнедеятельности — техника безопасности, юридическая техника и др. Третье значение техники как умения, а именно «техника, или умение — мастерство, способность пра-

вильно делать что-либо», имеет самое близкое отношение к искусству, в том числе и благодаря своему происхождению. Еще древние греки называли искусство словом «техне», которое, кстати, одновременно переводилось как «ремесло». Для них искусство не отделялось от производственно-технической деятельности. «Техне» означало одновременно и искусство, и ремесло, и науку. «Космос — это тоже величайшая «техне»», писал А.Ф. Лосев [7]. Ремесло («техне»), не только человеческое, но и божественное, космологическое, представляло одухотворенную, одушевленную вещь, не отличающуюся от искусства. Таким образом, термин «техне», возникший в Древней Греции, и послужил образованию современного определения техники в энциклопедиях: «механическая, так сказать, ремесленная сторона искусства, то, что может быть и должно быть усвоено трудом, изучением». Известно, что техника существует во всех видах искусства: живописи, архитектуре, графике и т.д.

Термин *техника* по отношению к музыке принято сочетать с понятием «музыкальная композиция». *Композиция* — всякое музыкальное произведение, под этим словом подразумевается также искусство музыкального творчества, требующего специального дарования и подготовки. Но, поскольку сама композиция в XX веке претерпела радикальные перемены, стала собственно феноменом (именно композицией стали именоваться музыкальные произведения, например, «4:33» Дж. Кейджа, «Направь паруса к солнцу» К. Штокхаузена и др.), словосочетание *техника композиции* принято относить к произведениям XX века авангардного плана.

Это не означает, что техника композиции до XX века не существовала. В музыке вспомним полифоническую технику композиции типа кантус фирмус, модальную, контрапунктическую, тональную техники и др. Термин *техника композиции* по отношению к музыке употреблялся, конечно же, и ранее. Однако, являясь достоянием и прошлых музыкальных эпох, техника композиции не нуждалась в особом рассмотрении, поскольку была типизированной, «изучалась лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у разных авторов, в разных жанрах» [9, с. 277]. Понятие техники композиции по отношению к музыкальному искусству получило особенное значение лишь в XX веке.

Итак, по отношению к музыке нашего времени техникой композиции называется «метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь, таким образом, из сферы внехудожественного («сырой действительности») в художественную» [Там же]. Понятие композиторской техники в исследованиях зачастую пересекается с другими музыкальными терминами композиторского творчества, например с музыкальным языком. И это не случайно. Смешение понятий в XX в. в теории современной композиции связано со смешением различных аспектов музыкального искусства в целом. Поясним различие на примере понятий «техника» и «музыкальный язык».

Имея в виду чисто техническую сторону, в ремесле композитора можно выделить понятия техники, или технологии сочинения музыки (технология — «совокупность методов, процессов и материалов, используемых в какой-либо отрасли деятельности, а также научное описание способов производства»), и музыкального языка. Техника композиции — некий универсальный метод создания композиции, переходящий из сочинения в сочинение разных авторов. В отличие от техники, *музыкальный язык* есть совокупность средств музыкальной выразительности, отличающий произведение, композитора, школу, и представляет собой систему средств (мелодия, гармония, ритм), необходимую для композиторского творчества. Рассмотрение музыкального языка ведет к анализу содержательной стороны, семантики музыки, потому определяет семиотический аспект искусства, в то время как техника — его технологический аспект. Поскольку все аспекты искусства существуют в неразрывном единстве, то можно говорить о взаимовлияниях техники композиции и музыкального языка. Именно поэтому Ц. Когоутек отождествлял в своем труде данные понятия, писал, что техника — «язык» композитора [2]. Чаще всего мы рассуждаем о влиянии техники композиции на выбор тех или иных выразительных средств, то есть о влиянии техники на музыкальный язык, а следовательно, технической стороны сочинения (технологический аспект) на идею сочинения (содержательный аспект). Это еще раз подтверждает значимость техники в современном композиторском творчестве.

\* \* \*

Таким образом, технологический аспект всегда был важен в искусстве, в XX же веке он нередко превалирует над другими сторонами — эстетической, семиотической. В рассмотрении современного композиторского искусства он заслуживает особого исследовательского внимания. Это прямо касается и современной академической музыки Чувашии.

Об активизации творческих исканий композиторов здесь заговорили музыковеды еще в 70—80-е годы: «Окидывая взглядом картину современного состояния крупных симфонических и вокально-симфонических жанров в творчестве чувашских композиторов, нельзя не заметить прогресса. Композиторы находятся в стадии поисков» [5]. Среди прочего под прогрессом чувашской национальной музыки, естественно, подразумевался и специфический для композиторского творчества технологический аспект.

С определенного момента в развитии музыкального искусства Чувашии возникли новые творческие тенденции (характерные, кстати, и для других искусств, например, изобразительного\*), а в музыковедческой практике Чувашии появилась теория о новом направлении в музыке, охарактеризованном как «национально-инновационное» [6]. Так, в статье М.Г. Кондратьева «Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии» [4] впервые указываются «островки сонористики» в поэме для камерного оркестра «Сельские эскизы» (1969) М. Алексеева, элементы дodeкафонной техники в *Allegro moderato* для фагота и фортепиано А. Васильева, расширенно-тональную систему в Виолончельной сонате М. Алексеева и др. Внимание музыковеда А.А. Осипова концентрируется на особенностях алеаторики в многочастном хоровом цикле «Весенние хороводы», поэме для смешанного хора «Осыпались с тухьи кораллы» А. Васильева [8] и т.д.

---

\* «Такие художники, как... А.И. Миттов, в 1960-е использовали в некоторых работах элементы абстракционизма и лучизма, но это не стало определяющим в их творчестве. Новые веяния в чувашское искусство проникли в 1970—80-е гг. и отразились главным образом в станковой живописи художников-монументалистов и прикладников — В.П. Петрова (*Праски Витти*), А.А. Силова», — говорится в статье «Авангардизм» Чувашской энциклопедии.

Однако в рассмотрении современных образцов чувашской музыки исследователями технологический аспект всё же оставлен без внимания, о техниках композиции упоминается лишь вскользь. Между тем в современном отечественном музыказнании рассмотрение техники композиции как новейшего метода создания музыкальных композиций в национальной музыке республик Поволжья связано с интересом к выявлению новой специфики у таких авторов, как Я. Гиршман, Г. Касаткина, А. Маклыгин, А. Луппов, Е. Скурко и др.

В современной чувашской музыке техника композиции имеет специфические черты. Национальные элементы композиторской техникой не открыто экспонируются, а как бы вуалируются (как это, например, происходит в творчестве Р. Щедрина, С. Губайдулиной). Национальные черты и приемы европейских техник никак не противопоставляются, но существуют в неразрывном единстве. Сущность проблемы заключается в изучении специфики применения радикальных композиторских техник XX века, возникших на волне ярких авангардных тенденций прошлого столетия в зарубежном и отечественном музыкальном искусстве (додекафония, сонорика, алеаторика, полистилистика, минимализм и др.) в сочетании с ярко национальными элементами (пентатоника, квантитативная ритмика, особого рода сюжетика, характерная для чувашской культуры) в музыке. Как отмечала Н. Шахназарова, «национальные черты в музыке проступают сквозь современные приемы через некие зашифрованные коды, известные только самому композитору, ощущающему силу национальных корней» [10].

Итак, в творческой практике чувашских композиторов инновационного направления заметно особое разнообразие техник композиции — от модальности (в основном, с пентатонной основой) до сонорики, алеаторики и смешанных композиций. Во многих произведениях М. Алексеева, А. Васильева, Ю. Григорьева, Л. Быренковой, Н. Казакова, Л. Чекушкиной, А. Галкина техника композиции заметно выходит на первый план, ощутимо влияет на музыкальный материал и даже диктует идею сочинения.

Чаще всего заметно обращение к *атональности* (метод отказа от тонального центра, избегания аккордов терцового принципа, использования нерегулярной ритмики [2] и др.).

Свободная атональность обнаруживается в творчестве практически всех чувашских композиторов, выходит на первый план, например, в следующих произведениях: «48 полифонических образов» для фортепиано, Соната для виолончели, Соната для трех чередующихся флейт М. Алексеева, сонаты № 2, 3, вариации для симфонического оркестра Л. Быренковой и др.

Интерес к *серийной технике* в произведениях композиторов Чувашии менее очевиден и носит исключительный характер (*Allegro moderato* для фагота и фортепиано А. Васильева, Импровизация на серийную тему Л. Быренковой, вторая часть Фортепианного квартета Ю. Григорьева). Один из редких образцов серийной техники в творчестве чувашских композиторов — вторая часть Фортепианного квартета (*Andante espressivo*) Юрия Григорьева. Премьера сочинения состоялась в 1986 году в рамках Всесоюзного фестиваля молодых композиторов в г. Казани. В плане композиции между частями создается яркий контраст — двенадцатitonовость средней части противостоит пентатонному складу (модальной технике) крайних частей.

*Сонорика* — техника композиции, оперирующая «темброзвучностями», занимающая важнейшее место в произведениях чувашских композиторов, является не только излюбленным технологическим приемом, но и самым распространенным способом мышления современных авторов. Сонорная техника встречается в крупных хоровых, оркестровых произведениях. Часто применяется в сочетании с *алеаторикой*. Так, например, на стыке с алеаторическими квадратами неожиданные сонорные комплексы возникают в поэме для камерного оркестра «Сельские эскизы» (1969) М. Алексеева (ц. 5), поэме для хора а капелла «Осыпались с тухи кораллы» (1981) А. Васильева (ц. 13), кантанте для смешанного хора «Уяв» («Весенние хороводы») (1982) А. Васильева (2-я часть, заключительный раздел) и др.

Сонорная техника в произведениях современного поколения чувашских авторов (Л. Быренкова, Ю. Григорьев, Н. Казаков, А. Никитин, Л. Чекушкина) применяется еще более разнообразно и изощренно. Приведем некоторые примеры. Развитая кластерная техника встречается в виде остинатно организованного кластерного сопровождения к пентатонной теме в фортепианной фантазии «Свадебное шествие» (1985) Ю. Гри-

горьева (завершающий раздел). Движение ленты-кластера наблюдается во второй части Симфонии для камерного оркестра (1986, ц. 29) Л. Быренковой. Выдержаные сонорные « пятна » характерны для крупных оркестровых произведений Л. Чекушкиной (капричио « Азартные игры » для симфонического оркестра (1989, ц. 8); Концерт для голоса с оркестром (1994, 3-я часть). Причем диапазон сонорных звучностей часто охватывает от отдельных звукоточек до сверхмногоголосных кластеров. Композиция для двух фортепиано Л. Быренковой (1987—1989) — редкий образец исключительно сонорной техники с применением нетрадиционных приемов исполнения и нотации. Педализированное сонорное звучание усложнено акустическим стереоэффектом (два рояля располагаются в разных концах сцены). Возможности сонорики позволяют придать традиционному национальному колориту новое звучание.

Не менее распространенной техникой, наряду с сонорикой, в произведениях композиторов Чуваши становится *алеаторика* (техника композиции, основанная на неполной фиксации музыкального текста). Как никакая другая техника, отмечал В. Люtosлавский, алеаторика способна создать ритмическую разноголосицу. « Ритмическая фактура достигает специфической гибкости, которую невозможно получить иным способом [9, с. 414]. Привлекательной для композиторов оказывается сама запись алеаторической ткани. Повторяемый объект обрамляется знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия на всем пространстве звучания. Такое коллективное *ad libitum* становится характерным приемом в хоровой музыке А. Васильева (канта « Уяв », 1-я и 2-я части, поэма « Осыпались с тухи кораллы »), в оркестровой музыке М. Алексеева (« Сельские эскизы », « Причуды ») и др.

Таким образом, даже поверхностный обзор приводит к выводу, что проявление современных техник композиции в произведениях чувашских композиторов обозначенного периода необычайно богато. Очевидно, этот аспект изучения чувашской музыки является важной проблемой современного музыковедения, заслуживает внимания не только с позиций развития современной теории композиции, но с точки зрения развития современных национальных композиторских школ.

**Литература**

1. *Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства: Репринтное воспроизведение издания 1912 года. Казань, 1996.
2. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
3. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Сост. Т.С. Кюргян, В.С. Ценова. М., 2009.
4. *Кондратьев М.Г.* Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Сб. ст. Чебоксары, 1983. С. 35–63.
5. *Кондратьев М.Г.* Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство. Чебоксары, 1984. С. 3–23.
6. *Кондратьев М.Г.* Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Сб. ст. ЧГИГН. Чебоксары, 1999. С. 189–206.
7. *Лосев А.Ф.* Двенадцать тезисов об античной культуре // Студенческий меридиан. 1983. № 9–10.
8. *Осипов А.* Хоровая музыка А. Васильева // Чувашское искусство. Поиски и решения. Сб. ст. Чебоксары, 1983. С. 79–100.
9. Теория современной композиции. М., 2007.
10. *Шахназарова Н.* О национальном в музыке. М., 1963, 1968.
11. *Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

*М.Г. Кондратьев*

### **Искусство музыкальной композиции и конфессиональные контексты**

Конфессиональные контексты всегда актуальны для музыкального искусства, поскольку и в фольклорной, и в профессиональной формах оно исторически эволюционировало, так или иначе взаимодействуя с религией. Последняя либо прямо использовала искусство в своих целях, либо косвенно накладывала на него отпечаток, внося ограничения в традиционную обрядовую жизнь и, соответственно, ее музыкальные проявления. Формы взаимодействия музыки и конфессионального контекста многограничны, не повторяются в разных культурах и цивилизациях.

Это можно наблюдать, в частности, в полиэтничном и поликонфессиональном Поволжье. Здесь взаимодействие искусства и контекста происходило и происходит по-особенному, ибо местное сочетание как мировых религий, так и вполне актуальных, действующих традиционных «фольк-религий» (с точки зрения миссионеров прошлых веков часто именуемых «язычеством») и т.д.\* у каждого этноса уникально.

Обсуждаемая проблема в российских условиях по-особому специфична. Во-первых, это связано с семидесятилетним исключением религиозного начала из общественной и государственной жизни. Если искусство композиции в нашей стране развивалось благодаря широкой сети консерваторского образования, то конфессиональные контексты в этой системе отсутствовали или же присутствовали в скрытом, завуалирован-

---

\* Только в Чувашии, по современным данным, зарегистрированы 269 религиозных организаций, которые представляют 12 конфессий и деноминаций (Чуваши: история и культура. Т. 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. С. 283).

ном виде. Это не могло не сказаться на духовной составляющей как художественной культуры, так и культуры вообще нашего Отечества. Георгий Свиридов — гений русской музыки XX века — считал, что «под видом атеистического сознания или мировоззрения насаждается нигилизм, безверие, пустодушие, растут люди, не верящие ни во что на свете: ни в отца, ни в мать, ни в Бога, ни в дьявола, не верящие никому на свете» [3, с. 410]. Национальные профессиональные формы музыкального искусства, впервые получившие развитие в культурах народов Поволжья только в XX веке, изначально оказались отделены от сакральных начал, обязательно присущих любой традиционной культуре. Негативным образом это коснулось и более старой русской культуры. Еще в 1981 году, обостряя вопрос, Свиридов записывал в своем дневнике: «Наша духовная хоровая музыка — некогда гордость и самобытность нашего духовного сознания — объявлена уже десятки лет вне закона, оскорбляется и истребляется повсеместно. Исполнить духовную музыку иногда можно, но фактически нежелательно (и это все понимают). Духовная же музыка католиков объявлена высшей ценностью (даже когда подобные произведения не являются особо интересными, хранятся, исполняются и у нас). Музыка русского православия истребляется, унижается, третируется в последнее время» [Там же].

Озабоченность состоянием духовного содержания национальной музыки испытывали и композиторы республик Поволжья. Несмотря на сложившуюся практику и идеологические ограничения, еще с середины 1970-х годов здесь начались поиски выразительных средств в пластах народного творчества, прямо или косвенно связанных с конфессиональной сферой. До этого времени они практически не попадали в поле зрения композиторов. Заимствуемая в них интонационность проникает во вполне светские произведения.

Первооткрывателями в Татарстане стали композиторы Шамиль Шарифуллин (концерт для хора «Мунаджаты», 1974) и Алмаз Монасыпов (вокально-симфоническая поэма «В ритмах Тукая», 1975). Эти произведения сразу попали в центр внимания слушателей и критики, они привлекали наполненностью энергией национальной духовности и свежестью интонационных истоков.

Аналогичный процесс в те же годы начался и в Чувашии. Духовное содержание в культуре чувашей связано не только с традициями и стилистикой церковной музыки. Этнологи указывают, что для них «исторически характерно внешнее, поверхностное восприятие православия. Оно не стало в должной степени для них национально одухотворенной верой и не пронизывает их историческую память, традиционную культуру и этнопсихологию в той мере... Это проявляется, в частности, и в том, что чувашскую национальную интеллигенцию отличает подчеркнутая индифферентность к ценностям православия. Национальное искусство и литература практически не знают обращения к христианским сюжетам, темам и символике» [7, с. 283–284]. Вместе с тем известно, что сакральным духом, восходящим к дохристианским культурам и обрядам, пронизаны архаические пластины самобытного чувашского фольклора. Именно к ним обратился А.Г. Васильев, создавший в 1975 году две обработки рекрутских песен для хора с использованием ударных инструментов. В полной мере эта тенденция раскрылась через несколько лет в его канте «Уяв» («Весенние хороводы», 1980) и сразу же вслед за ней — в двух хоровых обработках масленичных песен (1981). Все названные произведения объединяет «пантеистический» дух, многообразно воплощающий не только красоту древних обрядов и игр, но и мироощущение народа, сохраняющего их сакральное содержание и в XX веке.

Однако Александр Васильев не ограничился открытием одного пласта. В 1983 году он завершил первую сюиту для хора а капелла «Тäри» (Жаворонок). Композитор искал средства для воплощения тонкой и глубокой, имеющей философские подтексты лирики поэта Геннадия Юмарты. Придать произведению подчеркнуто возвышенный характер помогла хоральность, явно восходящая к стилистике (ладогармоническая основа, мелодика, ритмика, фактура) церковной музыки.

При этом, как и у татарских современников, у чувашского композитора нет прямых сюжетных или тематических касаний текстов или образов Священного Писания — толькоintonационные выразительные средства, вызывающие в восприятии соответствующие ассоциации. Обратившись к истории, можно говорить о возвращении к практике авторов первых хоровых обработок вполне светских по темам чувашских на-

родных песен: И.М. Дмитриев, Т.П. Парамонов, С.М. Максимов воспитывались и мыслили в интонационной сфере церковного пения.

Столь же узнаваемый особый интонационный мир присущ и второму циклу для хора а капелла «Тăри» (Жаворонок, 1990) А.Г. Васильева. Заметной вехой его хорового творчества стал концерт для хора а капелла «Ҫёлен эрни» (Бабье лето, 1991). Тема последнего произведения — любовные переживания женщины зрелого возраста, которые композитор также облагородил такой же особой интонационной стилистикой, разработанной им в предшествующих сюитах. Этический настрой хоральных песнопений использован для возвышения чувственных томлений, естественных для юности, здесь же контрастирующих с той порой человеческой жизни, когда проступает внешнее увядание, но успокоения страстей еще не происходит. В некоторых эпизодах концерта «Ҫёлен эрни» можно обнаружить сопоставление хоральной и фольклорной стилистики как музыкально-драматургический прием, то есть сопоставляются образы воспоминаний разного плана.

В дальнейшем, избегая банальностей и самоповторений, композитор обращается к более обобщенным интонационным ресурсам, в том числе и в концерте «Две тысячи свечей», посвященном двухтысячелетию христианства, и в концерте для хора (иногда автор сам называет его реквиемом) «Аттепе сывпуллашни» (Прощание с отцом). Этим и другим его сочинениям последних лет уже несвойственны столь же однозначно определенные — ни в церковно-певческой, ни в фольклорной сферах — стилевые коннотации.

\* \* \*

Заметим, что обозначенные в творчестве композиторов региона явления дали о себе знать еще до периода перестройки и распада СССР. Массовое обращение к ценностям религиозного сознания в России конца 1980-х годов отнюдь не означало «автоматическое» восстановление религиозности в обществе — как христианско-православной, так и мусульманской. Точнее это следует именовать *деатеизацией* — снятием многолетнего атеистического «давления» на духовный мир человека. При этом в духовной жизни людей нередко обнаруживается пустота, то самое «пустодушие», по Г.В. Свиридову, порой заполняемое

внешними имитациями. Чисто российское явление этого периода — так называемая «реисламизация» татар. Этнологи подчеркивают, что «резкое за последние годы увеличение числа людей, признающих себя верующими, нельзя однозначно интерпретировать как стремительный подъем религиозности, как показатель глубоких изменений в мировоззрении современных татар» [5, с. 515]. Это же касается и православных народов.

Более существенным представляется *второй* специфический момент сложившейся в это время ситуации — резкое повышение уровня национального самосознания народов, населяющих Россию, начиная с собственно «государствообразующего» народа, т.е. русских. Это по-особому важно и для Поволжья, населенного самыми крупными неславянскими народами, имеющими в современной России институты национальной государственности и даже в условиях советского времени ориентированными на развитие национальных ценностей в своей культуре. Требование «социалистического содержания» искусства сочеталось с допуском «национальной формы».

В музыкальном искусстве России это стимулировало продолжение поисков непосредственно в конфессиональной сфере. Поискам композиторов в интонационной сфере активно помогает музыковедение. Так, бурно развивается медиевистика, исследующая древнерусское певческое искусство. Интенсивно ведутся исследования «музыки священного Слова» (выражение Гузели Сайфуллиной) и музыкального контекста религиозных праздников в исламе [1; 2; 4; 8].

В последние годы композиторами создаются произведения, уже прямо связанные с богослужебными сюжетами и текстами. Множество таковых возникло в русской музыке. В Татарстане состоялись премьеры ряда новых сочинений, таких, как «По прочтении Корана» (для симфонического оркестра) Анатолия Луппова, «Элвидаг» (прощание с месяцем Рамазан), для хора а капелла Рашида Калимулина, «Рождение пророка Мухаммеда» для хора, солистов, чтеца и инstrumentального ансамбля Масгуды Шамсутдиновой и другие.

В Чувашии в этом отношении обратила на себя внимание композиция «Причастный стих» (для хора, солиста и симфонического оркестра) Л.Л. Быренковой. Автор этого сочинения пошел по пути стилизации наиболее характерных приемов и выразительных средств церковной музыки конца XIX века.

«Благостный» стиль сочинения, весьма импонирующий публике, вызвал на обсуждении, тем не менее, реплику коллеги: «“Причастный стих” Ларисы Быренковой, при том, что он отличался яркостью и “сделанностью”, отдавал тем, что называется “желтоволосая Русь”. Иногда немного утомляет некоторая нарочитость в образных решениях, связанных с духовными текстами и сюжетами» [6, с. 38].

\* \* \*

Таким образом, происходит восстановление когда-то естественных, потом разорванных связей художественной практики и конфессионального контекста, в свою очередь возрождающегося из более чем полувекового «небытия».

В профессиональном композиторском искусстве народов Поволжья этот процесс будет развиваться в разнообразных жанрах — от чисто светских до, возможно, богослужебных. В любом случае сфера духовного, возвыщенного, высокого, канонического, сакрального обретает не только право на существование, но и мощное подкрепление в виде этических, эстетических и, главное, интонационных ресурсов, связанных с духовным миром и практикой традиционных конфессий.

Для русских православное христианство, для татар суннитская разновидность ислама составляют едва ли не ядро национальной самоидентификации. Несколько иначе дело обстоит у народов, христианизированных на протяжении, главным образом, XVIII—XIX столетий, — чувашей и марийцев, отчасти удмуртов и мордвы. Но у них имеются собственные конфессиональные традиции, по-своему сочетающиеся с православием (это явление именуется религиозным синкрезисом). Именно ресурсы конфессиональных контекстов сегодня в поисках этнокультурной идентичности — и русских, и татар, и других народов нашей страны — весьма актуальны.

Ревнитель истинной национальной культуры не может не заметить и конформистских спекуляций в этой сфере. Г.В. Свиридов в 1990 году отметил «увлечение членов Союза композиторов православным хоровым пением»: «...Многие из них — члены ВКП(б) и активные при том. <...> Министерство культуры в свой покупной ценник за произведения вынуждено внести жанры «литургия», реквием, месса, магнификат, обедня, всенощная и т.д.» [3, с. 501]. Думается, обращения к инто-

национальности и сюжетике религиозного толка в местных культурах также имеют разное качество, которое еще предстоит осмысливать.

### **Л и т е р а т у р а**

1. *Имамутдинова З.А.* Культура башкир. Устная музыкальная традиция («чтение» Корана, фольклор). М.: ГИИ, 2000.
2. *Сайфуллина Г.Р.* Музыка священного Слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань: Татполиграф, 1999.
3. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и comment. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. Запись 1987 г.
4. *Софийская А.Б.* Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: дис. ... канд. иск. Казань, 2007.
5. Татары. М.: Наука, 2001.
6. *Уманский К.* Зимние заметки об осенних впечатлениях // Музыкальная академия. 2009. № 1.
7. Чуваши: история и культура. Т. 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009.
8. *Юнусова В.Н.* Ислам и музыкально-культурные традиции народов Поволжья (К проблеме взаимосвязи конфессии и художественной культуры) // Этнографическое обозрение 1996. № 2.

*Ю.В. Васильев***Музыка композиторов Чувашии в программах  
Государственного ансамбля песни и танца**

Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца, призванный сохранять и преумножать ценности чувашской народной музыки, с первых же шагов своей деятельности в качестве единственного национального музыкального коллектива стал, по выражению Ф.П. Павлова, «лабораторией чувашской музыки, национальной школы музыкального искусства» [8, с. 189]. Выдающийся деятель чувашской художественной культуры композитор Ф.П. Павлов еще на заре зарождающейся чувашской профессиональной музыки обозначил предстоящие задачи не только Чувашского национального хора, но и всей будущей чувашской музыки, подразумевая овладение и развитие в ней европейских форм и жанров академического толка. Более конкретные задачиставил другой основоположник чувашской музыки С.М. Максимов: «Приспособливать произведения народной музыки к условиям исполнения на концертной эстраде, т.е. создавать переложения и гармонизации народных напевов для исполнения многоголосным хором... создавать оригинальные музыкальные сочинения в стиле и духе чувашской национальной музыки во всех жанрах» [5, с. 135]. И все годы своего существования ансамбль тесно связан с чувашскими композиторами и фактически до 60-х годов XX века являлся первым исполнителем новых произведений чувашских профессиональных авторов в вокальных жанрах. Сотни и сотни хоровых, сольных и вокально-симфонических произведений были исполнены за эти 86 лет. В данной статье хотелось бы остановиться на развитии прежде всего хоровой литературы, хотя все лучшее, что создано композиторами

для сольного исполнения, также исполнялось ведущими солистами ансамбля.

Чувашская профессиональная музыка в своем развитии прошла несколько этапов, среди которых выделяются:

- период «этнографизма» в содержании, жанрах и формах;
- период «национально-традиционного стиля»;
- «национально-инновационный» период [2, с. 19].

В соответствии с этим и хоровая литература, придерживаясь своих внутрижанровых признаков, с самого начала развивалась по нескольким направлениям. Это, прежде всего, **массовая хоровая песня**. «Песня была первой — естественной, прямо вытекающей из вековых народных традиций формой, освоенной профессиональным национальным искусством Чувашии. Ее появление (в виде фольклорных гармонизаций, обработок) практически совпало с рождением здесь композиторского творчества» [3, с. 5]. Она зародилась в первые годы советской власти как отклик «на новую жизнь, эпоху» [1, с. 47]. Этот жанр является наиболее распространенным с 1920—1930 годов, достигнув кульминации в своем развитии в 1950—1960 годах и быстро исчезнув в «перестроечные» 90-е. В первые десятилетия этот жанр в основном развивался за счет использования самобытных выразительных средств фольклора. Наиболее ярким и показательным являлось творчество В.П. Воробьевы. Ему «удалось нашупать один из наиболее естественных путей «выращивания» современного профессионального музыкального искусства в опоре непосредственно на традиции крестьянского фольклора. В них он находил естественно оптимистическое ощущение, которое... совпадало с оптимизмом новой эпохи» [6, с. 84]. Многие песни («Колхоз хёрессен юрри», «Трактористсен юрри», «Май юрри» В.П. Воробьевы, «Колхозниксен ёс юрри», «Ҫäпата» С.М. Максимова, «Малалла утар», «Пирэн урам анаталла» Ф.П. Павлова) до сих пор являются украшением репертуара ансамбля. В 40—50-е годы XX века с приходом нового поколения композиторов (Ф.М. Лукин, Г.Я. Хирбю, Г.С. Лебедев, А.М. Токарев, Т.И. Фандеев, А.В. Асламас), которое «на основе синтеза народно-песенных традиций и интонационно-образного арсенала советской песни постепенно вырабатывает свой, индивидуальный жанрово-стилевой комплекс» [4, с. 19], массовая песня достигает большого расцвета и необыкновенной популярности у народа. Темати-

чески эти песни в основном связаны с общественно-политическим развитием страны — в большей или меньшей степени в творчестве указанных композиторов главенствуют темы поступательного развития страны и республики, благодарности за счастливую жизнь, мира и дружбы между народами, радостного труда во имя светлого будущего, молодежи и ее светлых устремлений. Многие шедевры этого периода («Пире партиярлах пачё», «Хастарлă չампăкsem», «Суралнă չёршыв», «Аслă Ленин», «Чампăксен маршё», «Чечекленет չёршывам», «Ленин ячё», «Ялан юрлать чёре», «Тăван չёршыв — чи юратни», «Чёр-планета чёнет», «Ешёret чаваш չёршывё», «Мухтав сире, չёр ястисем», «Сарă тулă пуссинче», «Хамла пахчи» Ф.М. Лукина, «Тăван партие мухтав», «Ёç геройесен юрри», «Сёмёрт», «Комсомол маршё», «Телейлĕ пурнаç юрри», «Пирэн юрă янратар ялан», «Колхоз такмакёсем», «Чампăклăх», «Атăл», «Савнă Шупашкарăм», «Чёршыв илемё» Г.Я. Хирбю, «Ленинла комсомол», «Сад янăратать саркайák сассипе», «Амăртуллă ташă», «Улăхра курсан чечек», «Салам ёç геройесене» Г.С. Лебедева, «Вайăра» А.Н. Тогаева, «Ирхи Атăл», «Юррэмэрсем ян та ян» Г.Г. Лискова, «Шупашкар хëрëсем», «Тулли уйăх түперен сăнатчё» Ф.С. Васильева, «Эпир — сунатлă ёмĕр չыннисем», «Ленин пирэнпе», «Тулăх пурнаç юрри», «Кëмĕл уйăх хăпарат», «Чёкленет юратнă ялам», «Шуршăл йăмрисем» Т.И. Фандеева, «Маттур хëрсем-яшсем», «Кашмаш каччи», «Вун тăхăр չулта», «Кёрешет тыр-пулшăн халăх», «Сирĕп миршĕн», «Çен չёре» А.М. Токарева, «Саваннăц юрри», «Хурçă кёпер» А.В. Асламаса, «Мирлĕ халăх сасси» В.А. Ходяшева, «Чампăксен маршё», «Савнă яламра» А.А. Петрова) до сих пор способны волновать слушателя, привлечь непреходящей художественной ценностью.

С изменением общественно-политического и экономического строя в стране, культурно-идеологической политики государства в конце 80 — начале 90-х годов XX века жанр массовой песни ушел из жизни. Более живучей оказалась другая ветвь — **простая хоровая песня**, отличительными чертами которой являются «простота и близость к народным песням, ясность формы и яркое эмоциональное содержание... а также простота гармонических и фактурных средств» [1, с. 54]. Эти песни написаны в куплетной форме и необыкновенно любимы народом, чему весьма способствовали и темы, затрагивае-

мые в поэтических текстах (о родном kraе, о Волге, о природе, о молодежи и комсомоле, а также сатирические и юмористические сюжеты), и привнесения из иных жанров. Если в массовой песне преобладали маршевые интонации и патриотические настроения, то в хоровой песне широко развиваются жанры вальса, частушки, танца. «Вёлле хурчё» Ф.П. Павлова, «Мичуринецсем», «Шурă кăвакарчан», «Ҫурхи хёвел» В.П. Воробьева, «Ёç умёнхи», «Пёрле ýснё тантăшсем», «Улма йывăç аванать», «Юраçсем» Г.В. Воробьева, «Шанкăр кăна шанкăр», «Ҫампăксен юрри», «Анлă Атăл хĕрринче», «Юрлатъ колхозлă ял» Ф.М. Лукина, «Ҫурхи кунсем», «Ҫунатлă ёмĕр», «Юратнă Атăл», «Пирен туслăх ёмĕре», «Ыттарайми çेrшыв», «Шупашкар каçсем» Г.Я. Хирбю, «Тăван çेrшыв», «Савнă çĕр, Чăваш çेrшывĕ», «Аслă вайя», «Эпир — маттур хăмлаçсем», «Ҫурхи кунсем çитсен», «Тăван ялам», «Каçхи салам», «Тĕрççëсем», «Атьăр вайя тухар-и», «Юраçсем», «Сар каччă», «Ҫаран çинче чечек нумай» Г.С. Лебедева, «Савнăç юрри», «Тухчë, тусям», «Ҫуркунне çуралнă Ленин», «Үстеретпĕр сарă тулă» А.Г. Орлова-Шузьма, «Ырă ёмĕт» В.А. Ходяшева, «Колхозниксен ёç юрри» Т.И. Фандеева, «Пирен яла пырса кĕрсен», «Пирен ял каччи», «Шурă катан пир», «Ман бригада» А.М. Токарева, «Миршэн кĕрешекенсен юрри», «Савнăç юрри» А.В. Асламаса, «Кружевницы» А.М. Михайлова стали подлинным украшением концертных программ ансамбля в 1950—1960 годы. Из перечисления видно, что именно Ф.М. Лукин, Г.Я. Хирбю, Г.С. Лебедев стали настоящими классиками жанра, и это не случайно. «В их творчестве выкристаллизовались основные интонационные типы современной чувашской песни, далеко ушедшей в своем развитии от фольклорных прообразов... Каждый из этих авторов обладает достаточно индивидуальным видением мира и творческим почерком, легко узнаваемым на слух. Так, можно говорить о яркой экспрессивности лучших музыкальных образов, созданных Г.Я. Хирбю; об особой лирической распевности, идущей от главной поступи девичьих хороводных песен, у Г.С. Лебедева; о благородной величавости музыкальных интонаций, проникнутых теплотой и задушевностью чувств, у Ф.М. Лукина» [2, с. 10].

Наряду с хоровыми песнями, с самого начала ансамбль и его руководители вели большую работу по созданию хоровых **партитур академического толка** — значительных по содержанию,

развернутых по форме, богатых по использованию музыкально-выразительных средств. И с самого начала чувашские композиторы пошли двумя путями: 1) по пути гармонизации, а затем обработки народных песен; 2) сочинения оригинальных авторских партитур. Развитие первого («фольклорного») пути шло по восходящей линии как по содержанию, так и по форме. Основоположники чувашской профессиональной музыки начали с простейших гармонизаций народных мелодий («Пиçнё-пиçмен çырлашан», «Линкка-линкка», «Тўнкки-тўнкки» Ф.П. Павлова, «Пахчи-пахчи», «Хёрёх чалайш хёрлё ту», «Уй варринче» С.М. Максимова, «Туça хёрсем», «Пирён лаши хура тур», «Вárман урлá каçräмäр» В.П. Воробьева). В дальнейшем они же показали высочайшие образцы обработок народных песен: как в интонационно-вариантном развитии мелодии, обогащении гармонической основы, так и в привнесении развернутых форм в хоровую литературу («Олту», «Сăвă», «Чёнтэрлë кёпер», «Сёрен», «Тўттёл» Ф.П. Павлова, «Кёреke юрри», «Атьäр, хёрсем, выляма», «Ан авăн, шёшкё», «Вёç, вёç, кук-кук», «Ямпах урам» С.М. Максимова, «Кай, кай Ивана», «Колхоз хёрсен юрри», «Эх-ма» В.П. Воробьева). Если С.М. Максимов необыкновенно выразительно пользуется средствами и возможностями пения без сопровождения, то Ф.П. Павлов виртуозно разрабатывает и фортепианное сопровождение (потрясающе образно звучат партии фортепиано в хорах «Туй юрри», «Сăвă», «Йёс таканлă», «Сёрен»). В 30-е годы с народными мелодиями работают также Г.Г. Лисков, А.Н. Тогаев, но их гармонизации уступают достижениям старших коллег, а первые опыты начинающих Ф.М. Лукина, Г.С. Лебедева, А.Г. Орлова-Шузьма явно носят ученический характер — выделяется только обработка «Авăнмасäр, вай хумасäр» последнего. В 40—50-е годы композиторы меньше обращаются к обработкам, и единичные образцы у Ф.М. Лукина («Шапäр кёвви», «Чёнтэрлë кёпер»), Г.С. Лебедева («Эх, юррäm янäрать»), Г.Я. Хирбю («Юрлär кайна, юрлär»), Г.Г. Лискова («Атьäр, хёрсем, клубалла») ничего принципиально нового не добавили в развитие концертных обработок.

Только в 1960-е годы возрождается интерес к народной песне. И первым здесь оказался А.Г. Орлов-Шузьм — для организованного им Чувашского народного хора он создал подлинные жемчужины, в которых предстал и как вдохновенный

сочинитель, и как прекрасно знающий возможности хора, талантливейший дирижер-хормейстер («Шор ораллай яш ачи», «Орпаш ойё», «Хоньам пики», «Вёс, вёс, куккук», «Атайл хёрэн юрри», «Вайя карты» и др.). Энергично работают и другие композиторы: Г.Я. Хирбю создает удивительной вдохновенности и мастерства партитуры («Ачта каян, чёкец», «Ытарма չук», «Нимене», «Алран кайми» и др.), пробует себя в обработке В.А. Ходяшев («Ханара», «Манян савни кунта չук», «Киккик хур акаш»), появляются развернутые по форме обработки А.М. Токарева (цикл «Тури чавашсен юррисем»), остроумно и эффектно «расправляется» с народными источниками А.В. Асламас (отдельные части цикла «Пошнар юррисем»). Кульминацией поисков всего поколения чувашских композиторов национально-традиционного стиля явился цикл «Слакбашские песни» Ф.С. Васильева, в котором богатство фактуры, гармоническая вертикаль, элементы полифонического развития, мастерское использование всех средств хоровой выразительности соединились в гармоническом единстве, и, естественно, это произведение заняло в репертуаре ансамбля подобающее место.

Новые рубежи, новые победы в конце 70 — начале 80-х годов связаны с распространением «фольклорной волны» во всей стране и приходом нового этапа в развитии чувашской профессиональной музыки — национально-инновационного. Основной проблемой на данном отрезке времени становится «претворение фольклора и его самобытных выразительных средств в творчестве композиторов-профессионалов» [7, с. 5] и, конкретно, «возникновение на фольклорной основе новых типов тематизма, сопряженных с выдвижением на первый план ритма, фактуры, регистра, тембра, динамики... поиск путей взаимодействия между фольклорным каноном и современными техниками композиции» [9, с. 59]. Самым ярким, образцовым в этом отношении произведением явился цикл для смешанного хора и оркестра народных инструментов «Ҫурхи уяв» А.Г. Васильева (впоследствии пересочиненный в кантату без сопровождения «Уяв»). Взяв за основу песни закамских чувашей, композитор, употребив выразительные средства современного композиторского творчества, создал шедевр современной чувашской хоровой литературы и в какой-то степени направил мысль современных ему композиторов на новые пути

в работе с фольклором. Цикл «Ҫарымсан кёввисем» Л.Л. Быренковой, «Виçे халäх юрри», цикл «Сарä кун çёршывэнче», сюита «Сурхури» Л.В. Чекушкиной, «Четыре джазовые обработки чувашских народных песен» О.П. Трифонова явились интереснейшим воплощением новых идей в творчестве чувашских композиторов. Если сюда добавить следующие работы А.Г. Васильева («Шäпäртак», «Ухинкел юрри-ташисем»), Б.А. Салмина («Утä çулакансен юрри»), то можно с уверенностью утверждать, что проблема совместимости национального и европейского типов мышления у чувашских композиторов успешно преодолена. В отношении этих партитур хору ансамбля пришлось много поработать не только над техническими трудностями, но и над тем, чтобы знание родного фольклора, традиций его исполнения органично соединились с традиционной академической культурой работы на сцене. С самого начала организации хорового коллектива началась напряженная работа по созданию оригинальных авторских хоровых партитур – ведь современная жизнь требовала своего отражения в новых произведениях. Другой мотивацией являлось приобщение общественности к классическим жанрам хоровой музыки, освоение сложнейших форм хоровых композиций как публикой, так и самими композиторами. Как пишет М.Г. Кондратьев: «В смелом расширении интонационной базы чувашской музыки, усвоении опыта классиков при сохранении национальной почвенности, в расширении эмоционально-образного диапазона чувашского искусства отражалось биение пульса современности, сказывалось раскрепощение и обогащение духовной жизни родного народа и каждой личности» [2, с. 9].

Начинали чувашские композиторы с простых форм, часто в подражание народным песням («Вёлле хурчё», «Капкän чечётки», «Пирён урам анаталла» Ф.П. Павлова, «Ватä кинемай», «Шурä кäвакарчан» В.П. Воробьева, «Ҫäпата» С.М. Максимова), но они же оставили яркие образцы мастерски сочиненных партитур («Октябрь çулё», «Тäпачä юрри» В.П. Воробьева, «Хура вäрман урлä», «Туй», «Шанчäк», «Ай-ях. Туй фантазийё» С.М. Максимова). В послевоенные, а также в 50–60-е годы композиторы много работают в жанре массовой хоровой музыки («Атäl ҫинче», «Шупашкар пристанёнче», «Асатса яр, савниçём» Г.С. Лебедева, «Ҫамрäксен ташши» А.Н. Тогаева и Ф.С. Васильева, «Аякран курäнатать шурä шупäр», «Ялан, ялан»,

«Сён ёре», «Колхозное утро», «Чап-чапар куккук», «Тупата» А.В. Асламаса). Особенно хочется отметить технически виртуозные, концертно-эффектные хоры А.В. Асламаса, которые доставляют большое удовольствие как публике, так и самим исполнителям. Однако «на каждом очередном “витке” развития чувашского музыкального искусства вопрос об интонационной “базе” и новых поисках талантливых его представителей остается актуальным» [2, с. 12]. Наступление национально-инновационного этапа в эволюции чувашской музыки привело к появлению двух принципиально разных по стилю композиторов — М.А. Алексеева и А.Г. Васильева. Алексееву «удалось найти “свой” интонационный язык», характеризующийся «нарочитым аскетизмом фактуры и гармонии, усложненной линеарностью. Отрицая традиционную тонально-гармоническую систему, М.А. Алексеев использует самостоятельно выработанную им технику атонального письма. Тем не менее существенным компонентом его музыкального мышления всегда остается интонация чувашской народной песни, проявляющаяся в “микроструктуре” тематизма, а иногда и в виде небольших фольклорных цитат» [2, с. 17]. Такие хоровые партитуры композитора, как поэма «Мы бессмертны», хорfonия «Самана», концерт «Картины старинных свадебных обрядов» и цикл «Родные песни», явились выдающимся вкладом не только в чувашскую, но и в российскую музыку. Партитуры цикла «Родных песен» и поэмы «Стоязкая семья» М.А. Алексеева оказались для хоровой группы ансамбля достаточно сложными и трудоемкими при первом разучивании. Написанные с применением сложных средств современной композиции (и полифония, и дodeкафония, и кварто-квинтовые и секундные вертикали, и игра ритмических акцентов), но по характеру национальнопочвенные, они украсили репертуар ансамбля.

Наибольшее количество современных партитур, спетых хором ансамбля, принадлежит А.Г. Васильеву. Этот выдающийся мастер сделал хор выразителем своих лирико-драматических, эпических, народно-жанровых дум и настроений, его хоровые произведения воплотили современное ощущение музыки. Они исключительно сложны для передачи их внутреннего художественного мира, т.к. автор в основу поэтического содержания берет стихи глубоких, удивительно разносторонних, временами афористичных поэтов Педера Хузангая, Петра Эйзина,

Иосифа Дмитриева, Анатолия Смолина и доводит их до поразительно экспрессивного музыкального высказывания, раскрывая тончайшие оттенки развития чувств героя. Естественно, хоровые партитуры Васильева сложны и в техническом отношении, так как композитор применяет современные средства выразительности. Хору ансамбля посчастливилось исполнить за последние 30 лет наиболее яркие, основополагающие сочинения замечательного мастера (циклы «Сурхи уяв», «Тăри», «Эс çук та – юррäm та савăк мар», «Виçë вайпа виçë хăват», поэма «Тухъя мерчене тăкăнчë», канцаты «Самана утти», «Атăлла тинëс хушшинче ылтän çамарта кустартäm», «Хал ил», концерт «Аттепе сывпуллашни», сюита «Çутă çăltăрпа тăтäm сана кëтсе»).

В эти годы ярко и интересно работают и композиторы традиционного направления. Если по разным причинам мы не исполнили значительные работы В.А. Ходяшева («Три песни о России», «Афганский реквием», «Симфония Московского Кремля»), то замечательные канцаты Ф.С. Васильева «Сильби» и «Туй юррисем», в которых композитор очень изобретательно развивает фактурную и гармоническую основу партитур, доставили нам много удовольствий и радостей от соприкосновения с вдохновенной музыкой. К сожалению, эти высокохудожественные сочинения сейчас совсем не звучат с эстрады.

Надо признать, что в последние годы чuvашские композиторы мало работают в сфере именно академических жанров хоровой музыки. Если и появляются произведения, то они связаны с обработками или оригинальными интерпретациями фольклорных источников. Еще одна беда: молодые композиторы, выучившись, переезжают в крупные города и теряют связи как с чuvашской культурой, так и с местными исполнителями.

Специфический жанр, свойственный только ансамблю песни и танца, – это вокально-хореографические сюиты. Возникнув в 50-е годы XX века как форма показа музыкально-театральными средствами народных обрядов и обычаем на сцене, этот жанр стремительно развился и в настоящее время представляет одну из замечательных страниц истории труппы, составляет сердцевину концертных программ. Если вначале это были простые сюиты («Праздник в колхозе», «Приглашаем на свадьбу» Г.С. Лебедева), то к концу 70-х и в 80–90-е годы они превратились в маленькие фольклорные спектакли с развитой внутренней драматургией и, естественно, с режиссурой

(«Посиделки» А.М. Токарева, «Туй» А.В. Асламаса, «Костер и солнце» Ю.П. Григорьева, «Весенние хороводы» А.Г. Васильева, «Собрались мы в Чебоксарах» А.Н. Никитина, «Наша великая Победа», «За околицей» Т.И. Фандеева, «Сурхури» Л.В. Чекушкиной и др.).

В 90-е годы XX века, когда в чувашской культуре пышно расцвела эстрадно-электронная музыка, наш коллектив также подхватил это направление. Своим появлением электронно-хоровая музыка обязана именно ансамблю. Многочастные композиции Ю.П. Григорьева «Чебоксарский сувенир», «Не грусти», А.А. Осипова «Чебоксарские улицы» показали новые творческие возможности коллектива.

Как же складывается сотрудничество коллектива с композиторами? Первые композиторы сами тесно были связаны с хором, являясь художественными руководителями и хормейстерами (Ф.П. Павлов, В.П. Воробьев, Ф.М. Лукин, Г.С. Лебедев), а Г.Я. Хирбю, Т.И. Фандеев, Ф.С. Васильев имели хормейстерское или вокальное образование. Все сочинения они приносили в ансамбль, чтобы на публике проверить их художественную ценность. До 60-х годов ансамбль являлся единственным исполнителем всей совокупности создаваемых композиторами произведений, включая также крупные вокально-симфонические сочинения, даже театральные (музыкальная комедия В.М. Кривоносова «Хаваслён», фрагменты оперы И.Я. Пустыльника «Нарспи»). С начала 60-х годов XX века Чувашский государственный ансамбль песни и танца стал создавать концептуальные программы, связанные с теми или иными обрядами и обычаями, посвященные важнейшим юбилейным датам. В связи с этим драматургия программ становится более цельной, более художественно насыщенной, а потому выбор музыкальных произведений также становится целенаправленным, и в основном произведения заказываются и пишутся конкретно к номерам. Мне посчастливилось поработать с большинством чувашских композиторов старшего поколения. И Г.С. Лебедев, и А.М. Токарев, и Т.И. Фандеев, и А.В. Асламас с большой охотой создавали вокально-хореографические сюиты и действия. Из молодых (ныне это уже мастера) необходимо назвать Ю.П. Григорьева, О.П. Трифонова, Л.В. Чекушкину. Этот жанр наиболее сложен, т.к. маленький фольклорный спектакль требует жесткой концентрации музыкальных идей, точного сле-

дования драматургии номера. Бывают и споры, и конфликты, но общая идея и цель побеждают всегда.

Второе направление – это исполнение готовых произведений, соответствующих общей направленности и стилю программ, стилю выступлений коллектива. Так, часто по заказу художественного руководства писали Ф.М. Лукин, Ф.С. Васильев, Ю.П. Григорьев, Л.Л. Быренкова и, конечно, А.Г. Васильев. Выступление хора с академическим репертуаром в программе концерта всегда как бы лимитировано (не больше 7–10 мин.), а потому хор много раз готовил специальные программы с чувашской хоровой музыкой (монографические концерты, посвященные творчеству Ф.П. Павлова, С.М. Максимова, В.П. Воробьева, Г.С. Лебедева, А.Г. Васильева), записывал целые программы с произведениями чувашских композиторов на грампластинки, CD и DVD, а также в студиях Центрального телевидения и ГТРК «Чувашия».

Тесная творческая дружба всегда связывала и связывает Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца с нашими профессиональными композиторами. Их большой талант, творческие устремления, удивительно разнообразный музыкальный язык стали основой нынешних успехов нашего коллектива. Множественные гастроли по стране и за рубежом приносят славу не только ансамблю, но и музыке, творимой чувашскими композиторами.

### **Литература**

1. Жирнова Л.В. Хоровая культура Чувашии. Чебоксары, 1965.
2. Кондратьев М.Г. Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство. Чебоксары, 1984.
3. Кондратьев М.Г. У истоков чувашской композиторской песни // Вопросы истории чувашского искусства. Чебоксары: ЧНИИ, 1987.
4. Кондратьев М.Г. Песенное творчество чувашских композиторов в 80-е годы. Очерк первый: Песенное творчество Ф.М. Лукина // Вопросы современного художественного творчества. Чебоксары: ЧНИИ, 1990.
5. Кондратьев М.Г. Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности. Чебоксары, 2002.
6. Кондратьев М.Г. Композиторы Воробьевы. Чебоксары, 2006.
7. Кондратьев М.Г. Актуальность художественно-творческого наследия народа: опыт Чувашии // Художественно-творческое наследие народа в современном фольклорном исполнительстве. Чебоксары: ЧГИГН, 2009.
8. Павлов Ф.П. Собр. соч. в 2-х т. Т. 2. Чебоксары, 1971.
9. Скурко Е. К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве // Музикальная академия. 2010. № 4.

*A.P. Васильева***Вклад композиторов в музыкальную фольклористику  
(по материалам научного архива ЧГИГН)**

Музыкальная часть VI отдела научного архива ЧГИГН содержит в большом объеме рукописи чувашских народных песен и текстов, предоставленных в разное время в архив композиторами. Это богатейшее наследие народной музыки, копившееся в течение многих лет, до сих пор остается малоизвестным современным музыкovedам — как фольклористам, так и исследователям оригинального творчества композиторов, изучавшим и использовавшим шедевры народного творчества при создании собственных произведений. Осознание ценности композиторского наследия, хранящегося в научном архиве, уже фиксировалось в свое время в работах музыкovedов Ю.А. Илюхина и М.Г. Кондратьева [2; 3; 4]. Однако сегодня, в условиях изменившейся социально-исторической парадигмы, исходя из современных возможностей хочется заново поднять вопрос о необходимости включения этой своеобразной части наследия композиторов в современный культурный и научный оборот.

Целенаправленное собирательство чувашского песенного фольклора в Чувашии начинается в 10–30-е годы прошлого столетия профессиональными композиторами С. Максимовым, В. Воробьевым, Ф. Павловым, Г. Лисковым, В. Кривоносовым, Г. Хирбю. Главной задачей ставится создание основы для развития чувашской профессиональной композиторской музыки. Песенный фольклор используется ими в качестве материала для обработок, переложений и гармонизаций народных напевов, а также для определения теоретических основ чувашской народной музыки. Их работа была исключительно интенсивной. В общей сложности было записано в этот период не менее

4 000 напевов (С. Максимовым — около 2 000, В. Воробьевым — свыше 800, Г. Лисковым — свыше 1 300, Т. Парамоновым — около 500) [4, с.141]. Огромную роль в этом сыграл Чувашский научно-исследовательский институт, приобретавший рукописи для своего архива и пытавшийся организовать их издания\*.

После Великой Отечественной войны в 50-е годы и далее профессиональные композиторы мало уделяли внимание фольклорной работе. По нескольку десятков песен записали композиторы М. Алексеев, А. Асламас, Ф. Лукин, Г. Анчиков, А. Тогаев. Свыше 100 собственных записей сделал Ф. Васильев [4, с. 141]. В настоящее время в VI отделе научного архива ЧГИГН хранится множество рукописных образцов народной музыки, записанных вышеперечисленными композиторами. Большая часть из них не увидела свет и поныне.

Показательным является тот факт, что малая доля опубликованного связана с именами первоходцев — композиторов-собирателей С. Максимова, В. Воробьева и Ф. Павлова.

С.М. Максимов — композитор-фольклорист, выдающийся собиратель чувашской народной музыки. Он объехал почти всю Чувашию, десятки селений с чувашским населением в бывших Ульяновской, Куйбышевской областях, Татарии и Башкирии, записывал народные песни от чувашей Урала и Сибири. К примеру, в декабре 1926 года от Наркомпроса и Общества по изучению местного края С. Максимов был командирован в экспедицию. Маршрут он выбирает самостоятельно — Ядринский уезд. Результатом этой поездки стали 125 записанных мелодий с текстами, которые вошли в основу сборника «Песни верховых чуваш», изданного в 1932 году в Москве. В этот сборник также вошли 64 песни, собранные воспитанниками С. Максимова, учащимися музыкальной школы. Всего учениками С. Максимова записано 170 песен, их рукописи хранятся в VI отделе научного архива ЧГИГН (папка № 42) [5, с. 136—139].

В 20—30-е годы С. Максимов, крупный специалист по чувашской народной музыке, публикует еще ряд сборников в

\* Под грифом Института в те годы вышел только сборник 146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым. Чебоксары—М., 1934.



Автограф С.М. Максимова. Страй кёсле. Наигрыш на кёсле в исп. К.Ф. Тарасова (28 лет) из с. Кармалы Киргиз-Михкинской волости Белебеевского у. Уфимской губ. 1921 г. Верхняя строчка — строй инструмента. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. № 61а

Москве, такие, как «Чайаш кёввисем» («Чувашские мелодии», 1 ч. — 1924, 2 ч. — 1926), «13 чувашских песен нового быта» (1934). Здесь же следует назвать коллективный труд под названием «146 песен, записанных от Гаврила Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым» (Чебоксары—М., 1937). Именно С. Максимову принадлежит заслуга «открытия» выдающегося знатока народных песен Гаврила Федорова (1878—1962). Только от него им записано свыше 600 песен, большинство из которых впоследствии вошли в сборник, составленный Ю. Илюхиным, — «Чувашские народные песни» (Чебоксары, 1969). В 1964 году под редакцией московского профессора В. Беляева появилось на свет посмертное издание сборника С. Максимова «Чувашские народные песни». Данный сборник лишен комментариев и справочного аппарата, что ставит перед специалистами задачу атрибуции включенных в него 320 песен и переиздания их в настоящее время.

С.М. Максимов плодотворно трудился до 1937 года. Необходимо отметить, что вышеупомянутые издания стали в настоящее время библиографической редкостью и найти их можно далеко не в каждой крупной библиотеке [4, с. 144].

Сборники С.М. Максимова и поныне сохраняют свое значение, несмотря на слуховой способ нотации, оформления сти-

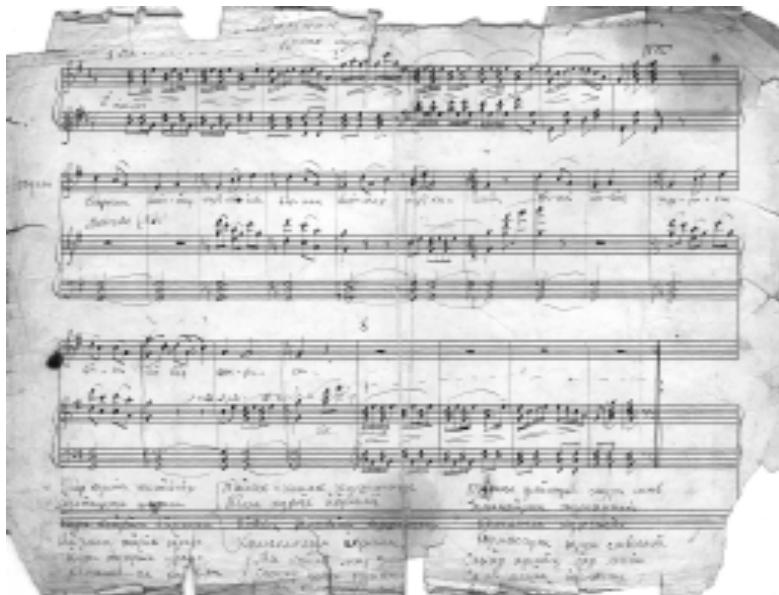
хотоврных текстов и т.п., ибо они подготовлены на высоком профессиональном уровне. Значительную научную ценность представляют вступительные статьи С.М. Максимова, помещенные в сборниках 1934 и 1964 годов. Они полны оригинальных и метких наблюдений: основываясь на большом количестве материалов, С.М. Максимов сумел выявить важные закономерности ладоинтонационной и ритмической структуры чувашских мелодий. Многие из его обобщений не утратили своей актуальности и сегодня [4, с. 146].

Весьма весом вклад в чувашскую музыкальную фольклористику композитора Ф.П. Павлова. Он также является активным собирателем народных песен. Еще будучи учеником Симбирской чувашской учительской школы, он записывает песни, часть которых вошла в известный сборник П.В. Пазухина «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним», изданный в Симбирске в 1912 году. Более того, им подготовлен к печати собственный сборник, включающий 173 чувашские народные песни разных жанров (хороводные, игровые, плясовые, молодежные, посиделочные, свадебные, гостевые). К сожалению, сборник остался неизданным (автор хотел пополнить некоторые его отделы новыми записями, но не успел по причине скоропостижной кончины). Фольклорные рукописи Павлова, умершего далеко от Чувашии, также в республике не сохранились. В научном архиве имеется только автограф обработки песни «Вäрман витёр» для голоса с фортепиано.

Для исследователей-фольклористов весьма ценными являются попытки теоретического обобщения песенного фольклора чувашей Ф. Павловым. В своих статьях и очерках он пытается создать теорию чувашской музыки. Многие интересные мысли Ф. Павлова впоследствии были подхвачены другими исследователями [4, с. 146].

В.П. Воробьев одним из первых заложил основы чувашской музыкальной фольклористики. В научном архиве ЧГИГН хранятся его рукописи, среди которых примерно 800 записей чувашских народных песен, являющихся плодами многолетней целенаправленной работы.

Собиранию народной песни В.П. Воробьев отдал сорок лет жизни. В его тетрадях имеются фольклорные материалы из районов Чувашии (Канашского, Яльчикского, Шемуршинского, Янтиковского, Ибресинского, Чебоксарского, Марпосадско-



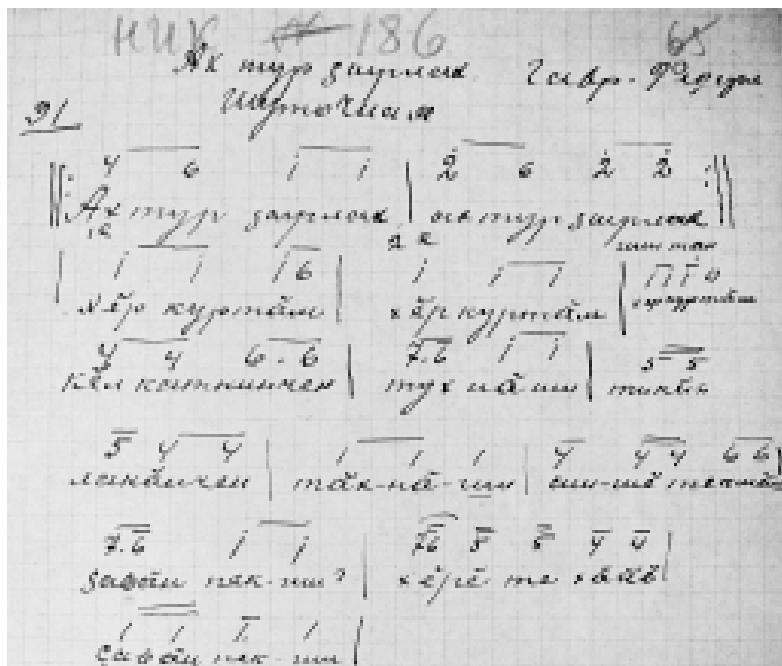
**Автограф Ф.П. Павлова. Обработка песни  
«Варман витёр» для голоса с фортепиано.  
НА ЧТИГН. Отд. VI. Ед. хр. 452**

го, Батыревского, Урмарского, Цивильского, Козловского, Красночетайского, Аликовского, Ядринского, Вурнарского, Красноармейского, Моргаушского), а также Башкирии, Татарстана, Самарской, Ульяновской и Саратовской областей [3, с. 119].

В 1929 году В.П. Воробьев принял участие в записи репертуара Гаврила Федорова. Из зафиксированных впервые 235 песен знаменитого певца запись 89 принадлежала В. Воробьеву. Точно известно еще о двух поездках В.П. Воробьева с целью собирания фольклора. В ноябре—декабре 1933 года он принял участие в правительственной экспедиции по изучению Чувашского края, побывал в семи селениях в Канашском, Малояльчикском, Шемуршинском, Ибресинском и Батыревском районах и записал 92 мелодии [Там же].

Всего в научном архиве ЧГИГН имеется более 20 единиц хранения с фольклорными записями В.П. Воробьева. Эти записи и их копии попали в научный архив ЧГИГН в разное время. Не все они одинаково богаты, нередки в них и дубли-

ровки. Причины этого в следующем: получив образование регента церковного хора, Василий Петрович употреблял в полевых условиях цифровую систему записи напевов, затем эти записи переводились им в обычную пятилинейную нотацию (очевидно, для обработки, а также для сдачи в архив) [3, с. 119–120].



Автограф В.П. Воробьева. Чувашская народная песня,  
напетая Г.Ф. Федоровым. Цифровая нотация.  
На ЧТИГН. Отд. VI. Ед. хр. 109. Л. 65

Позднее нотации В. Воробьева были переписаны С. Максимовым в количестве 250 мелодий в тщательно отредактированном виде с отзывом в 4 страницы для издания сборника, что было, по признанию Василия Петровича, его «заветной мечтой». Однако мечте не было суждено осуществиться при жизни. Случилось так, что редактор и автор отзыва на рукопись С. Максимов неожиданно скончался в 1951 году — через неделю

после завершения работы. Рукопись попала для рецензирования к ученому секретарю Чувашского НИИ В.Л. Кузьмину, который сделал вывод о том, что в существующем виде сборник выпустить нельзя, поскольку составитель, по его мнению, «проявляет отсутствие исторического, классового, партийного чутья» [6, с. 298]. Учитывая актуальные «идеологические недостатки», якобы присущие этим песням, институт воздержался от издания книги фольклорных записей В. Воробьевого. Опубликовать ее Василию Петровичу, куда бы он ни обращался, так и не удалось. К счастью, в научном архиве рукописи сохранились. Заново проделал составительскую работу в 1990-х годах музыкoved А.А. Осипов. И сегодня издание уже подготовлено к печати\*.

Однако львиная доля ценнейшего материала, собранного профессиональными композиторами и хранящегося в научном архиве ЧГИГН, в настоящее время остается неопубликованной, а значит, недооцененной — это рукописи Г.Г. Лискова, В.М. Кривоносова, Г.А. Анчикова, А.Н. Тогаева, Г.Я. Хирбю, М.А. Алексеева, А.В. Асламаса, Ф.М. Лукина, А.А. Петрова, Ф.С. Васильева. Анализ, систематизация этого материала современными этномузыкологами являются первостепенной задачей по сохранению и популяризации ценнейшего наследия. Несомненно, он будет востребован в музыкальной культуре современной Чувашии. Вполне понятно многогранное значение предполагаемых изданий: во-первых, они могли бы служить богатым материалом для музыкovedов и композиторов для лучшего постижения глубинных основ национальной культуры; во-вторых, издание авторских сборников народной музыки позволило бы более глубоко осветить творчество самих композиторов-собирателей; наконец, такие издания явились бы существенным вкладом в российскую музыкальную фольклористику.

### Л и т е р а т у р а

1. Илюхин Ю.А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары, 1978.
2. Илюхин Ю. Из истории изучения чувашской народной музыки // Музыка России. Вып. 6. М., 1986. С. 319—328.

---

\* За время подготовки к печати настоящего сборника статей это издание осуществилось.

3. Кондратьев М.Г. В.П. Воробьев как собиратель народной музыки (по материалам научного архива ЧНИИ) // О чувашском искусстве. Труды НИИ. Вып. 75. Чебоксары, 1977. С. 118–122.
4. Кондратьев М.Г. О чувашской музыкальной фольклористике // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства. Чебоксары, 1979. С. 139–148.
5. Кондратьев М.Г. Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности. Чебоксары, 2002.
6. Кондратьев М.Г. Композиторы Воробьевы. Чебоксары, 2006.

*Ю.В. Викторов*

### **Портретные образы чувашских композиторов в изобразительном искусстве**

Общеизвестно, что создание портретов-образов — искусство сложное, требующее от художников, помимо профессионального мастерства, способности проникать во внутренний мир модели. Наряду с передачей внешнего сходства с оригиналом, важнейшим критерием портретности является еще и отражение духовной сущности человека. В связи с этим следует признать, что особую сложность и ответственность мастера кисти и резца испытывают при создании портретов людей творческих профессий — писателей, поэтов, драматургов, композиторов, дирижеров, артистов, режиссеров и т.д. Ещё более усложняется задача, когда художники обращаются к образам собратьев по искусству.

В чувашском изобразительном искусстве есть немало произведений станковых и монументальных форм, в которых запечатлены яркие и талантливые личности, чьи имена навечно вписаны в сокровищницу национальной художественной культуры. В качестве бесспорного примера можно вспомнить живописные портреты, сюжетно-тематические картины, графические листы, скульптурные портреты и памятники, посвященные Константину Иванову и Михаилу Сеспелю. Достойное и глубокое отражение в изобразительном искусстве нашли образы народных поэтов Чувашии Петра Хузангая и Якова Ухсая, народной артистки СССР Веры Кузьминой, заслуженного деятеля искусств России, народного художника Чувашии Моисея Спиридонова.

Возвращаясь к заявленной теме, необходимо отметить, что в создании галереи портретов композиторов приняли участие художники всех поколений. Среди авторов живописных



**В.П. Воробьев.**  
Рисунок П.В. Сизова

портретов встречаются имена М.С. Спиридона, Н.К. Сверчкова, В.М. Макарова, Р.Ф. Федорова, П.В. Павлова, Н.П. Карабарскова и А.Н. Алимасова. Выразительными средствами языка графического искусства воспользовались М.С. Спиридовон, П.Г. Григорьев-Савушкин, Н.В. Овчинников, П.В. Сизов и Э.М. Юрьев. Скульптурный раздел портретной галереи композиторов представлен творениями И.Ф. Кудрявцева, А.К. Брындина, Л.Я. Тихонова, В.П. Чепанова, П.С. Пупина и В.А. Зотикова. Одновременно

надо признать, что, по большому счету, композиторы Чувашии не всегда пользовались пристальным и подобающим вниманием со стороны художников. Так, первопроходцы чувашского профессионального изобразительного искусства М.С. Спиридовон и Н.К. Сверчков (правда, до 1934 года он жил за пределами Чувашской АССР) крайне редко обращались к созданию портретов своих современников — основоположников профессиональной чувашской музыки В.П. Воробьева (1887—1954), Ф.П. Павлова (1892—1931) и С.М. Максимова (1892—1951).

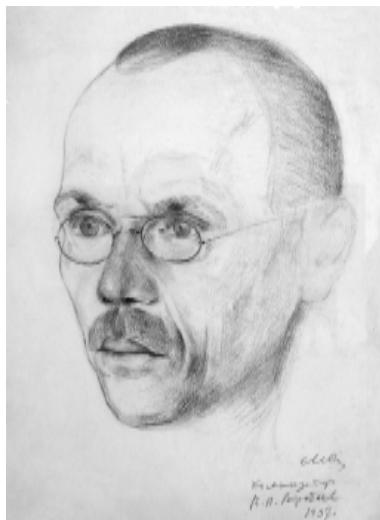
Неким приятным исключением стал композитор и хороший дирижер Василий Воробьев, чей образ оказался в поле зрения М.С. Спиридона. В Чувашском государственном художественном музее (ЧГХМ) имеются две портретные зарисовки художника, относящиеся к 1937 году, и живописный портрет, выполненный в 1950 году. В лаконичных рисунках карандашом заметно «приглядывание» мастера к портретируемому и его стремление уловить и запечатлеть своеобразие индивидуальных черт лица и характера композитора, чьи песни, глубочайшими корнями связанные с народной музыкой, были весьма популярны среди современников. Без особых композиционных изысков, но с хорошим колористическим «замесом»

и фактурной лепкой головы и костюма исполнен живописный портрет Василия Воробьева. Задумчивое лицо композитора, изображенное в три четверти на нейтральном фоне, передает образ человека спокойного и уравновешенного, словно отстраненного на время от внешнего мира и погруженного в свои думы и чаяния.

Известны также два небольших карандашных портрета В.П. Воробьева, в начале 1950-х годов нарисованные П.В. Сизовым (ЧГХМ). В его графической трактовке Василий Петрович выглядит более суровым и сосредоточенным, нежели в работах М.С. Спиридонова.

Из скульптурных произведений, посвященных Василию Воробьеву, выделяется по своим художественным достоинствам портрет-бюст композитора, созданный в 1947 году И.Ф. Кудрявцевым (гипс тонированный, ЧГХМ). Наравне с памятником-бюстом Константину Иванову в Чебоксарах его вполне можно отнести к лучшим творческим работам самобытного ваятеля.

В барельефном портрете в три четверти (медь-выколотка), в 1970 году созданном В.П. Черепановым для Чебоксарской детской музыкальной школы им. С.М. Максимова, на первый взгляд, внешнее сходство с В.П. Воробьевым передано не совсем убедительно. Укрупненными воспринимаются черты лица, не «схвачена» характерная пластика губ. Да и отсутствие на лице круглых очков уводит от привычного образа, знакомого по фотографиям. Вглядываясь пристальнее в это скульптурное произведение, отмечаешь достаточно хорошее профессиональное мастерство автора, сумевшего в низком рельефе передать ощущение объема головы. В конечном счете, отбрасывая отмеченные недочеты, начинаешь видеть цельный образ конкретной творческой личности.



**В.П. Воробьев.**  
Рисунок М.С. Спиридонова



**Г.В. Воробьев.**  
Работа Л.Я. Тихонова

В интерьере концертного зала этой же школы находятся барельефные портреты (медь-выколотка) еще трех композиторов — Федора Павлова, Степана Максимова и Геннадия Воробьева. Портреты Ф.П. Павлова и Г.В. Воробьева выполнены Л.Я. Тихоновым, а портрет С.М. Максимова — А.К. Брындным.

Портрет Ф.П. Павлова, в отличие от трех других, исполнен почти в фас. Чуть повернутая вправо голова, в сочетании с фрагментами «статичной» одежды, придает об-

разу композитора взволнованность и динамичность. В нем проявляются широта творческих интересов и многогранный талант Федора Павловича, проявившего себя, по характеристике музыковеда Ю.А. Илюхина, «как отличный хоровой дирижер и большой мастер песенно-хоровой музыки». В чувашской национальной культуре он известен еще как литературный деятель и художественный критик.

В фондах ЧГХМ хранится акварельный эскиз поясного портрета молодого Ф.П. Павлова со скрипкой и смычком в руках, разработанный Н.К. Сверчковым (1958). Музыкант представлен в нем в длинной подпоясанной белой рубашке, украшенной чувашским орнаментом. Его пристальный и внимательный взгляд направлен на зрителя. Художник не случайно показал своего героя на фоне национального пейзажа. В этом приеме просматривается желание автора выразить исконную связь творческого вдохновения композитора с родной Чувашей, народными песнями и подчеркнуть значимость музыкального фольклора в его сочинениях. Упомянутый эскиз портрета композитора выполнен в тот период, когда в Чебоксарах был задуман большой цикл монументальных работ по оформлению нового концертного зала Чувашской государственной филармонии. Известно, что совместно с П.Г. Григорьевым-Савушкиным Н.К. Сверчков выполнил рос-

писи в фойе второго и третьего этажей на темы «Акатуй» и «Могучая кучка» (не сохранились).

Очень выразителен полуфигурный портрет композитора (бумага, акварель, белила) кисти В.М. Макарова (ЧГХМ). Федор Павлов представлен в нем в момент вдохновенной игры на скрипке. Сочная живопись, колыхание легкой оконной занавески, артистичное движение фигуры скрипача – все это словно наполняет композицию мелодичной музыкой.

Для полноты обзора по исследуемой теме попутно можно сказать, что художником Василием Макаровым созданы также живописные портреты композиторов Григория Лискова (1939) и Филиппа Лукина (1953), находящиеся в собрании ЧГХМ.

Образ Федора Павлова встречается в символичной картине Н.П. Карабарскова «Напутствие. Сейте разумное, доброе, вечное». Эта работа, созданная в 1975 году, находится в Янгорчинской картинной галерее Вурнарского района. В ней представлен выдающийся просветитель чувашского народа И.Я. Яковлев вместе со своими питомцами – воспитанниками Симбирской чувашской учительской школы. Причем все двенадцать – реальные личности, и они узнаваемы. Не вдаваясь в искусствоведческий анализ полотна, отмечу лишь, что обращение педагога-наставника с напутствием к своим ученикам, последователям его обширной учебно-образовательной и культурно-просветительской программной деятельности, происходит в предвечерний час на лоне природы – на фоне чувашского пейзажа, у родника. С левой стороны в картину введена фигура Ф. Павлова – он восседает в удобной позе, не лишенной артистизма. Как и в эскизном портрете Н.К. Сверчкова, на нем белая рубашка, а в руках скрипка и смычок.

Необычное живописное посвящение композитору создал Г.И. Исаев, в 1983 году написавший натюрморт «Памяти Ф.П. Павлова» (ЧГХМ). А в следующем, 1984 году к образу Федора Павлова обратился В.П. Петров (Праски Витти). В том году он выполнил серию монументально-декоративных живописных полотен, в которую, наряду с портретами выдающихся просветителей И.Я. Яковлева и И.Н. Ульянова, поэтов К.В. Иванова, М.К. Сеспеля и художника А.И. Миттова, вошел и портрет композитора Ф.П. Павлова (все произведения находятся в ЧГХМ). Полотно, посвященное Ф. Павлову, представляет собой гармоничный сплав портрета молодого компо-



**Ф.П. Павлов.**  
Работа Э.М. Юрьева

буклет, плакат с профильным портретом композитора, календарь, программа концерта) выполнил Э.М. Юрьев.

Далее обратимся к иконо-графии композитора, фольклориста и педагога С.М. Максимова. Она не очень богата по количеству, впрочем как и у В.П. Воробьева и Ф.П. Павлова, но представлена выразительными произведениями в разных видах искусства.

Редчайший случай! Иконография одного из зачинателей чuvашского профессионального музыкального искусства начинается с беглых карандашных зарисовок Моисея Спиридонова, выполненных в Яншихово-Норвашах. Обучаясь в частной школе К.Н. Баратынской, а затем в Казанской художественной школе (1906—1912), в летние месяцы он приезжал на родину и, естественно, много рисовал и писал. В фондах ЧГХМ хранятся фотографии двух сделанных на пленэре рисунков, с легкой руки сотрудников музея получивших одинаковое название — «Будущий композитор Степан Максимов. Яншихово-Норвashi». Возраст мальчика-натуралиста невелик. На первом рисунке, где он изображен в шляпе, ему не более 13 лет.

зитора в сценическом костюме со скрипкой в руках (правда, Федор Павлов узнается с трудом) в сочетании с изобразительными акцентами различных сюжетов из повседневной жизни и быта селян. Особое внимание автор уделил сцене, где молодежь, одетая в старинные народные костюмы, под неbosводом готовится к проведению хоровода. Тем самым художник образно выразил мысль о генетической связи музыки композитора с древней культурой родного народа.

В год празднования 100-летнего юбилея Федора Павлова (1992) большой объем оригинальных промграфических работ (пригласительный билет,

Отсюда напрашивается вывод: работа относится к 1905 году. На втором рисунке, где он представлен во весь рост, лихо играющим на балалайке, Степан выглядит уже подростком — ему лет 15. Соответственно, можно предположить, что этот рисунок выполнен двумя годами позже, чем предыдущий.

Почти все художники, после кончины композитора обращавшиеся к воссозданию его образа, воспользовались известным фотопортретом Степана Максимова, сделанным в 1929 году (в августе того же года он был воспроизведен в журнале «Сунтал»).

Первым из мастеров чувашского искусства эту фотографию использовал скульптор И.Ф. Кудрявцев, в середине 1960 годов выполнивший барельефный портрет композитора для памятника на его могиле в Чебоксарах, на кладбище по ул. Богдана Хмельницкого.

Идентичен фотодокументу и живописный портрет композитора, в 1965 году написанный С.Н. Богаткиным (ныне хранится в музыкальной школе его имени). Опираясь на ту же фотографию, скульптор А.К. Брындян создал уже упоминавшийся барельефный портрет Степана Максимовича для детской музыкальной школы, носящей его имя. Причем, в сравнении с фото, талантливый ваятель сумел выйти за пределы «сияющей» остановленного мига и создал образ творца в момент вдохновения.

В 1992 году, к 100-летию Степана Максимова, его оригинальный графично-декоративный портрет, композиция которого пронизана духовным началом и насыщена фольклорными мотивами, в искусстве эмали выполнил Праски Витти. В основу этого произведения также положена фотография 1929 года.

К вековому юбилею Степана Максимова такой же объем промграфических работ, как и к юбилею Федора Павлова, был



**С.М. Максимов.**  
Рисунок М.С. Спиридонова



**С.М. Максимов.**  
Автор неизвестен

выполнен Э.М. Юрьевым: пригласительный билет, буклет, плакат с профильным портретом композитора, календарь, программа праздничного концерта.

В домашнем архиве сына композитора (Москва) музыковедом М.Г. Кондратьевым обнаружен хорошо узнаваемый профильный портрет (силуэт) С.М. Максимова. К сожалению, неизвестны ни год его выполнения (предположительно, первая половина 1930-х), ни автор. Любопытно, по стилю исполнения он очень схож с силуэтом Д.Д. Шостаковича, воспроизведенным в I томе монографии С.М. Хентовой

«Шостакович. Жизнь и творчество» (Ленинград, издательство «Советский композитор», 1985. Вкладка между с. 447 и 448). Печально, что и в данном случае авторство и год создания не указаны.

Далее вновь обратимся к полотну Н.П. Карабаркова «Напутствие. Сейте разумное, доброе, вечное», поскольку рядом с Федором Павловым на нем можно увидеть и Степана Максимова. Он изображен в рубашке красного цвета во весь рост со спины, голова повернута в сторону зрителя. Как и другие герои картины, он проникнут чувством торжественности проходящего события и преисполнен решимости претворить в жизнь напутствие патриарха — во имя возрождения родного народа «сеять разумное, доброе, вечное». Огорчает, что в новом варианте картины художника на эту же тему под названием «Завещание» (1998, собственность автора) образы будущих композиторов столь ярко и узнаваемо не выделены.

\* \* \*

Чувашские композиторы следующего поколения, заявившие о себе в мире музыкального искусства в середине и во второй половине XX века, оказались в более выгодном полу-

жении: художники довольно часто обращались к созданию их портретов-образов. Особым вниманием пользовались колоритные личности Григория Хирбю (1911—1983) и Филиппа Лукина (1913—1994).

2 сентября 1954 года М.С. Спиридовон выполнил карандашный эскиз-рисунок полуфигурного портрета Г.Я. Хирбю (ЧГХМ). Композитор изображен в нем в свободной и даже несколько раскованной позе, восседающим на стуле. Через шесть лет этот композиционный прием в зеркальном отражении, почти один к одному, художником был использован в живописном портрете Григория Хирбю (ЧГХМ). Портретируемый молод — ему нет еще и пятидесяти. Он подвижен и порывист, прост и естественен в проявлении чувств. Его динамичная, живая поза излучает энергию и бодрость. В облике композитора ощущается неугасающий творческий подъем. Этому впечатлению вторит колористическое решение полотна — лучезарное, великолепно написанное лицо, каштановая шевелюра, темно-серый костюм, галстук и джемпер, перекликающиеся с цветом волос, вибрирующий пепельно-коричневатый фон... Воистину автору удалось исчерпывающе выразить единство формы и содержания. Единство, которое словно выстраивает мелодичную напевность и ритмическое богатство ярко национальных музыкальных произведений талантливого композитора.

Вслед за Моисеем Спиридововым к образу Григория Хирбю в 1961 году обратился скульптор Илья Кудрявцев. В его пластической трактовке композитор выглядит лириком-романтиком, устремленным к новым творческим высотам и свершениям (ЧГХМ).

Два замечательных портрета Г.Я. Хирбю углем на тонированной бумаге выполнил художник-график П.Г. Григорьев-



**Г.Я. Хирбю.**  
Рисунок М.С. Спиридонова



**Г.Я. Хирбю.**  
Рисунок Н.В. Овчинникова

Очень выразителен портрет Григория Хирбю, выполненный 27 апреля 1973 года его земляком по малой родине Николаем Овчинниковым в технике пастельного рисунка (ЧГХМ). Одухотворен, задумчив и полон творческих замыслов композитор. В этой работе прекрасно промоделировано главное — лицо Григория Яковлевича в три четверти, мастерски прорисованы его «материализованные» волнистые волосы, и артистично, едва касаясь бумаги пастельными мелками, виртуозно намечен костюм портретируемого. Здесь невольно возникают ассоциации с музыкальными произведениями этюдного характера. Скорее всего, в процессе создания портрета художник мысленно вдохновлялся музыкой Григория Хирбю.

Весомый творческий вклад в иконографию Г.Я. Хирбю внёс Р.Ф. Федоров, спустя два года после ухода из жизни композитора написавший его полуфигурный живописный портрет (1985). На мой взгляд, это не рядовой портрет. Это глубокий по содержанию портрет-откровение, воспевающий талант выдающегося деятеля чувашского музыкального искусства XX века и возвышающий его творческое наследие. Подобная трактовка образа композитора не могла быть при его жизни. Нужно испытать горечь утраты, чтобы осознать и понять, какой масш-

Савушкин (ЧГХМ). На виртуозном рисунке, относящемся к 1966 году, композитор правой рукой подпирает голову с пышной шевелюрой. Его открытое лицо излучает тепло и добро, выражает открытость характера и чувственную натуру. В тот период Григорий Яковлевич работал над оперой «Нарспи», которую завершил в 1967 году. Второй графический портрет исполнен в 1975 году. Он гораздо лаконичнее по средствам исполнения, и образ композитора получился более собранным и сосредоточенным.

табной творческой личности лишилась национальная музыкальная культура. При созерцании портрета Григория Хирбю в памяти исподволь возникает монументальное полотно Ревеля Федорова «Фреска о хлебе» (1985) – выдающееся творение не только чувашской, но и отечественной живописи эпохи «зрелого социализма», поскольку по художественно-образному строю и стилевым признакам эти произведения очень сходны. Сходны они еще и потому, что героями в них являются современники – композитор Г.Я. Хирбю, председатель Президиума Верховного Совета Чувашской АССР С.М. Ислуков, председатель колхоза «Ленинская искра» Ядринского района А.П. Айдак и другие реальные личности (оба полотна находятся в ЧГХМ).

Заслуживает внимания мемориальная доска Г.Я. Хирбю, в 1988 году установленная на доме № 14 по проспекту Ленина в Чебоксарах, в котором композитор жил в 1959–1983 годах. Автор памятной доски скульптор Владимир Нагорнов создал запоминающийся, с оттенком грусти на лице барельефный портрет Григория Яковлевича (бронза), размещенный на гранитной плите с текстом на чувашском и русском языках.

К образу Ф.М. Лукина – автора популярных жизнерадостных песен, пронизанных светлой лирикой, первым из мастеров искусства обратился скульптор И.Ф. Кудрявцев, в 1952 году изваявший портрет-бюст композитора (ЧГХМ). Надо сказать, что он глубоко проник во внутреннюю суть портретируемого. Перед нами образ «самодостаточного» творца и руководителя композиторской организации республики, осознающего масштабы своего дарования, востребованного обществом и отмеченного к тому времени почетным званием «Заслуженный деятель искусств Чувашской АССР» (1945) и высокими



Г.Я. Хирбю.

Рисунок П.Г. Тригорьева-Савушкина



**Ф.М. Лукин.**  
Рисунок П.Г. Григорьева-Савушкина

Более весом в профессиональном отношении графический портрет Филиппа Лукина из собрания ЧГХМ в исполнении Павла Григорьева-Савушкина (1969). По образному строю он отчасти перекликается с портретом-бюстом композитора, созданным Ильей Кудрявцевым.

Два живописных портрета Ф.М. Лукина выполнил А.Н. Алимасов (ЧГХМ). Они сходны по сюжету — композитор представлен сидящим у фортепиано. На более раннем из них он изображен в молодом возрасте, спиной к инструменту, наедине со своими мыслями. На втором портрете (1983) мы видим 70-летнего Филиппа Мироновича в профиль в процессе работы над очередным музыкальным произведением. Но ни на одном из этих портретов не ощущается творческое горение — в них нет внутренней динамики.

Рассматривая иконографию композитора, необходимо назвать и рисунок В.Г. Андреева «Ф.М. Лукин с внучкой», выполненный, скорее всего, во второй половине 1980-х годов. Он находится в экспозиции музея Ф.М. Лукина в деревне Чадукасы Красноармейского района. В нем представлен улыбающийся, счастливый и добрый дедушка с шаловливой внучкой на коленях. В этом рисунке подкупает грамотно

государственными наградами — первым орденом «Знак Почета» (1950), Сталинской премией третьей степени (1952) и т.д.

Эпизодичной выглядит карандашная зарисовка Петра Сизова «Ф.М. Лукин», сделанная в 1954 году (ЧГХМ). Но она может оказать хорошую услугу скульпторам, которые, возможно, к 100-летнему юбилею композитора (2013) возжелают воссоздать его портрет. Зарисовка примечательна тем, что голова Филиппа Мироновича представлена в ней с затылочной части с переходом в профиль к лицевой части.

выстроенная композиция, соблюдение пропорций в прорисовке фигуры пожилого мужчины и маленькой девочки и довольно умелое использование графических средств.

Следующие две работы, о которых пойдет речь далее, связаны с мемориальной пластикой. Первая из них в 1994 году создана скульпторами В.А. Кузьминым и Н.Н. Николаевым. Это надгробный памятник Ф.М. Лукину на мемориальном кладбище по ул. Богдана Хмельницкого в Чебоксарах. По своим художественным достоинствам он не отличается ни оригинальностью замысла, ни высоким профессиональным уровнем исполнения. Памятник получился очень статичным и приземистым: словно не композитор, а далекий от искусства человек покоятся на этом месте. Очевидна и перегруженность его декоративными акцентами: наряду с бронзовым барельефным портретом Филиппа Мироновича на фоне светло-серого мрамора и высеченным текстом, авторы ввели еще чувашский орнамент. Этот П-образный мотив из орнамента еще более усилил впечатление «приземленности» надгробного памятника. Введенный в чрезмерном изобилии, он перебил очень выразительную мраморную текстуру, хоть как-то сообщавшую памятнику некоторое «музыкально-артистическое» звучание.

Автором второго мемориального памятника является В.А. Зотиков. Он был открыт под названием «мемориальная доска» в день 90-летия со дня рождения Ф.М. Лукина, 3 июля 2003 года, на доме № 24 по ул. Карла Маркса в Чебоксарах, где жил композитор. Трудно назвать это произведение «доской», поскольку портрет-бюст (алюминий, литье) Филиппа Мироновича выполнен объемно — в трехмерном изображении. К тому же портрет возвышается на своеобразном постаменте-



Ф.М. Лукин.  
Рисунок П.В. Сизова



**Ф.М. Лукин.**  
*Работа В.Г. Андреева*

пьедестале из гранита, закрепленном на стене дома. В верхней части постамента высечен текст: «Филипп Миронович Лукин». Далее на плоскости, для удобства чтения обращенной к зрителям, на чувашском и русском языках надпись: «В этом доме в 1955–1994 гг. жил народный артист России, композитор, почетный гражданин г. Чебоксары».

В 1945 году, в дни празднования 25-летия Чувашской автономии, впервые прозвучала песня Германа Лебедева «Таван çёршыв» (Песня о Родине) на слова Ильи Тукташа. Юбилей Республики совпал тогда с победой советского народа над фашистской Германией. «Все ликовали вдвойне – искренне, не-принужденно, с открытой душой. «Песня о Родине» Г. Лебедева как будто вобрала в себя народное ликование, ощущение торжества победы», — проникновенно писал о событиях тех дней музыкoved Ю.А. Илюхин. Много лет спустя, 29 апреля 1992 года, Верховным Советом Чувашской Республики наряду с Государственным гербом и флагом (автор — Э.М. Юрьев) был утвержден Государственный гимн (музыка Г.С. Лебедева, стихи И.С. Тукташа). Так «Песня о Родине», наполненная торжественной величавостью, патриотичностью и лиричной задушевностью, приобрела новый статус.

Огорчает, что Герман Степанович Лебедев, один из самых известных и популярных чувашских композиторов-песенников, при жизни не удостоился внимания со стороны мастеров изобразительного искусства. Лишь в связи с 80-летием композитора создано первое художественное произведение, посвященное ему. Автору музыки Государственного гимна Чувашской Республики решено было установить памятную доску в Чебоксарах на доме № 24 по улице К. Маркса, где жил и творил выдающийся музыкант. Её открытие состоялось в 1993 году, в день рождения композитора — 28 апреля.

Скульптор П.С. Пупин, автор этого произведения, нашел необычный реалистически-символический ход для воплощения сложных художественно-образных задач, которые трудно, на первый взгляд, совместить в одной работе. Композиция всей памятной доски задумана как символическая птица-песня, устремленная в свободном полёте к волжским просторам. Направлению полета птицы-песни вторит поворот головы и взгляд композитора: его портрет, решенный в фор-

мах круглой скульптуры, удачно помещен в пространстве между взметнувшимися крыльями символической птицы. Художник стремился создать узнаваемый портрет Германа Лебедева — привычный для всех его родных, друзей и близких, для всех почитателей его таланта. Поэтому портрет не «отчуждён» от натуры грубыми стилизаторскими приемами, а решен в традициях всем доступного и понятного реалистического искусства.

Известно, что текст на мемориальной доске является одним из ведущих элементов — несет главную информацию, кому посвящена доска. В работе Петра Пупина текст на чувашском и русском языках волнообразно размещен на крыльях птицы. Это хорошая творческая находка скульптора. Только жаль, что из-за чрезмерно замысловатых очертаний как бы «мелодичных» букв и слов и недостаточной объемности их текст едва прочитывается. Несмотря на эту досадную «невыразительность», главная идея памятной доски — композитор и его творческое наследие, ставшее национальным достоянием, — улавливается легко.

На родине Г.С. Лебедева, в деревне Салабайкасы Чебоксарского района, по инициативе председателя правления Союза дизайнеров Чувашии А.А. Астраханцева — уроженца этой же деревни, заложен сквер, посвященный памяти композитора Германа Лебедева, торжественное открытие которого состоится в день 100-летнего юбилея композитора.

К этой юбилейной дате планируется также открытие в Салабайкасах музея Г.С. Лебедева. Один весомый экспонат — портрет-бюст композитора — для него уже готов. Он выполнен в гипсе выпускницей художественно-графического факультета Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева 2010 года Еленой Митрофановой (руководитель дипломной работы — скульптор, старший преподаватель В.А. Кузьмин).

Одним из самых значительных на сегодня произведений, связанных с рассматриваемой темой, является портрет композитора А.Г. Орлова-Шузьма (1914–1996) кисти Александра Алимасова. По сведениям родственников художника, местонахождение этого полотна ныне неизвестно. Поэтому судить о нем можно лишь по черно-белой фотографии. Портрет написан в 1984 году. В том же году он был воспроизведен (к сожа-

лению, не в цвете) в сборнике песен Аристарха Орлова-Шузьма «Слава партии родной».

Природа одарила композитора яркой и выразительной внешностью. Сам собой напрашивается вывод: он был рожден для проявления себя в творческой деятельности. Этим творчеством для него стало музыкальное искусство, в котором он блестяще реализовал свой талант, по определению музыковеда М.Г. Кондратьева, как дирижер, композитор и организатор исполнительских коллективов. И очерк о нем в книге «Мастера музыкального искусства», подготовленный М.Г. Кондратьевым, назван очень ёмко — «Маэстро». Это почетное название крупного музыкального деятеля весьма точно выражает и художественную суть его образа, созданного Александром Алимасовым.

Продолжая повествование о портретах чувашских композиторов «второго поколения» и изобразительном искусстве республики, перейдем к иконографии В.А. Ходяшева (1917–2000). Она включает всего два известных любителям и знатокам искусства произведения — графический портрет в профиль, выполненный в 1966 году углем на бумаге П.Г. Григорьевым-Савушкиным, и полуфигурный живописный, также представляющий Виктора Александровича в профиль, созданный в 1980 году П.В. Павловым (обе работы находятся в ЧГХМ). Они ценные по художественным достоинствам и высокопрофессиональны по исполнению. Талантливые авторы сумели выразить в них накал творческой энергии композитора и передать процесс «вызревания» очередного музыкального опуса.

Конечно, более весом живописный портрет Виктора Ходяшева. По художественно-образному строю он отчасти на-



В.А. Ходяшев.

Рисунок П.Г. Григорьева-Савушкина

поминает известный портрет азербайджанского композитора Кара Караева кисти Таира Салахова (1960). В полотне Петра Павлова подкупают строго продуманный колорит. Он изыскан и аристократичен — соткан из белого, светло-серого, серебристого и черного, богатого рефлексами, цветов. Эта гамма вызывает ощущение тишины и покоя — той атмосферы, которая так необходима для творческой сосредоточенности. И в среду этого интерьера вписан композитор: стоя у инструмента, заложив руки с нотными листами за спину, прикрыв глаза, он активно работает — рождается новая музыка...

В год 70-летнего юбилея Союза композиторов Чувашии (2010) галерея портретов деятелей музыкального искусства пополнилась еще одним произведением — живописным портретом А.М. Токарева (1918—1997) кисти Николая Карабарскова. Хоть он и выполнен по фотографии, но производит хорошее впечатление — перед нами одухотворенный образ мастера, проявившего себя как композитор, музыкант оркестра и педагог-наставник. Следует сказать также, что в 1998 году, когда отмечалось 80-летие со дня рождения Аверия Матвеевича, на доме № 24 по проспекту Ленина в Чебоксарах была открыта мемориальная доска, посвященная композитору, в творчестве которого преобладали произведения симфонической музыки (автор Н.П. Карабарсков).

Вот, пожалуй, и все о выявленных в ходе работы над статьей оригинальных произведениях, посвященных чувашским композиторам. В этой публикации не подвергнуты рассмотрению и анализу портреты, выполненные по фотографиям живописцами чувашского отделения Художественного фонда РСФСР. Они экспонируются в интерьерах Чебоксарской детской музыкальной школы им. С.М. Максимова и Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова. Думаю, будет уместным, если список «фондовских» портретов увидит свет в сборнике научных трудов, посвященном юбилею Союза композиторов Чувашии. При этом отмечу, что портреты, сосредоточенные в музыкальной школе им. С.М. Максимова, более качественны в профессиональном отношении (они выполнены в 1978—1980 гг. Любовью Ракеевой и Алексеем Черновым), нежели портреты (их ав-

торы не указаны), сосредоточенные в читальном зале библиотеки училища. Список приводится в алфавитном порядке: Алексеев М.А., Асламас А.В., Васильев А.Г., Васильев Ф.С., Воробьев Г.В., Иванишин В.Г., Лебедев Г.С., Лукин Ф.М., Максимов С.М., Михайлов А.М., Орлов-Шузым А.Г., Павлов Ф.П., Петров А.А., Тогаев А.Н., Токарев А.М., Фандеев Т.И., Хирбю Г.Я., Ходяшев В.А. Напомню также, что концертный зал музыкальной школы № 1 украшают барельефные портреты В.П. Воробьева, Г.В. Воробьева, С.М. Максимова и Ф.П. Павлова, выполненные скульпторами-профессионалами Анатолием Брындина, Людвигом Тихоновым и Василием Черепановым.

Завершая статью, приходится констатировать, что чувашские мастера изобразительного искусства, обращаясь к созданию образов композиторов, не вышли за пределы станковых портретов. По сей день в республике нет ни одного скульптурного памятника, прославляющего того или иного выдающегося деятеля музыкального искусства. Нет сюжетно-тематических полотен в живописи, отражающих жизнь и творчество прославленных композиторов. Нет и печатных графических листов, выполненных в различных техниках. И ещё одна проблема: вне внимания живописцев, графиков и скульпторов остаются современные композиторы.



Композиторы Чувашии. 1957 г.

Ф.М. Лукин, Г.Я. Хирбю (сидят).

Ф.С. Васильев, Т.И. Фандеев, А.М. Токарев,

Г.С. Лебедев, В.А. Ходяшев.



---

# **ЭТЮДЫ о творчестве мастеров**

---

- «Новая фольклорная волна»  
и «Слакбашские песни» Федора Васильева
- Трактовка образа Арлана в постановке 2010 года  
оперы Ф. Васильева «Шывармань»
- Симфонические поэмы «Причуды»  
и «Сельские эскизы» Михаила Алексеева
- Полифония М. Алексеева
- Фортепианные циклы Л.Л. Быренковой

*Л.И. Бушуева***«Новая фольклорная волна»  
и «Слакбашские песни» Федора Васильева**

В современных исследованиях отечественной музыки 60—70-е годы XX века оцениваются как яркий период, получивший название «новая фольклорная волна». Появление этого термина, впервые предложенного и обоснованного Л.Л. Христиансен в диссертационной работе «Некоторые черты народного и национального в русской советской музыке 50—60-х годов и «новая фольклорная волна», обозначило характерную тенденцию отечественного искусства, охватившую широкое музыкальное пространство как России, так и других республик СССР. Бурные новаторские веяния нового фольклорного движения отразились не только в музыке, но и в возникшем чуть позже, близком по духу направлении «деревенской прозы», представленном плеядой самобытных русских писателей: Ф.А. Абрамова, В.И. Белова, В.Г. Распутина, В.П. Астафьева.

Название течения возникло по аналогии с фольклористическими тенденциями первых десятилетий XX века, проявившимися ярче всего в творчестве Игоря Стравинского, Балы Бартока, Золтана Кодая. Такое сравнение не было случайным: композиторов начала века и «новой фольклорной волны» объединял интерес к истории, к архаичным фольклорным истокам, стремление к открытию интонационных ресурсов, хранящихся в традиционной народной культуре. Общие поиски были направлены на обновление музыкальной ткани путем использования методов и приемов, выведенных из закономерностей народного мышления.

Всплеск интереса к национальным корням стал одним из признаков духовного и музыкального обновления периода «оттепели», вызванного реакцией на постановление ЦК КПСС от

28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”, «разрешившее» использовать ранее недоступные композиторам музыкальные средства. Вследствие этого, по мнению известного исследователя русской советской музыки Г.В. Григорьевой [2], в начале 60-х годов в советской музыке происходит резкое стилевое размежевание. Творчеству композиторов основного, классического направления активно противостоят молодые авторы, обратившиеся к использованию новейших музыкальных техник — алеаторики, сонорики, додекафонии. Среди них — Р.С. Леденев, С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов, Н.Н. Каретников и другие. В этой ситуации направление «новой фольклорной волны» оправдывало свое название и назначение, поскольку активно противостояло радикальным новациям. Позже эта оппозиционность ушла, уступив место «стилевой ассимиляции», например, в творчестве С.М. Слонимского, Р.К. Щедрина, Н.Н. Сидельникова.

Можно предположить, что подобная ситуация в советской музыкальной культуре не была единичным явлением. Например, Л.С. Генина в статье «Софийские встречи», посвященной Международной встрече молодых музыкантов социалистических стран в 1965 году, отмечает, что поиски композиторов Германской Демократической Республики, Югославии, Чехословакии, Румынии, Болгарии, Польши направлены прежде всего на эксперимент в сфере замкнутых звуковых конструкций. По мнению музыковеда, одним из критериев поиска должно быть творческое отношение к фольклору и в этом направлении метод Белы Бартока может служить путеводной нитью. Именно такой подход, как отмечает Генина, ощущим в музыке композиторов Венгрии. Однако чаще всего на современном этапе «фольклорным элементам приходится вступать в сложные “химические реакции” с додекафонией и другими системами новейшего времени» [1].

Сам термин «новая фольклорная волна» вызвал в музыкоznании неоднозначную реакцию. Например, А.С. Леман, один из крупных композиторов Поволжского региона, с 70-х годов работавший в Москве, называл его ошибочным и пытался выдвинуть противоположный тезис, полагая, что «новой фольклорной волны» не существует [6]. Подобную корректировку можно считать справедливой именно по отношению к регио-

нальной музыке, где связь с фольклором не была новостью, ибо прослеживалась всегда и постоянно. Так, в чувашской музыке на всех этапах ее существования фольклоризм проявлял себя в различных формах. Более того, в некоторые периоды происходили своеобразные вспышки интереса к фольклору, образующие свои, независимые от общесоветских и русских тенденций «волны» фольклоризма. Ярким примером такого рода стали сочинения русских композиторов 1930-х годов, опирающиеся на чувашский фольклор.

Интерес к фольклору, усилившийся в период «новой фольклорной волны» как в среде музыкантов-фольклористов, так и среди композиторов, отражал качественно новое к нему отношение — склонность к выявлению и использованию неизвестных ранее и архаичных пластов народной музыки, необычных ладовых, ритмических, жанровых форм. Именно в этот период создается целый ряд произведений, использовавших в качестве основы народную песню, народный мотив, народный текст.

Как известно, одним из зачинателей направления «новой фольклорной волны» исследователи считают Г.В. Свиридова. Его вокальные сочинения, среди которых «Поэма памяти Сергея Есенина», написанная в 1956 году, и особенно «Курские песни», созданные в 1964 году, оказались рубежными во многих отношениях.

«Курские песни» возникли в результате счастливого совпадения творческих устремлений двух известных музыкантов — собирательницы и исследовательницы фольклора А.В. Рудневой и самого Свиридова. Именно Руднева в 1954 году впервые записала в фольклорной экспедиции старинные крестьянские песни малой родины Свиридова, а в 1957 году опубликовала их в сборнике «Народные песни Курской области». На основе этого музыкального материала композитор создал кантуату «Курские песни». Значение этого произведения в те годы было необычайно велико. Своим творческим примером Свиридов показал музыкальному миру новые пути освоения фольклора, причем не только русского, и богатые возможности обновления самого принципа обработки народной песни. После «Курских песен» в советском музыкальном искусстве появляется целый ряд сходных по идее и по времени создания хоровых циклов, отражающих в профессиональной музыке

песни определенной этнотерриториальной области. Среди них — «Гурийские песни» и «Мингрельские песни» О.В. Тактакишвили, «Семь лакских песен» Ш.Р. Чалаева, «Эстонские календарные песни» и «Мужские песни» В. Тормиса, «Свадебные песни» Ю.М. Буцко.

В Чувашии первой попыткой отражения идей «новой фольклорной волны» стал хоровой цикл обработок для хора а cappella Ф.С. Васильева «Слакпүс юррисем» (Слакбашские песни), созданный в 1971 году. Появление данного произведения не было случайным. Композитор, несомненно, был знаком с подобными по замыслу сочинениями и, в первую очередь, с «Курскими песнями» и при работе над своим произведением опирался на кантату Свиридова. Думается, не случайно Г.В. Свиридов в своей речи на III съезде композиторов РСФСР упомянул сочинение чuvашского автора, поставив его в один ряд с другими произведениями «новой фольклорной волны»: «Лебедушка» В. Салманова, «Вятские песни» Г. Бойко, «Слакбашские песни» Ф. Васильева — все это, несомненно, талантливые произведения. Они лишний раз доказывают неисчерпаемую силу народного искусства, которое служило и будет служить источником художественного творчества» [8].

Сочинение Ф.С. Васильева быстро стало репертуарным, было издано в 1981 году на русском языке в Москве. Оно привлекло внимание музыковедов, получило благоприятные отзывы в прессе. На Чувашском радио была сделана запись на грампластинку фирмы «Мелодия», в 1984 году на Чувашском телевидении сняли фильм с последующей трансляцией по Центральному телевидению. В 1975 году произведение было удостоено Государственной премии ЧАССР им. К.В. Иванова\*.

Сравнивая произведения Г.В. Свиридова и Ф.С. Васильева, можно обнаружить между ними немало общего. Отметим наиболее явные параллели.

До «Слакбашских песен» Ф.С. Васильев уже имел непосредственный опыт общения с фольклором, осуществив в 50-е годы ряд фольклорных записей. В 1958 году во время фольклорной экспедиции на родину классика чuvашской литерату-

---

\* Музыковедческий анализ цикла был осуществлен в 1979 году в дипломной работе Г.И. Михайловой «Вокально-симфоническое творчество чuvашских композиторов 60—70-х годов».

ры К.В. Иванова в село Слакбаш (Слакпуç) Белебеевского района Башкирии он зафиксировал пятьдесят девять народных мелодий чувашей.

Поездка композитора на родину поэта стала необыкновенной творческой удачей. Записанный там фольклорный материал, положенный в основу цикла, был малоизвестен, оригинал, и уже это в значительной степени обеспечило произведению успех. Ф.С. Васильев совершил своеобразное открытие, впервые представив в профессиональной музыке фольклор чувашей Приуралья, проживающих в Башкортостане. Заселение чувашей в данный регион и образование этой этнографической группы произошло достаточно поздно, в XVII—XIX веках. Ее музыкальная культура представляет собой как бы стилевую трансформацию национального фольклора. Обладая регионально специфическими чертами, она, подобно культуре чувашей, проживающих в Закамье (Татария, север Куйбышевской области), несет яркие черты взаимодействия с традиционной музыкой других народов, в частности татар, русских, мордвы. Район, где композитор записал напевы, относится к центральной музыкально-фольклорной зоне Приуральского региона и является одним из краев с хорошо сохранившейся традиционной национальной культурой со своей жанровой и музыкально-стилевой системой.

Помимо территориальной принадлежности, новизна и свежесть звучания также объяснимы тем, что почти все напевы, представленные в цикле, относятся к хороводным песням. По словам М.Г. Кондратьева, у чувашей Приуралья и Закамья жанр хороводных песен особенно развит и выделяется в общенациональной чувашской музыкально-фольклорной системе целым рядом признаков [5]. Среди них — особый характер темпа и отчасти ритма; своеобразная музыкально-поэтическая и строфическая форма песен, не присущая другим жанрам; в области лада — сочетание характерных для чувашской музыки ангемитонно-пентатонических структур с иными — как диатоническими, так и ангемитонными. Перечисленные особенности и в комплексе, и по отдельности мало свойственны другим жанрам чувашского фольклора. Вместе с тем они свидетельствуют о глубокой древности возникновения напевов и сближают приуральско-закамские чувашские хороводные песни (вайй юррисем) с музыкально-стилевым комплексом ве-

сенних хороводных песен других земледельческих народов, например русского. До Ф.С. Васильева этот пласт песен не был представлен в изданиях и поэтому не затрагивался композиторами. Отдельная разновидность хоровода в виде игровых песен встречалась изредка только в творчестве Ф.П. Павлова.

Композитор также включил в цикл (№ 3) одну из трех широко распространенных в центральном районе региона обрядовых песен свадебного репертуара, исполняемую коллективно родственницами жениха. Необычная и своеобразная ритмика (на 13/8) данной мелодии обратила на себя в свое время внимание В.А. Мошкова и С.М. Максимова, включавших напев в различных вариантах в сборники. По-видимому, этим качеством мелодия привлекла также и Ф.С. Васильева. В своей трактовке композитор значительно переосмыслил фольклорный напев. Он превратил песню в сольный номер — «плач невесты», исполняемый на фоне хорового сопровождения, тонкой гармонической поддержкой усиливающего эмоциональность и душевность высказывания. Таким образом, композитор отошел от чисто фольклорной природы мелодии и преодолел присущую ей формульность.

Подобная трансформация жанра встречается и в кантате Свиридова «Курские песни». В сравнении с Васильевым, Свиридов намного активнее обращается с первоисточником. Так, в шестой части («Соловей мой смутный») он, значительно видоизменив мелодические, метроритмические, темповые особенности народной песни, меняет также и жанр. Из бурлацкого напева, исполняемого хором, он делает традиционную протяжную песню с характерной для нее широтой, метроритмической свободой, вокальными распевами.

Из записанных в Башкирии Ф.С. Васильев отобрал шесть песен, напетых ему, по словам музыковеда Ю.А. Илюхина, как любимые песни К.В. Иванова [4]. Автор стремился сохранить подлинный дух первоисточника и вносил минимальные изменения в музыкальный текст: например, для удобства пения транспонировал народные мелодии в «Аслă улăхра» (На широком лугу. № 1) и «Шёшкë тăрăх шыв юхать» (По стволу орешника. № 5). Наибольшим изменениям подвергаются народные напевы в «Шăрăшлă тă кĕпçе» (Душистая свербига. № 3), «Юхать шывсsem» (Журчит ручеек. № 4) и «Лутраях тă шёшкë» (Низенький орешник. № 6). В «Шăрăшлă тă кĕпçе» и

«Юхать шывёсем»: стараясь придать мелодии большую компактность и структурную четкость, автор вносит метроритмические и структурные изменения и сокращает народный напев.

В «Лутраях та шёшкё», напротив, стремясь усилить весомость финального номера, он «укрупняет» и развивает фольклорную мелодию, предпосыпает ей развернутое вступление и сочиняет свое органично звучащее продолжение. Также в соответствии с тональным планом произведения народный напев транспонирован на большую секунду вверх. Подобная трансформация фольклорного первоисточника является совершенно новым вариантом прочтения народной мелодии, известную и яркую хоровую обработку которой в аккордово-гармоническом стиле создал еще в 20-е годы С.М. Максимов (*примеры 1а, б, в*).

*Пример 1а.* Фольклорная мелодия в записи Ф.С. Васильева

Handwritten musical score for "Alouette" featuring four staves of music with lyrics in French and English. The lyrics are as follows:

Alouette, alouette, tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-

Alouette, alouette, tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-

Alouette, alouette, tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-

Alouette, alouette, tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-  
tu m'as plu-

### *Пример 1б. Обработка С.М. Максимова*

Хлебных мир.  
Лу-рой-ах ти мё-шёй, на-ри ма- - Ах,

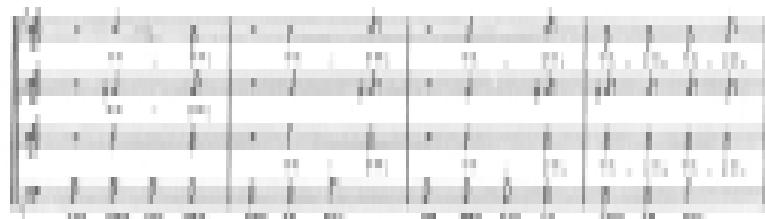
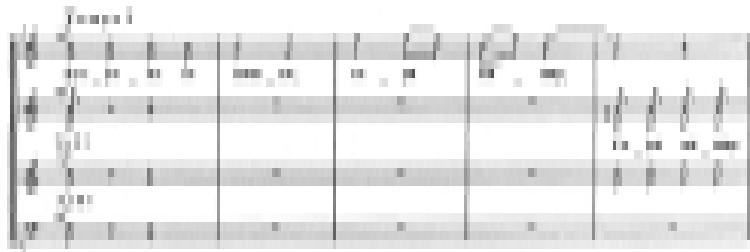
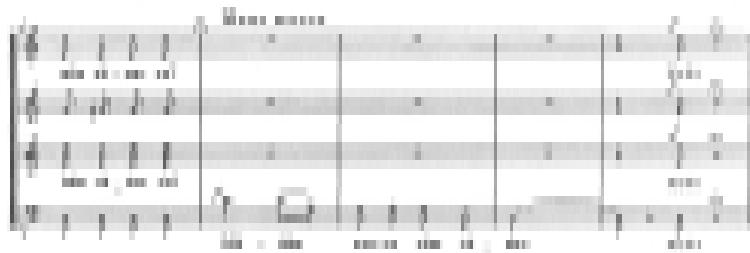
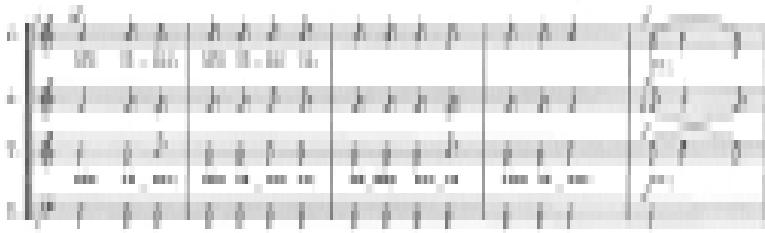
Ляг - у - рий - ях - та - ви - ший, сар - ий - аль - ый

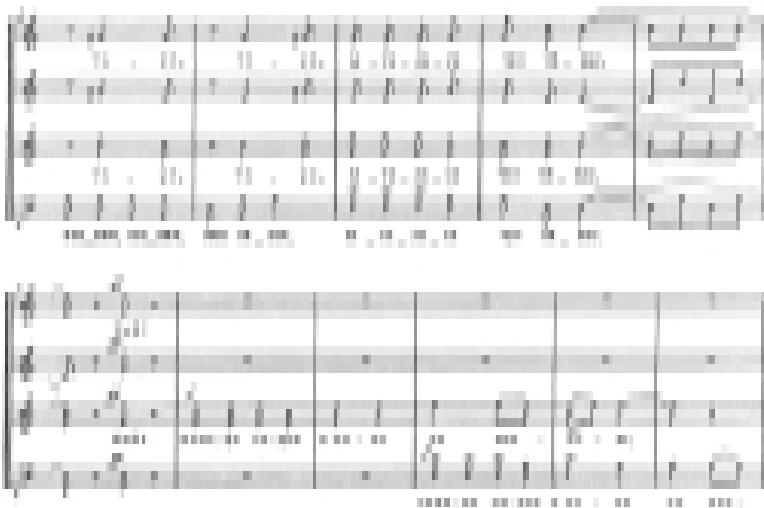
Тё - ля - на, си - ля - та - ки, си - ля - та - ки

тё - ля - на - ки, тё - ля - на - ки,

си - ля - ки, си - ля - ки, си - ля - ки

Пример 1в. Первый куплет из обработки Ф.С. Васильева





«Курские песни» Г.В. Свиридова представляют собой кантуту из семи частей, объединенных общей музыкально-поэтической идеей, которую А.Н. Сохор определяет как раздумье о судьбе русской женщины [9]. Ф.С. Васильев в своем произведении не ставит цели создать масштабное сочинение ораториально-кантового жанра и опирается на иные принципы организации. Каждая из частей «Слакбашских песен» представляет собой лаконичную и яркую народную сценку. Все части объединяются в цикл из шести номеров с признаками сюитности, образуя своеобразный венок народных песен.

Образное содержание «Слакбашских песен» определяет лирический настрой, оборачивающийся в каждой части разными гранями. До третьей части цикла в лирике преобладает поэтическое начало и, соответственно, господствуют медленные темпы и прозрачность фактуры. Первая часть отличается раздольностью, эпичностью звучания, вторая часть представляет собой плавный и медленный танец. Третья часть является своеобразным лирико-драматическим центром цикла, после которой усиливается эмоциональный накал и появляется внутренняя напористость и энергичность. Четвертая часть отличается особой поэтичностью и нежностью, пятая звучит сдержанно и энергично, завершает цикл удалой и задорный молодецкий пляс. Контрастность образов поддерживается темповыми соот-

ношениями частей: первая часть звучит *Lento*, вторая — *Moderato*, третья — вновь *Lento*. Последовательность темпов далее *Allegretto* — *Moderato* и, наконец, в finale — *Allegro*.

Композитор умело пользуется приемами динамизации музыкального развития в целом, к концу цикла происходит не только темповое ускорение, но и уплотнение фактуры, усиление динамики, расширение регистрационного диапазона. Единство цикла обеспечивает также тональная организация частей. Тональные центры каждой части образуют оборот *G-a-d-e-Es-G*, а соотношение тональностей крайних частей — своеобразную тональную арку. Есть сходство в приемах развития между частями, сквозные связи. По воспоминаниям современников, сам композитор был не совсем доволен сложившейся структурой цикла, хотел нарушить симметричность формы, досочинив еще одну часть, но это желание так и осталось нереализованным.

В значительной мере яркость звучания цикла определила ладоинтонационная основа использованных композитором народных песен. Чаще всего звукоряд большинства фольклорных мелодий представляет собой диатонику, обогащенную элементами различных ладов. Опираясь на эту ладовую особенность, композитор ее расширяет и иногда в пределах одной части совмещает несколько ладовых наклонений с разными устоями. Так возникают различные виды ладовой переменности. В «Слакбашских песнях» господствует мелодическая переменность двух основных видов: при единой тонике и вариантиности ступеней (во 2 и 4 частях) и при едином звукоряде с переменностью устоев (в 1, 3, 5, 6 частях).

Звукоряд первой части представляет собой гексахорд, при этом ладоинтонационной основой является пентатоника. В напеве ясно ощущима ладовая переменность, которая проявляется как в запеве — в сочетании устоев *C* и *G*, так и в припеве — в параллельно-ладовом соотношении устоев *e* и *G*. Взаимодействие разных ладовых наклонений в запеве и припеве не создает полутонового интонационного сопряжения внутри мелодического мотива, «полутон на расстоянии» возникает только на стыке двух предложений. Первое предложение мелодии развивается в пределах верхней и средней частей гексахорда и имеет мажорный колорит, звукоряд второго предложения относится к минору. Подобное развитие мелодии на разных ре-

гистровых уровнях, а также нисходящее движение в целом характерны для пентатонных напевов марии и чувашей (*пример 2*).

*Пример 2*

Широка, раздельно

The musical score consists of four staves, each with a different vocal part: D (mezzo-soprano), A (soprano), C (alto), and S (soprano). The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts sing in a staggered, non-overlapping manner, characteristic of pentatonic singing. The lyrics are written below the notes in Russian: 'Аххх у - ахх - па кук - кук ахх - тата', 'аххх т - ахх - па кук - кук ахх - тата', 'ахх - рахх тахх - па кук\_на\_наты, ахх - рахх тахх - па кук\_на\_наты.', 'ахх - рахх тахх - па кук\_на\_наты, ахх - рахх тахх - па кук\_на\_наты.' The vocal parts are separated by rests, creating a distinct, layered sound.

В третьей части также господствует пентатонный лад. В этой песне на основе единого звукоряда ощутима параллельно-ладовая переменность опор *F* и *d*. В напеве происходит постоянная своеобразная мелодическая модуляция, образующаяся из сочетания нескольких ладовых вариантов-попевок.

Во второй части фольклорная мелодия тоже ярко пентатонична. Об этом говорят ясно выраженный квартово-квинтовый остов напева и трехордowość попевок. За счет окружения устоев *a* и *e* новыми звуками происходит разрастание квартово-квинтовой основы до септимы и расширение звукоряда. Это свойство уже в экспозиции народной мелодии усилено авторскими преобразованиями. Композитор вводит в средних голосах выразительные хроматизированные подголоски, расцвечивающие напев. Благодаря этому общий звукоряд при сохранении пентатонической основы значительно выходит за ее пределы:

## Пример 3

Умеренно-медленно

The musical score consists of four systems of music. The first system starts with a piano dynamic. The second system begins with vocal entries. The third system continues the vocal parts. The fourth system concludes the example. The piano part provides harmonic support throughout.

Наиболее необычны в ладовом отношении пятая и шестая части. В пятой части проявляется переменность опор на основе общего звукоряда. Опевание *Es* говорит о преобладании лидийского наклонения, а тяготение к *c* создает дорийский колорит. Терцовое соотношение устоев *Es* и *c* позволяет также говорить о параллельно-ладовой переменности. Трихордовые бесполутоновые интонации вносят в параллельно-переменную

структуре лада элементы пентатоники. Таким образом, в этой части происходит синтез трех ладовых разновидностей: лидийской, дорийской, пентатонной (*пример 4*).

*Пример 4*

В шестой части мелодия развивается в пределах гексахорда. При этом переменность устоев *d* и *g*, а также наличие в звукоряде звуков *f* и *fis* придают звучанию части дорийский, миксолидийский, а также эолийский оттенки.

Сочетание различных ладовых наклонений, определяющее своеобразие интонационной стороны «Слақбашских песен», не кажется излишне пестрым, поскольку все преобразования происходят в рамках одной стилевой традиции, господствующей в Башкортостане. В каждой части ладовый фон определяет пентатонический колорит, образующийся за счет характерных квартово-квинтовых соотношений устоев и разнообразного сочетания ангемитонных попевок.

Данные фольклорные закономерности композитор старается не затмить своим гармоническим сопровождением. В большинстве частей цикла тема сначала экспонируется так, как она звучит в первоисточнике, то есть одноголосно, а затем уже композитор демонстрирует напев в гармонизации, то есть в переработанном виде. Используя особенности гармонии натуральных диатонических ладов, он дополняет их известными ему средствами гармонического варьирования. Композитор стремится сохранить ладовую характерность пентатонического ко-

лорита, и поэтому применяет преимущественно plagальные обороты, терцовые и секундовые соотношения аккордов. Многоголосие чаще всего слагается из относительно самостоятельных мелодических линий. В результате по вертикали возникают различные аккорды секундового, квартового, квинтового строения, неполные аккорды (без квинты или терции):

*Пример 5. Часть 4 «Юхать шывёсем»*

The musical score consists of four systems of music, each with four staves. The lyrics are written in Kazakh script below the staves.

**System 1:**

- Top staff: түш - түш - түш, түш - түш - түш...
- Middle staff: - - -
- Bottom staff: Сап - сап - сап...
- Bass staff: - - -

**System 2:**

- Top staff: түш - түш - түш, түш - түш - түш...
- Middle staff: - - -
- Bottom staff: Сап - сап - сап...
- Bass staff: - - -

**System 3:**

- Top staff: сап - сап - сап, сап - сап - сап...
- Middle staff: - - -
- Bottom staff: сап - сап - сап...
- Bass staff: - - -

**System 4:**

- Top staff: сап - сап - сап, сап - сап - сап...
- Middle staff: - - -
- Bottom staff: сап - сап - сап...
- Bass staff: - - -

**Performance Instructions:**

- Top staff: *Ха - ха*
- Middle staff: *Ха - ха*
- Bottom staff: *Ха - ха*
- Bass staff: *Ха - ха*

Иногда, напротив, композитор наряду с plagальностью использует гармонические соотношения с подчеркнутой вводнотоновостью звучания. Такого рода гармонии встречаются, например, в третьей части цикла. В чувашской музыке до Ф.С. Васильева интерес к таким соотношениям проявлял в 20-е годы Ф.П. Павлов. В его творчестве подобные гармонизации осуществлялись в период поиска подходящих средств для обработки чувашских народных мелодий. У Ф.С. Васильева обращение к данным гармоническим оборотам связано с мелодическим своеобразием этой части.

В области формы автор опирается на песенно-куплетную структуру, сохраняя типичное для народной музыки сочетание одноголосного запева и многоголосного припева. В запеве, благодаря частой смене размера, ощущается большая метрическая свобода (как в песне), чем в припеве, метрически строже организованном и приближенном к танцевальному началу. Такой синтез песенности и танцевальности ощутим в первой, второй и четвертой частях.

Разнообразие в используемый им принцип формообразования композитор вносит, дополняя куплетность различными видами тематического развития: мотивно-разработочного (в шестой части), имитационного (в четвертой и пятой частях), вариантно-интонационного (в третьей части), подголосочно-полифонического (в первой и четвертой частях). Также вариантивные преобразования внутри куплетов в первом, третьем, четвертом, шестом номерах цикла вносят черты трехчастности.

По мнению А.Н. Сохора, в «Курских песнях» Г.В. Свиридов нашел удачное сочетание не только принципов обработки фольклора, но и его разработки [9]. Цикл Ф.С. Васильева более традиционен как в подходе к фольклору, так и в отношении приемов музыкального языка. По образности и стилю он близок к хоровым обработкам основоположников чувашской профессиональной музыки Ф.П. Павлова и С.М. Максимова.

Появление «Слакбашских песен» ознаменовало определенный этап развития не только в творчестве композитора, но и в чувашской музыке в целом. Если до этого времени создавались лишь отдельные обработки, то Ф.С. Васильев, как и другие представители «новой фольклорной волны», написал циклическое многочастное произведение с признаками сюитности на основе народных мелодий.

До Ф.С. Васильева в чувашской музыке уже существовал пример такого рода — это «Чувашская сюита» для хора в трех частях В.А. Белого, созданная в 1936 году. Однако, в отличие от сочинения Васильева, это произведение русского композитора, проживавшего в Москве, осталось малоизвестным и почти не исполнялось. Одной из причин этого было то, что стихотворный текст сюиты В.А. Белого был написан на русском языке и по смысловому содержанию и ударениям не совсем совпадал с фольклорными первоисточниками. Ф.С. Васильев практически впервые на национальном материале воссоздал идею цикла на основе обработок народных мелодий.

Эта идея была осуществлена сначала в русской оркестровой музыке А.К. Лядовым в «Восьми русских народных песнях» в 1906 году и получила впоследствии, в XX веке, значительное развитие в вокальном искусстве — в творчестве С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и других.

С одной стороны, «Слакбашские песни» впитали в себя те разнообразные методы работы с фольклором, которые были выработаны композиторами старшего и среднего поколения. С другой, они знаменуют начало новой «волны» фольклоризма в чувашском искусстве. Появление цикла Ф.С. Васильева стимулировало интерес чувашских композиторов к фольклору, подтолкнуло местных авторов к поискам в этой области. В творчестве более молодых композиторов М.А. Алексеева и А.Г. Васильева преобладают уже другие методы, которые, согласно определению А.С. Лемана, можно назвать переработкой фольклора. Их произведения открывают новый этап постижения фольклора чувашскими композиторами, предпосылки к появлению которого содержатся в цикле «Слакбашские песни» Ф.С. Васильева.

Как отметил видный советский музыкальный критик А.А. Иконников, «по свежести и красоте отобранных мелодий, изяществу и гармоничности найденного звучания они являются собой удивительный образец художественного прочтения народной музыкальной поэзии глазами современного мастера» [3].

### Литература

1. Генина Л.А. Софийские встречи // Музыка и критика: контакты — контрасты. Сб. ст. М.: Советский композитор, 1978. С. 87.

2. Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1989. 208 с.
3. Иконников А.А. Драгоценная эстафета // Советская Чувашия. 1974. 16 февраля.
4. Илюхин Ю.А. Композиторы Советской Чувашии. 2 изд. Чебоксары, 1982. 68 с.
5. Кондратьев М.Г. Музикальная культура: традиции и инновации // Чуваши Приуралья: культурно-бытовые процессы. Чебоксары, 1989. С. 94–111.
6. Леман А.С. Достойно воспеть нашу великую эпоху // Музыка и современность. Вып. 9. М.: Музыка, 1975. С. 5–22.
7. Михайлова Г.И. Вокально-симфоническое творчество чувашских композиторов 60–70-х годов. Дипломная работа. Руководитель Л.А. Федотова. Казань: Казанская государственная консерватория, 1979. 142 с.
8. Свиридов Г.В. На III съезде композиторов РСФСР // Советская культура. 1973. 16 сентября.
9. Сохор А.Н. Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972. 320 с.

*К.Г. Москалев*

### **К трактовке образа Арлана в постановке 2010 года оперы Ф. Васильева «Шывармань»**

Опера Федора Васильева «Шывармань» («Водяная мельница») — единственная чувашская национальная опера, которая выдержала четыре постановки и по сей день продолжает радовать ценителей музыки. С премьеры этой оперы начал свой путь Чувашский государственный театр оперы и балета. 22 мая 1960 года чебоксарская публика открыла для себя новое произведение — талантливо написанную оперу, в которой можно было услышать все классические формы оперных ансамблей (арии, дуэты, трио, квартеты, ариозо, баллады и др.). «Эта опера — яркий пример творческого освоения композитором музыкально-драматургических принципов классиков», — отмечает первый постановщик спектакля Б.С. Марков [7, с. 16]. Герои оперы очерчены композитором очень рельефно, и каждый отличается своим индивидуальным мелодическим языком. «Ф. Васильев обладает даром индивидуализации образов, создания четких, цельных, оригинальных и убедительных характеров», — подчеркивает режиссер [7, с. 21].

Ф.С. Васильев написал свою оперу в жанре реалистической народной музыкальной драмы. Поэтому и постановщики решали образы героев традиционно — в рамках именно этого жанра. Тем не менее на протяжении четырех ее постановок (предыдущие осуществлялись в 1960, 1981 и 1989 гг.) трактовка образов главных героев видоизменялась, и в современном спектакле мы наблюдаем значительный отрыв от прежних режиссерских решений этого произведения. И если центральные образы оперы — лирическая пара Сарби и Атнер — в последней постановке в целом решены в традиционном клю-

че, то образ богача Арлана во многом переосмыслен и трансформирован, чем и вызывает у нас наибольший интерес.

\* \* \*

Первая премьера оперы «Шывармань» состоялась 22 мая 1960 г. Режиссер — Б.С.Марков, ведущие партии исполняли: Сарби — Р.Н. Ахметбекова, Атнер — М.И. Денисов, Палля — И.Н. Охливанкин, Чегесь — Т.И. Чумакова, Арлан — В.И. Елфимов, Садай — А.А. Александров.

Действие оперы происходит в чувашской деревне накануне революции 1905 года. Богач Арлан нанимает деревенских мужиков запрудить реку и построить ему мельницу. Вот мельница построена, но Арлан хочет обмануть сельчан, чтобы им не платить. Приглашая всех на пиршество, он напоминает им, что мельница нужна всем жителям деревни. Люди выражают возмущение и протест против кулака.

Таким образом, уже в первой картине оперы акцентирован конфликт социального характера между крестьянами и угнетателями. Народ, роль которого исполняет хор, становится главным действующим лицом оперы. В лице Арлана рисуется образ алчного и скрупульного хозяина, избалованного вседозволенностью своих действий, тем, что перед ним преклоняются «власти», хвастливого и довольного своим положением.

«...Арлан — законченный образ чувашского кулака», — пишет Борис Марков [7, с. 21]. Этот образ оценивается с точки зрения социального положения. Сам композитор так рассказывает о замысле произведения: «Силен и богат Арлан, гроза и властелин всей округи. Все покорны ему — все, кроме нежной красавицы Сарби. Смертью своей протестует она против его гнусных происков. А народ, возмущенный притеснениями и произволом Арлана, поднимается на борьбу — ведет его Атнер, возлюбленный Сарби. Тиран захлебнулся в потоке людского гнева» [9]. По задумке композитора, Арлан также типичный представитель буржуазного класса с некими отвлечеными чертами характера, приписываемыми классовым врагам пролетариата и крестьянства. А вот как пишут о нем в периодике 1960 года: «Арлан рольне В. Елфимов артист ёненмелле вылять. Вайл усал та чее» («Роль Арлана артист В. Елфимов сыграл убедительно. Он злой и хитрый») [10].



Сарби — Р.Н. Ахметбекова,  
Арлан — В.И. Елфимов.  
Постановка 1960 г.

С оглядкой на те же позиции обрисовываются и другие герои. Сарби, батрачка, влюблена в Атнера, молодого парня, который через несколько лет возвращается из города. Звучат красивейшие, удивительно мелодичные монологи Сарби, Атнера, дуэт Сарби и ее подружки Чегесь. Но вместе с тем не прерывается и социально-политическая линия: Сарби сообща-ет Атнеру о том, что Арлан тайком от сельчан хочет скупить всю землю своей деревни. Атнер обещает, что об этом узнают все, говорит, что нужно объединиться против Арлана.

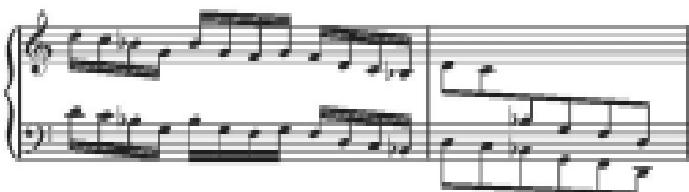
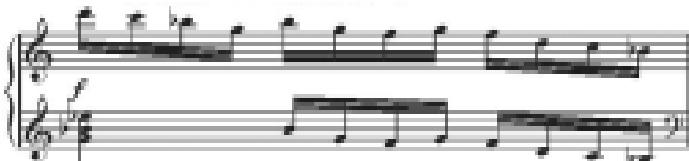
Отношение Арлана к Сарби вполне определенно. Тайком от жены он предлагает подарок красивой батрачке и пытается на-сильно его вручить в обмен на любовную взаимность. Но что им движет? Влечение Арлана к Сарби здесь объясняется при-вычной ему вседозволенностью и низким, похотливым и, са-мое главное, кратковременным желанием. Едва услышав из уст прибежавшего Атнера обвинение в свой адрес по поводу тайной скупки земель, Арлан понимает, что Атнер обо всем узнал от Сарби. И сразу же похотливое желание сменяется ненавистью к батрачке, желанием отомстить за выданную тайну. У Арлана фак-тически не было к Сарби никакого любовного влечения, только плотский интерес — отношение к девушке как к предмету, ко-торым можно развлечься.

Образ Арлана имеет достаточно полную музыкальную характеристику. Это единственный образ в опере, в создании которого главную роль сыграла не закругленная вокальная форма, а речитатив и оркестр. Композитор использовал два вида речитатива:

1) мелодизированный речитатив, опирающийся на круг национально-определенных интонаций:



Работники Арлана — Магась и Архип — подкатывают бочку, ставят, выбивают пробку. Арлан подносит ковш с пивом старейшему из односельчан Садаю.



2) речитатив интонационно обостренный, в котором преобладает декламационность:

**Allegro non troppo**  
(Оживище народ, ложком мельчай)

Ca\_...  
...lam si\_re, ya\_eny\_zan\_san, sa\_...san!  
Ar\_lan\_lart\_...

Используя разные виды речитативов, включающие острые интервалы и ломанные ходы, композитор раскрывает в Арлане основные черты его характера: внутреннюю пустоту, лишенную мелодической красоты, жестокость, коварство, бесчеловечность.

\* \* \*

Спустя 20 лет после первой премьеры «Шывармань», 4 апреля 1981 года, театр возобновил спектакль в новой постановке режиссера А.Г. Васильева. Постановка идет наряду с некоторыми авторскими изменениями в партитуре. «Работая над новой редакцией, — рассказывает музыковед С. Макарова, — Ф. Васильев стремился к драматизации спектакля. С этой целью он сократил ряд эпизодов, существенно переработал начало. В итоге действие стало более динамичным, целеустремленным, эмоционально концентрированным.

Несколько изменился музыкально-драматический план сочинения, изменилось соотношение эпического и лирико-драматического планов в сторону усиления последнего» [5]. А вот что пишет критик об исполнителях партии Арлана: «Богача Арлана играли заслуженный артист ЧАССР А. Ковалев и В. Ермошкин. Степенность, неторопливость, а с другой стороны, вспышки злобы, серости — таким представляется характер героя Ковалеву, мрачным демоном смотрится его Арлан. Ермошкин подходит к своему герою несколько иначе. Он детализирует образ, усиливает в нем бытовые черты — и это уже не обобщенный злодей, а типический персонаж» [5]. Таким образом, можно предположить, что во второй постановке Арлан уже приобретает больше индивидуальных черт.

В третьей постановке (1987), по мнению критиков, «постановщики усилили лирико-психологическую и бытовую линии», а также «им удалось избежать шаблонного пафоса предыдущей постановки» [8]. Исполнительский состав поменялся лишь частично, партию Арлана вновь пел А. Ковалев, который представляет «образ злодея богача Арлана ярко характерным», — пишет музыкoved [8]. Таким образом, в целом образ Арлана во всех трех постановках рисовался в рамках типа злодея — угнетателя народа.

\* \* \*

Очередная премьера оперы «Шывармань» состоялась 23 ноября 2010 года. На концепцию спектакля не могла не наложить отпечаток радикально изменившаяся социально-историческая обстановка современной России, влияющая и на восприятие искусства слушателем. Интересен и тот факт, что постановку национального спектакля осуществил режиссер М. Жучин, в Чебоксарах работающий недавно и, соответственно, незнакомый с чувашским языком и чувашскими народными обычаями.

Новая постановка существенно сместила акценты сюжета оперы. «Режиссер Максим Жучин и дирижер Ольга Нестерова заметно скали пружину сюжета, — пишет обозреватель «Советской Чувашии» Р. Кириллова, — от прежних трех действий осталось два. Революционные настроения чувашской деревни накануне 1905 года ушли на задний план, дав волю чувствам

и тайнам обрядов, их красоте и жестокости» [4]. Сам режиссер так охарактеризовал свой замысел: «В новой постановке спектакля «Шывармань» мы хотим рассказать чuvашскую легенду, освободив ее от политических и социальных настроений прежних постановок, продиктованных прошлой эпохой. Теперь это, прежде всего, история любви, история о том, что, какой бы тяжелой ни была жизнь, душа народа всегда стремится к свету...»

В результате сделанных купюр опера практически лишилась социально-революционных настроений, на первый план выступила любовная тема: тема любви Сарби и Атнера, взаимоотношений Сарби и Арлана. Лишь финальный хор оперы в характере революционного марша напоминает нам о главной идее прежних постановок. Но даже здесь смысл изменен: вместо призыва к освободительной борьбе звучит вера в счастье чuvашского народа.

Одним из ключевых моментов постановки является заметное усиление роли Арлана в драматургическом плане оперы. Арлан, как и все другие герои, не оценивается с точки зрения его «классовой природы», а рассматривается как личность, как обычный человек с индивидуальным внутренним миром, богатым жизненным опытом, со своими особенностями и, может быть, странностями.

В прологе, открывающем оперу, — сцена обращения Арлана к языческим духам, божествам. Уже здесь мы можем увидеть Арлана в его настоящем и прошлом. Он богач, но достигает богатства и власти с помощью древних божеств. Он поклоняется им, общается с ними, следует их указаниям. В первой сцене он взывает к духам, и появляется Садай. Садай — это уже не реалистический персонаж, не дедушка Сарби, здесь он символический бог. Он требует от Арлана жертвы. Чтобы приумножить богатство и силу, Арлан должен утопить в запруде молодую девушку, как это, по преданиям, бывало в давние времена. Таким образом, баллада Садая трансформируется в некий символ судьбы, повеление свыше, которому Арлану нужно беспрекословно подчиниться. Именно этот символ уже предвещает трагический финал. Арлан полон решимости выполнить указание божества:

[Moderato sostenuto e pesante]

*p*

Ап\_ла ик\_ кен, չա\_па ան\_ла.

А\_ван իб\_ ла, տա\_ а\_ ва\_ла.

Речитатив основан на упрямом повторении *до-дизз* в вокальной строчке (как бесконечный круговорот мысли вокруг одного и того же навязчивого видения в воспаленном сознании; нечто похожее наблюдается в сцене из оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», когда призрак графини приходит к Герману, чтобы открыть тайну трех карт). И в то же время речитатив выражает твердую решимость героя совершить жертвоприношение.

Таким образом, в прологе режиссерская трактовка оправдана музыкальным материалом. Еще Б. Марков подметил фантастические элементы 1-й сцены: «Старинная легенда, положенная в основу либретто оперы, дала возможность композитору ввести в партитуру произведения фантастические эпизоды. Так, приглушенное пение хора с закрытым ртом в прологе помогает создать атмосферу фантастичности, загадочности. Хор здесь как бы является необычной тембровой краской оркестра, его своеобразным инструментом, органически сливающимся с другими инструментами оркестровой партитуры, он помогает оттенить необычность звучания музыкального эпизода

оперы. В пятой картине композитор снова вводит фантастический эпизод, передавая его уже иными средствами. Здесь удачно использован прием вокализации (хор поет на гласную «а»), а также характерное нисходящее движение мелодии» [7].

Еще одно немаловажное отличие современной трактовки: в ней образ Арлана более динамичен, развернут, он показан в развитии от начала до конца оперы. В традиционном понимании оперного сюжета такое развитие этот образ не мог получить. Еще режиссер-постановщик 1987 года И. Дмитриев отмечал: «...в музыкальном театре развитие актера несколько сужено» [2].

Следующий этап становления образа Арлана — массовая сцена с жителями деревни, требующими заработанных денег. Здесь Арлан — сильный, могущественный, властный человек, таким он раскрывается в своем ариозо. Он хвастается своим положением, но теперь уже не перед народом, а адресуя свои слова напрямую красавице Сарби, которая ему давно приглянулась и которую он, пользуясь своей властью и положением, имеет намерение заполучить. Неожиданно здесь появляется зловещий Садай, он указывает Арлану на Сарби. Арлан в замешательстве, он никак не ожидал, что дух потребует принести в жертву именно Сарби, девушку, которая так нравится Арлану. Этот момент является переломным. Внезапный поворот событий заставляет Арлана мысленно пережить момент жертвоприношения, и эта мысль дает ему понять, насколько он дорожит этой девушкой. Он пытается смягчить приговор Садая, умилостивить, поднося ему ковш с пивом. Тут в первый раз звучат несвойственные для партии Арлана мелодические речитативы с национальными интонациями:

[Allegro] Andantino *f*

Пус\_ла, Са\_дай, эс чи ас\_ли.

[Allegro] Andantino

Садай быстро выплескивает пиво и отходит.

Но Садай непреклонен: жертвой должна быть Сарби.

В массовой сцене практически нет общения Арлана с толпой, реплики двусмысленны: в них речь идет о новой мельнице, но адресуются они как бы Садаю. Поэтому здесь социальный конфликт даже не возникает.

В следующей сцене с Сарби Арлан дарит ей платок и хочет добиться от девушки взаимности. Опять же здесь идет подтекст. Не столь важно показать в этой сцене фактическое действие. Для Арлана самое главное — понять себя, проверить, насколько эта девушка дорога ему, как сильно ее отказы будут щемить сердце и возможно ли получить ее любовь добровольным путем.

И наконец, финальная для Арлана сцена у мельницы. Арлан выкрад Арлана, она лежит перед ним без чувств. В оркестре звучит тихая, зловещая остинатная пульсация, предвещающая не-доброе. Перед Арланом стоит выбор: принести девушку в жертву или ослушаться воли языческих богов. Арлан перед нами уже не злодей, он слабый человек, так как он влюблен в Сарби. Он уже понял, что любит ее всем сердцем, всем своим существом, эта любовь для него как наваждение, как безумие, ибо он готов ради своей любви отказаться от всего, даже от собственной жизни. Он готов сейчас же отступиться от своих «божеств», если только Сарби проявит к нему хоть капельку взаимности.



Сарби — Т.В. Прытченкова, Арлан — К.Г. Москалев. Постановка 2010 г.

Его речитатив, так же как в прологе, «топчется» на той же ноте *до-диез* (подтекст: «они требуют, чтобы я принес тебя в жертву»). Интонационно речитатив пытается вырваться из цепей этой ноты так же, как Арлан пытается найти выход из своей ситуации (подтекст: «может быть, ты проявишь ко мне взаимность, чтобы я этого не делал? Говори!»). Затем речитатив меняет свой характер, в оркестре появляются нотки нежности, выражая мечты о возможной любви, Арлан пытается убедить Сарби остаться с ним. Но все напрасно: Сарби любит Атнера и ненавидит Арлана. Для Арлана это означает конец. Он бессилен что-либо сделать. Бездельно он наблюдает, как спускается дух Садай и забирает Сарби в воды плотины. Опустошенный и апатичный, он не оказывает сопротивления, когда разъяренная толпа поднимает его на вилы.



Исполнители те же

Таков финал для героя, и конец разительно отличается от начала. Что касается отношения Арлана к Атнеру, то здесь опять-таки не ощущается социальной конфликтности. Конфликт с Атнером — дело личное, и касается оно опять-таки Сарби.

Образ Арлана долгое время оценивался как образ обобщенного злодея, представителя прослойки «кулаков». По внут-

ренней наполненности он безусловно уступал образам Сарби и Атнера. В современной постановке этот образ вышел на один уровень с главными действующими лицами. Новая трактовка образа Арлана может вызвать ряд вопросов. Основным из них является вопрос соответствия музыки Ф.С. Васильева предложенному драматургическому сценарию. И если эта коллизия может иметь решение, то всегда будет сопровождаться рядом сложностей, как для певца-исполнителя, так и для дирижера, который должен воплотить суть режиссерского замысла.

### **Литература**

1. Евсеева И. Возвращение «Шывармани» // Советская Чувашия. 1987. 15 декабря.
2. Евсеева И.С. Чувашский государственный театр оперы и балета. Справочник / Науч. ред. М.Г. Кондратьев. Чебоксары: ЧГИГН, 2010.
3. Илохин Ю.А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982.
4. Кириллова Р. «Шывармань» заметно помолодела // Советская Чувашия. 2010. 25 ноября.
5. Макарова С. Второе рождение оперы // Советская Чувашия. 1981. 19 мая.
6. Марков Б.С. Рождение музыкального театра Чувашии. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1965.
7. Марков Б.С. Мой театр. Записки режиссера. Чебоксары, 1995.
8. Осипов А. Обретая собственное лицо // Советская Чувашия. 1988. 5 февраля.
9. Первая чувашская // Молодой коммунист. 1960. 22 мая.
10. Чувашская опера на сцене // Ялав. 1960. № 6.
11. Эррэ Т.А. Чувашская опера. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1979.
12. [www.opera21.ru](http://www.opera21.ru) (официальный сайт Чувашского государственного театра оперы и балета).

*T.B. Полковникова***Симфонические поэмы «Причуды»  
и «Сельские эскизы» Михаила Алексеева**

Михаил Алексеев (1933—1997) — московский композитор с чувашскими корнями — фигура довольно заметная в российских музыкальных кругах 80-х годов прошлого века. Солидный творческий багаж и самобытное национальное сознание отличали композитора в авангардистских устремлениях сочинений последних десятилетий XX века. Обращаясь к опоэтизированному миру культуры и быта чувашского народа, М. Алексеев в любом жанре — крупных симфонических произведениях или инstrumentальных, вокальных миниатюрах — оставался художником,озвучным своему времени, применял различные приемы композиторских техник.

М. Алексеева по праву называют первым чувашским музыкальным авангардистом [1, с. 17]. Симфонические поэмы «Причуды» и «Сельские эскизы», написанные в 1969 году, представляют собой оригинальные партитуры, выполненные, по определению М. Кондратьева, в новом для чувашской музыки того времени «национально-инновационном стиле» [3]. Очевидно, поэмы отражают важнейшие стилевые тенденции отечественной музыки второй половины XX века. Для композиторов-шестидесятников (к коим принадлежит и фигура М. Алексеева) в большой степени характерно стремление к передаче неофольклорных мотивов. М. Алексеев, с одной стороны, в условиях нетрадиционной композиторской техники в поэмах оригинально претворяет самобытную чувашскую национальную ритмоинтонацию. В этом смысле автор поэм сближается с целым рядом композиторов «новой фольклорной волны» XX века (Б. Барток, И. Стравинский, Р. Щедрин и др.). А с другой стороны, особый интерес М. Алексеева привязан к тембровой

стороне поэм, что отражает, в свою очередь, еще одну общую тенденцию отечественных композиторов второй половины XX века, а именно — обращение к концертному жанру и связанному с ним поиску ненормативного оркестрового звучания.

Надо отметить, что тяготение М. Алексеева к синтезу жанров с преобладанием концертного начала заметно и в других крупных симфонических, вокальных и вокально-инструментальных сочинениях. Впервые оно обозначилось в концерте для оркестра «Чувашское капричио» (1962) и далее — в Чувашском концерте-симфонии для гобоя с оркестром (1968), хорфонии «Самана» (1981), сочетающей принципы хорового и симфонического письма, Симфонии-концерте для скрипки и фортепиано с оркестром (1985). Концертными чертами наделены и некоторые камерно-инструментальные сочинения М. Алексеева, например, Концерт-соната для скрипки и виолончели (1975), «Прелюд и каприз» для ударных (1982) и др. Впрочем, и к собственно жанру концерта М. Алексеев обратился одним из первых в чувашской музыке (наряду с В. Ходяшевым, А. Асламасом, А. Токаревым, писавшими в более традиционном стиле).

В отличие от раннего сочинения поэмно-концертного плана — «Чувашского капричио» (где, при всей изобретательности оркестровки и темброво-колористических находках, автор не отходит от национально-традиционного композиторского письма), в двух рассматриваемых поэмах 1969 года М. Алексеев отступает от привычных композиционных средств и впервые в собственной стилистике вовлекает в темброво-драматургический процесс создания сочинений такие композиционные техники, как сонорика и алеаторика.

Особую роль в выявлении концертного начала в «Причудах» и «Сельских эскизах» М. Алексеева выполняет так называемая алеаторная техника композиции\*. В сочетании с тембровыми находками, алеаторика концентрирует в себе игровое, импровизационное начало, свойственное концерту. М. Алексеев выстраивает развёрнутые алеаторические разделы, состоящие, как правило, из последовательности ряда алеаторичес-

---

\* Алеаторика — техника композиции, основанная на соединении случайных элементов в музыке и предполагающая высокую степень импровизационного начала в исполнении.

ких квадратов\*, следующих друг за другом и создающих ярко-колоритные изобразительные картины. Характерно, что степень импровизационности в алеаторных приемах регулируется авторскими примечаниями. Таким образом, приём контролируемой алеаторики, характерный для крупных оркестровых сочинений М. Алексеева, не нарушает стабильности формы и драматургии поэм, позволяет исполнителям оставаться в рамках авторской концепции.

Обращаясь к тембровой стороне сочинений, отметим, что драматургия обеих поэм во многом имеет сходные черты. Во-первых, она выстраивается строго в соответствии с законом концертного жанра. Такие принципы оркестрового концертирования в поэмах, как: 1) показ виртуозных возможностей инструментов и групп инструментов в экспозициях разделов, 2) контрастное сопоставление инструментов между собой в развитии материала (переклички, имитации, каноны), 3) тембровые контрасты на границах разделов (резкая смена либо плавный переход к новой оркестровой вертикали), создают в поэмах особую атмосферу концертного состязания, соревнования отдельных оркестровых тембров.

Во-вторых, в выборе оркестрового состава в поэмах Алексеев руководствуется чисто художественной целью — передать колорит сельского пейзажа. В связи с этим он использует небольшой по составу камерный оркестр, в котором распределение функций групп внутри нетрадиционно. Деревянно-духовая группа выступает в большей степени в роли ведущей, поскольку ей поручена колористическая роль. Струнная группа оркестра, наоборот, является аккомпанирующей и часто выполняет, наряду с фортепиано и собственно ударными инструментами, ударную функцию, что является характерным приемом оркестровки XX века. Особый колорит вносят ударные и фортепиано, выступающие в роли солирующих инструментов. Медным же инструментам в партитуре отводится самое незначительное место, и это оправдано чисто поэтической задачей — показать легкую, светлую палитру красок в поэмах. Рассмотрим последовательно каждое сочинение М. Алексеева с точки зрения особенностей тембровой драматургии.

---

\* Алеаторический квадрат, термин алеаторной композиции, — заключенная в квадрат фигура, которая многократно повторяется до конца извилистой линии.

## «Причуды» (1969)

Премьера симфонической поэмы «Причуды» М. Алексеева состоялась в Малом зале Московской консерватории им. П.И. Чайковского в рамках VI пленума Союза композиторов в 1972 году. Первое исполнение поэмы было рассчитано на инструментальный ансамбль [2] (что, видимо, было продиктовано аудиторными рамками). Настоящая же партитура для камерного оркестра не поменяла первоначальной задумки автора — показа игры между инструментами, партиями внутри оркестра, создания яркого национального концертного стиля. В поэме используются такие современные композиторские техники, как алеаторика и сонорика, сочетающиеся с национальной интонационностью и «сюжетом». Поэмность складывается из чередования ряда эпизодов, «образы которых навеяны характерными сценами народных игр и гуляний» [2].

**1-й раздел** *Adagio* выполняет роль неторопливого вступления. В основе песенная мелодия пентатонного склада, исполняемая в развитии в основном струнными с передачей к деревянным духовым. Атональный фон, образующийся по вертикали, а также триольные фигуры подголосков оркестровой ткани создают причудливый национальный колорит.

**2-й раздел** *Allegro scherzando* (ц. 10) по закону жанра концерта врывается ярким контрастом. Тема плясового характера проводится сначала в партии фортепиано в тональности ля бемоль мажор. Причудливость изложения выражается через нерегулярный метр ( $5/8=3+2$ ). Вслед за фортепианным проведением плясовая тема звучит у кларнета, к которому (с ц. 12) подключается ксилофон (контрапунктом у скрипок проводится тема первого раздела), а затем (ц. 13) тема проводится гобоем и фаготом, постепенно разрастаясь до атонального звучания полного состава оркестра в кульминации. Так начинается концертный показ возможностей различных инструментов оркестра. Далее (ц. 14) по вертикали скандируются сонорные звучности (клusterы), от темы остаются только ритмические фигуры. Тутти оркестра выстраивается на противопоставлении двух концентрирующих групп — струнной и духовой с ударными и фортепиано (ц. 15).

Удары оркестра прерываются началом нового контрастного эпизода — алеаторического (ц. 18). Сначала на 5/8 с темой на пианиссимо вступают струнные. Тихая динамика, низкий регистр, тритоновые сочетания, приёмы пиццикато, *sul ponticello*, tremolo, флажолеты подчёркивают «причудливость» и затаенность звучания струнной группы (автор указывает: «продолжать играть в темпе *Allegro*»). Создаётся первый пласт алеаторики и необычная оркестровая фактура:

*Пример 1.* «Причуды». 2-й раздел, алеаторический эпизод, 1-й пласт

Второй алеаторический пласт накладывается на звучание струнных, но выписан в размере 4/8 (по указанию автора *molto sostenuto*). Включает сплетения мелодических линий поочередно вступающих партий гобоя, валторны, фагота, кларнета и колокольчиков. Звучание приобретает своего рода нео-фольклорную колористичность в духе И. Стравинского, вызывающую ассоциации с «Весной священной» или «причудливыми» образами «Жар-птицы», но основанную на чувашских национальных интонациях. Это одна из красочных страниц партитуры «Причуд»:

Пример 2. «Причуды». 2-й раздел, алеаторический эпизод, развитие



Вторая алеаторная волна данного раздела, аналогичная первой, но насыщенная новыми мелодическими сплетениями, заканчивается с появлением не только размера (5/8) и темпа Allegro, но и появлением партии фортепиано. Собственно роялю поручается тема следующего нового раздела.

**3-й раздел** (ц. 21) в темпе вальса *capriccioso* создает новый тембровый контраст. Звучит причудливый вальс в крайне высоком регистре фортепиано, в последующем с подключением остального состава оркестра. Трехчастная структура данного раздела симметрична, что соответствует танцевальному жанру. Вальс приобретает разные черты благодаря оркестровке — от «игрушечного» в фортепианном партии (в традиции Д. Шостаковича) до «изящно-блестящего» в tutti оркестра.

Последний, **4-й раздел** *Presto brillante* выполняет в поэме роль праздничного финала. Апофеоз концертного жанра здесь представлен в наиболее полном виде. Контраст оркестровых групп, переклички инструментов в предельно быстром темпе создают ощущение «разгула», кульминации «народных гуля-

ний». Таким образом поэмность сочетается с чертами цикличности.

Яркость, подвижность оркестрового изложения в духе концертного жанра (сопоставление, перекличка оркестровых групп, инструментальных ансамблей) в сочетании с песенно-танцевальными чувашскими народными интонациями создают разнообразный, причудливый колорит поэмы, навеянный обобщенными чувашскими образами и представлениями. Два больших алеаторных фрагмента (ц. 18, 20), помещенных в центре композиции «Причуд», создают контраст предыдущему и последующему звучанию в поэме, достигают максимальной импровизационной свободы в кульминации и являются, несомненно, яркой композиторской находкой М. Алексеева.

Во многом схожая концепция двух поэм, а именно тема села, народных гуляний, игр, очевидно, проходит красной нитью через всё творчество композитора (вспомним его «Симфонию села», инструментальный цикл «Чувашские мелодии», Три наигрыша для гобоя соло и др.) и находит самое непосредственное воплощение в «Сельских эскизах».

### «Сельские эскизы» (1969)

Симфоническая поэма «Сельские эскизы» создана М. Алексеевым одновременно с «Причудами». По структуре она напоминает первую поэму, но отличается более частой сменой контрастных эпизодов. Разделы представляют собой не развёрнутые части цикла, а, скорее, миниатюры, выполненные в духе зарисовки-эскиза (отсюда название поэмы). Сюжетный план, в отличие от первой поэмы, представляется более образно-конкретным и выстраивается последовательно в соответствии с особенностями тембровой драматургии.

**1-й эпизод** *Andante sostenuto* — зачин поэмы медленного песенного склада, исполняемого струнными. **2-й эпизод** *Andantino rubato* (ц. 5) представляет собой огромный алеаторический фрагмент, который образно можно сравнить с пробуждающейся природой, созерцанием раздающихся повсюду сельских звуков. Сквозь сонорную звучность струнных и духовых, тянувшуюся с первого раздела, на пиано пробирается фортепианное соло, напоминающее наигрыш:

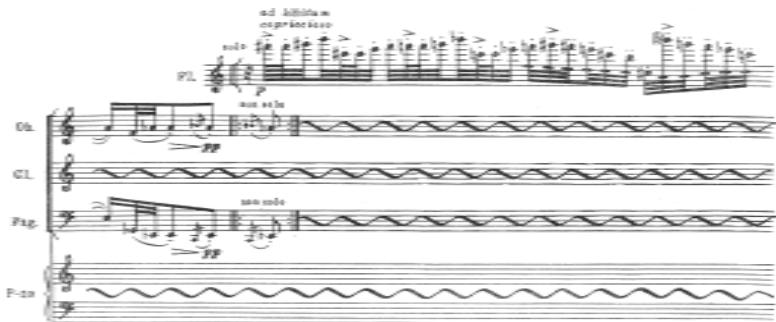
*Пример 3.* «Сельские эскизы». 2-й эпизод, начало алеаторического построения

The musical score consists of eight staves, each representing a different instrument. The instruments listed from top to bottom are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bass.), Trombone (Trom.), Violin (V.1), Viola (V.2), and Cello (C.1). The score begins with a dynamic marking 'ppp' followed by a fermata over the first four staves. The next section starts with 'ad libitum' and includes a dynamic marking 'p'. The score concludes with a dynamic marking 'pp'.

Следует обратить внимание на характер наигрыша (*capriccioso*). Как капричиозность, так и использование тембра фортепиано — весьма характерные для оркестрового стиля М. Алексеева средства. Применяются практически во всех крупных оркестровых сочинениях, в том числе в «Чувашском капричио», «Причудах», Симфонии-концерте и др.

Далее *ad libitum* вступают поочередно деревянные духовые, каждый со своим вариантом наигрыша. Сначала на фортепианном фоне вступает кларнет. К постепенно складывающемуся алеаторному фону подключается вся деревянно-духовая группа. Гобой с фаготом исполняют варианты наигрыша кларнета. Партии флейты поручен наиболее подвижный и виртуозный наигрыш, напоминающий посвистывание, пение птиц:

*Пример 4.* «Сельские эскизы». 2-й эпизод, алеаторическое построение, развитие



Эффект воспроизведения любых случайных сочетаний достигнут максимальным применением ограниченной алеаторики. Временное пространство алеаторики охвачено волнистыми линиями. Объединяющим моментом является указание автором примерного темпа — *Andante* и характера исполнения — *capriccioso*. Вместе с тем композитор допускает абсолютную свободу вступлений голосов, полностью отсутствует тактовое, размерное разграничение.

С подключением ударных (деревянной коробочки) и валторны алеаторика достигает самого красочного момента в звучании. Форшлаги, трели, акценты, стаккато усиливают изобразительность в передаче национального колорита. Сельский пейзаж предстает в полном цвете (*пример 5*).

Алеаторический квадрат заканчивается путём введения размера 3/8, темпа *Andantino*, тактового членения.

Последующие разделы выстраиваются также по принципу контраста. Так, следующий, **3-й эпизод** — *Andante* (ц. 7) вступает ярким контрастом предыдущему алеаторическому звучанию с песенной темой у струнных. **4-й эпизод** *Andantino rubato* представляет собой вторую алеаторную волну (ц. 13), полностью повторяющую структуру 2-го эпизода, но с более развитыми вариантами наигрышей. Наигрыш флейты, например, включает весь диапазон инструмента, усиливая красочность звучания алеаторики (*пример 6*).

**5-й**, вновь песенный эпизод (ц. 15) вносит контраст, продолжающий линию третьего песенного раздела, подключает разработочность в развитии. Начиная с **6-го эпизода** *Allegro*

*Пример 5.* «Сельские эскизы». 2-й эпизод, окончание алеаторического построения

*Пример 6.* «Сельские эскизы». 4-й эпизод, окончание алеаторическое построение, партия флейты

(ц. 21) включаются все более оживленные темпы и новые тембровые сочетания. Усиливается концертное начало. Дух сознания, концертной игры передаётся оркестровыми средствами. Последний эпизод *Presto* — напоминает праздничный финал «Причуд».

Подводя итоги, отметим: обе симфонические поэмы привлекают особое внимание ярко национальным колоритом, который раскрывается в условиях смешанной сонорно-алеаторной техники богатыми оркестровыми находками, в первую очередь в области тембровой драматургии, подчиненной концертному жанру. Перечислим еще раз основные принципы концертирования в поэмах М. Алексеева, это:

- показ виртуозных возможностей инструментов и групп инструментов внутри развития;
- контрастное сопоставление инструментов между собой (переклички, имитации, каноны);
- тембровые контрасты на границах разделов (резкая смена либо плавный переход к новой оркестровой вертикали).

С точки зрения проявления концертного начала, особенностей тембровой драматургии, сочетания национальной основы с новыми для того времени техниками композиции, поэмы Михаила Алексеева «Причуды» и «Сельские эскизы», несомненно, выделяются в ряду произведений современной чувашской оркестровой музыки как ярчайшие образцы национально-инновационного направления. Сохраняя излюбленную для своего творчества поэтическую основу в поэмах — тему села, упоение родными просторами Чувашии, композитор находит неординарные оркестровые решения. Уместно вспомнить высказывание Э. Денисова, который писал об Алексееве как о «талантливом и независимо идущем своим путем в музыке композиторе. Его мышление всегда нестандартно и всегда сочетает национальные истоки с самыми современными приемами композиторского письма» [4].

### Л и т е р а т у р а

1. Авангардизм // Чувашская энциклопедия: В 4 т. Т. 1. А—Е. Чебоксары, 2006.
2. Программа концерта VI пленума Союза композиторов (аннотация). Чебоксары / НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 727. Инв. № 2684.
3. Кондратьев М.Г. Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа. Сб. ст. ЧГИГН. Чебоксары, 1999. С. 189—206.
4. Полежаев А. Композитор Михаил Алексеев. М., 1987. (Буклет из серии «Экспорт прав на произведения советских авторов».)

*C.B. Федорова***Полифония М. Алексеева**

Где, как не в полифонии,  
можно найти пути к новизне!

*С. Прокофьев*

Михаил Алексеев\* — представитель поколения чувашских композиторов, которое получило профессиональное образование и вышло на арену творчества в 60-е годы. В 1967 году Алексеев переехал в Москву, поэтому период 70—80-х годов в его творчестве уместно называть московским. То обстоятельство, что он попал в культурную среду российской столицы, безусловно, не могло не сказаться на его сочинениях.

С конца 50-х годов в советском искусстве интенсивно заявляют о себе авангардные тенденции. 60-е годы в отечественной музыке были метко названы музыковедом М.Г. Арановским «периодом технического перевооружения». Начинается активное изучение творчества композиторов нововенской школы, Игоря Стравинского, Белы Бартока, эксперименты с сонорикой и дodeкафонией. Несколько позднее аналогичные стилевые процессы происходят на периферии, в национальных республиках.

В Чувашии новое направление заявляет о себе в искусстве Михаила Алексеева и Александра Васильева (род. в 1948). В их творчестве начинают развиваться явления, связанные с качественным обновлением строя образов и стиля чувашского ис-

\* М.А. Алексеев (1933—1996) окончил Московскую консерваторию (1957) как скрипач и Казанскую консерваторию (1961) как композитор. Автор пяти симфоний, симфонических поэм «Сельские эскизы», «Причуды», Симфонии-концерта для скрипки, фортепиано и симфонического оркестра, концертов для скрипки, гобоя с оркестром, двух струнных квартетов, балета «Улин» и других сочинений.

кусства, который получил определение «национально-нетрадиционный» [2]. Наследие М. Алексеева в музыказнании не получило до сих пор должного освещения. Между тем оно представляет немалый интерес для изучения в самых различных аспектах, в частности с точки зрения полифонии, поскольку она играет существенную роль в сочинениях композитора.

Список произведений полифонических жанров у Алексеева весьма представителен: Прелюдия и фуга для фортепиано (1952), Второй струнный квартет (1965), все части которого написаны в какой-либо полифонической форме, Две прелюдии и фуги для фортепиано (готово-выборного баяна) (1976), «Полифонические затеи» из цикла «Аюях» для фортепиано и самое значительное полифоническое произведение — фортепианный цикл «48 полифонических образов» (1979), который содержит двенадцать фуг, пять инвенций, семь канонов (не считая двенадцати прелюдий и постлюдий). Масштабность последнего позволяет утверждать, что полифоническое наследие Алексеева весьма весомо на фоне творчества других чувашских композиторов, достаточно редко обращавшихся к полифоническим жанрам. И дело не только в использовании собственно полифонических форм. Вне этих форм полифония также определяет многие стороны музыкального процесса, трансформирует привычные нормы экспонирования и развития, сложившиеся в гомофонной музыке. Полифония определяет существенные черты стиля «московского» периода творчества композитора.

В музыковедческих работах всегда подчеркивались интерес Алексеева ко всему неординарному, поиски своего, неповторимого, желание говорить на новом языке. «Он принадлежит к числу художников, остро чувствующих утерю свежести музыкальной интонации, он «бежит» от банального, уходит в сферу еще не испробованных музыкальных комбинаций» [2, с. 46]. Думается, за поисками в области звуковой комбинаторики, новых структурных решений, за всей этой игрой стоят скрытые за ними глубинные смыслы.

Алексеев, безусловно, принадлежит к рациональному типу художника. Для молодого поколения России 60-х рационализм представлял собой позитивное начало. В 60—70-е годы особым престижем пользовались точные науки. Открытие нового в области науки и технологий было одним из высших критерииев

творческой деятельности. Превалирование рационалистического подхода в творчестве многих авторов объяснял не только престиж точных наук. «В точном знании видели знание истинное, не отягченное субъективизмом и не подлежащее идеологическому манипулированию. <...> Непосредственное, импульсивное творчество, лирическое самовыражение хотя и не отрицалось в открытую, но выглядело на этом фоне подозрительным анахронизмом, мишенью иронических нападок» [6, с. 411]. Новизна технической задачи, оригинальность и профессиональное мастерство в ее разрешении в этих условиях были равно весомы и для ученых, и для художников. Все это нельзя не учитывать, имея в виду роль «изобретательства» в методе Алексеева, его рационалистический подход к творчеству. Полифония во многом означает конструктивный, структурный подход к творческому процессу. Она становится для Алексеева универсальным методом творчества.

В сочинениях Алексеева московского периода, о котором и пойдет речь, можно проследить как необарочные полифонические тенденции, так и принципы новой полифонии. К тому времени, когда Алексеев оказался в Москве, в среде композиторского авангарда уже обозначился отход от ортодоксального серийного письма и других техник в пользу более свободных смешанных вариантов. В музыке Алексеева также нет чистых видов какой-либо техники. Он ищет свою трактовку современных приемов композиторской техники, не копируя западные и отечественные образцы.

Под полифонией в современном музыказнании справедливо подразумевается не только тип фактуры, но и определенные формы тематизма, приемы тематического развития и особенности синтаксиса. В настоящей статье мы ограничиваемся этими проблемами, а также вопросами полифонии в творчестве композитора в аспекте фактурно-полифонических принципов. Изучение других аспектов полифонии в сочинениях Михаила Алексеева мы предполагаем продолжить в следующих работах.

\* \* \*

В творчестве Алексеева 70—80-х годов утверждаются новые для чувашской музыки тип тематизма и формы организации звуковысотности, основанной на хроматической модальности.

В модальной организации звуковысотности скрещиваются тенденции современного письма с принципами фольклорного монодийного мышления.

Прежде всего необходимо коснуться проблемы связи музыки композитора с чувашским фольклором. Искусство Алексеева национальнопочвенное и в своей значительной части опирается на фольклорный тематизм. Однако национальное начало в тематизме произведений композитора присутствует всегда опосредованно, оно ассилировано в индивидуальном авторском стиле. Тематизм, приемы письма связаны с обращением к современным техникам композиции, сплавленным с национальной интонацией. Рассматривая аналогичные вопросы тематизма и полифонии на марийском материале, М.Н. Мамаева определяет подобный подход к фольклору как аналитический [4, с. 19]. Основой национально-интонационной специфики при этом становится не целостная народно-песенная модель, а мотивная формула или отдельная попевка.

Проблему соотношения ангемитоники и хроматики Алексеев решает подобно И. Стравинскому, идя по пути полимодальной комплементарности (у Стравинского — полидиатоническая комплементарность). 12-тоновая хроматика рождается из суммы модусов. Хроматические элементы возникают в результате синтеза модальных ангемитонных и неангемитонных групп как по горизонтали, так и по вертикали.

В четверной фуге № 18 (*cis*) из «48 полифонических образов» темы, основанные на трехзвучных модусах, в целом образуют полную двенадцатitonовую хроматику, таким образом, дodeкафонная идея неповторяемости тонов применена здесь на ином уровне: не на уровне серии — мелодического ряда, а на уровне модуса, звуками которого можно свободно оперировать. В этом проявилась оригинальность, нестандартность подхода композитора к двенадцатitonовой технике.

*Пример 1. Четверная фуга № 18 из «48 полифонических образов»*

*L'istesso tempo (Allegro molto)*



Тематизм в произведениях Алексеева московского периода по своим ладовым, ритмическим, синтаксическим признакам также обнаруживает полифонический, а не гомофонный тип устройства. В.В. Задерацкий выделяет две разновидности полифонического тематизма в современной музыке — интенсивный и экстенсивный [1, с. 116, 124]. Интенсивный тип тематизма — вариантно развивающийся, прорастающий, полифоническое начало в этом случае сказывается в текучем мелодическом развертывании (Шостакович). В основе экстенсивного тематизма — остинатно-ротационного — лежат некие тематические «экстракты», зерна, подвергаемые варьированию (Барток, Стравинский). Структура подобного голоса не обеспечивает какого-либо развернутого мелодического дыхания, она почти всегда содержит остинатный элемент, придающий линии некоторую механистичность, ротационную «вращательность». Экстенсивный тип тематизма весьма характерен и для Алексеева. Тема в его произведениях — это попевка, а не протяженная, структурно оформленная мелодия. Краткость, элементарность мотивов, попевок ведет к обновляемости звеньев, их тесной цепляемости, связи, непрерывному развертыванию. Отсюда проис текают полифонические структурные принципы, нарушающие четкую расчлененность. Главным формообразующим признаком экстенсивного тематизма является вариантная остинатность, т.е. привнесение вариантов изменений в остинатно организованные «мелодические вращения», мотивная комбинаторика. Тема скрипки из 1-й части Симфонии-концерта для скрипки, фортепиано и симфонического оркестра — свободное остинато, где остинатный

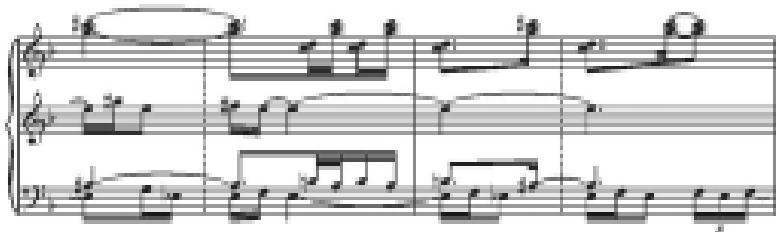
элемент — попевка  $d^2-fis^2-e^2-fis^2-d^2-a-c^2-a$ , которая свободно варьируется\*.

Особенность такого тематизма — постоянное изменение ритмических формул в мотивных звеньях, сознательное стремление к полной ритмической асимметрии («межтактовая метроритмическая асимметрия», по В.В. Задерацкому [1, с. 121]). Важно отметить, что принципы мотивной комбинаторики, варьированного повторения мелодических ячеек весьма характерны и для народного музыкального мышления, то есть глубинные корни принципа свободного остигната уходят в фольклор. Необычно то, что такого рода тематизм у композитора встречается и в фугированных формах (пример 2).

*Пример 2. Двойная фуга № 3 из «48 полифонических образов»*

---

\* Аналогичный ангемитонный звукоряд с дорийской секстой можно встретить у Стравинского (например, в «Свадьбе»).



В.В. Задерацкий отмечает, что экстенсивный мелос таит в себе две предпосылки: тенденцию к деиндивидуализации мелодии и сосредоточение внимания на фонизме избранных интервалов, повышение роли сонорно-колористического фактора в мелодических структурах [1, с. 131]. В двойной фуге № 3 из цикла «48 полифонических образов», где движение в голосах основано на элементарных мотивах-интервалах, внимание приковано не к напряженному мелосу, а к фонизму — главному источнику экспрессии. Заложенный в теме верхнего голоса фонический потенциал реализуется во втором соединении (с т. 7), где она «разбухает» до сонорно неопределенной «мерцающей» фигурации, выразительный эффект которой можно сравнить с вращением кристалла. В данном примере параметры мелодической линии — трехголосная фигурация избранным комплексом, разбросанным по разным регистрам, — явно не совпадают с канонами классической полифонии.

Принцип остинатности широко применялся в XX веке Оливье Мессиан, создавая развитую технику полиостиатных структур. В отличие от Мессиана и Стравинского, которые строили масштабные эпизоды на основе свободного остината и полостиината, в музыке Алексеева эти принципы действуют, как правило, на протяжении небольших фрагментов.

Изменившийся звуковой материал в полифонии XX века преобразовал и способы координации между голосами, стал причиной снижения организующей роли вертикального параметра. «В XX веке контрапункт перестал функционировать как единая система универсальных правил обращения с интервалами или созвучиями» [7, с. 114]. «В современной музыке... диссонирующие сочетания полифонических голосов допускаются на любом протяжении» [5, с. 345]. К полифонической фактуре Алексеева применим термин «диссонантный контрапункт».

Диссонансы, причем очень резкие — малые секунды, ноны, большие септимы, их сочетания, — являются господствующими в полифонической гармонии композитора, а консонансы практически «изгнаны» из вертикали. В этом Алексеев ближе к композиторам-додекафонистам. Исходя из современной типологии, приведенной в исследованиях последнего времени [3, с. 63], полифонию Алексеева следует отнести к неомодальному контрапункту.

\* \* \*

Изменившийся облик тематизма повлиял и на организацию фактуры в сочинениях Алексеева. Фактура стала для него одной из важных областей новаторства, причем подавляющее большинство новых в чувашской музыке фактурных приемов связано с полифонией. Мелодическая полифония сохраняет положение важнейшего вида. Но, в отличие от классической полифонии, она, как было уже замечено, базируется на новом по содержанию мелодическом материале — неомодальном.

В музыке композитора представлены все разновидности полифонической фактуры: имитационная, контрастная, полифония пластов, гетерофония.

Имитация в сочинениях Алексеева представлена в разнообразных формах, различаясь по интервалу, времени вступления голосов, по точности повторения, по количеству голосов, участвующих в имитации, по материалу, который имитируется: мелодия или ее графический рисунок, целые звуковые комплексы. Применяются самые разнообразные варианты преобразования тем в риспостах: инверсии, реже — ракоход, ритмическое увеличение и уменьшение, их комбинации. Особое распространение получила каноническая имитация. Фрагмент из 3-й части Симфонии-концерта, представляющий собой канон с элизией\*, демонстрирует изменение параметров линии в каноне. Компонентами фактуры являются здесь не одноголосные линии, а сложные вертикальные комплексы.

---

\* Элизия — фонетическое явление в речи или стихе, связанное с пропуском гласных звуков. Элизионный канон — канон с пропуском в риспосте отдельных участков (пауз, мелких нот).

*Пример 3.* Симфония-концерт для скрипки, фортепиано и симфонического оркестра. 3-я часть



В отношении музыкальной формы в целом имитации выполняют функции как изложения, так и развития (например, в средних частях многотемных фуг).

Имитационную полифонию композитора характеризует во многом новое отношение к музыкальной пространственности. Помимо классического соотношения голосов и регистров, мелодические компоненты могут располагаться крайне акассично с точки зрения своей регистровой локализации. Например, в каноне № 7 из цикла «48 полифонических образов» важную выразительную роль играет регистр (низкий) и интервал вступления (секунда) — необычно узкий интервал для канона, в результате создающий сонорную недифференцированность линий. Для классического же канона типично распределение голосов по регистрам. Монорегистровое соприкосновение остро диссонирующих голосов рождает эффект «трущихся друг о друга» линий. Композитор смещает центр тяжести музыкального действия из привычного среднего регистра то в глухой нижний, то в звенивший высокий.

Пример 4. Канон № 7 из «48 полифонических образов»

*L'istesso tempo (Andante)*

Канон производит впечатление движения раздвоенного голоса (или голоса, «отбрасывающего тень»), развертывание «шнура», постепенно перемещающегося в «пространстве». На регистровой вершине пропаста и риспоста меняются местами, тема в обоих голосах звучит в обращении, и начинается обратный процесс — возвращение в нижний регистр. Сонорный фактор, сонорная идея здесь решающие. Таким образом, канон получает здесь сонорную трактовку. При этом фонический эффект возникает не от слияния большого числа голосов, что, в общем, типично для сонорных канонов, и не столько в связи с сонорным типом материала, сколько в плотном расположении голосов при определенных регистрах условиях.

К имитационной примыкает зеркально симметричная фактура. Принцип симметрии в форме, гармонии, голосоведении (как у Бартока) оказал большое влияние на музыку композитора. В основе раздела музыкальной формы сочинений Алексеева нередко лежит двухголосие полифонического типа, состоящее из мелодии и ее зеркального отражения, часто усложненное дублировками. Одновременное звучание темы и ее зеркального отражения (обращения) можно определить и как нулевой канон\*, хотя имитации в данном случае как таковой нет. Ю.Н. Холопов отмечает, что, совпадая с приемом дубли-

---

\* Нулевой канон — канон с одновременным вступлением голосов (т.е. нулевым расстоянием во времени).

ровки голосов, нулевой канон отличается от нее смыслом дублировки [9, с. 146]. По нашему мнению, в контексте общей полифонизации стиля Алексеева возможно определение такого многоголосия как нулевого канона. Дублировки — распространенный прием современного полифонического письма — уплотняют музыкальную ткань, динамизируют развитие путем прибавления новых голосов, способствуют росту формы. Подобный конструктивный и выразительный прием, например в кульминационном проведении темы 5-й части Квинтета для деревянных духовых и фортепиано, позволяет подчеркнуть все изгибы мелодической линии.

Контрастно-полифоническая фактура — основной вид полифонической фактуры у Алексеева. В ней также находит отражение принцип вариантного остината, преобразуясь в вариантное полиостинато.

Контрапункт в сочинениях композитора включает широкую шкалу степеней контрастности полифонических компонентов — от едва намеченной инициативности линий до ярко контрастных сочетаний. Распространен у Алексеева ритмически комплементарный контрапункт. В инвенции № 2 из «48 полифонических образов» контрапунктируют по принципу ритмической комплементарности краткие мотивы, образующие мозаичную ткань. Камерность, графичность письма, восходящие к дodeкафонистам, особенно к А. Веберну, когда значимой становилась мельчайшая интонация, были для чувашской музыки новы.

Благодаря разной степени ритмической и интервальнойной плотности в музыкальной ткани выделяются рельефные и фоновые голоса. Весьма характерный прием у Алексеева — изложение ведущей темы с контрапунктом, вносящим какие-то интонационные нюансы и играющим подчиненную роль — заполнение ритмических остановок, протянутых звуков, как правило образующих дискретную, несамостоятельную мелодическую линию, часто разорванную паузами. Такой контрапункт сопровождает первоначальное проведение тем в формах, основанных на вариационности.

Контрапункт может достигать большей степени самостоятельности голосов. Ансамбль струнных в симфонической поэме «Сельские эскизы» со стихийно вступающими разными напевами в голосах имитирует разноголосицу сельских гуляний.

Контрастность мелодических голосов нередко достигается через различие их ладовой основы (ангемитоника — хроматика), мелодической линии (узкообъемная — широкодиапазонная). В двойной фуге (*пример 2, с 7 т.*) «разбухшая», сонорная по существу тема А контрапунктирует ангемитонной узкообъемной теме В.

Контрапунктирование мотивов, имитации, дублировки создают индивидуальные фактурные формы, основанные на комбинировании различных фактурных видов.

Приемы полифонического варьирования у Алексеева типологически мало чем отличаются от классических. На первом месте стоит сложный контрапункт разных видов — вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной, редко — ракоходный, а также комбинированный контрапункт. Временные преобразования темы (проведения темы в уменьшении, увеличении), часто используемые композитором, также относятся к области полифонического варьирования. Новой для полифонии является такое изменение темы, когда она разрастается в объеме, превращаясь в сонорную, как в упомянутом выше примере.

Логическим продолжением контрастной полифонии является полифония пластов, когда во взаимодействие вступают не отдельные голоса, а комплексы голосов, образующих единые пласти. В понимании сущности этого явления мы исходим из определения Т.В. Франтовой: полифония пластов — это «фактура, в которой контрапунктически соединены многоголосные и многозвучные компоненты, четко обнаруживающие внутреннюю комплексность» [8, с. 73]. Любой вид неодноголосной фактуры в музыке 60—70-х годов, как отмечает исследователь, может принять вид пласта. При этом необязательным является образно-смысловое разграничение пластов, которое больше соответствует программной музыке. Исходя из данных посылок к полифонии пластов можно отнести многие фрагменты партитур Алексеева. В Квинтете для деревянных духовых и фортепиано из цикла «Чувашские мелодии» фактурное 4-, 5-голосие организуется на основе контрапункта пластов. Голоса в каждом пласте может объединять ритм, гетерофоническая, тембровая общность составляющих пласт голосов, фактурный прием.

## Пример 5. Квинтет для деревянных духовых и фортепиано. Ч. 1

The musical score consists of five staves. The top four staves represent woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, and Bassoon. The bottom staff represents the piano. The Flute and Oboe play eighth-note patterns. The Clarinet and Bassoon play sixteenth-note patterns. The piano provides harmonic support with sustained notes and chords. The score includes dynamic markings like *f*, *p*, *pp*, and dynamics like *tenuto* and accents.

В данном примере различимы два контрапункта-пласта, внутри которых партии объединены единым ритмическим движением: пласт флейта+фагот — зеркально симметричный (т.н. нулевой канон), пласт гобой+кларнет — со смешанным типом голосоведения, то параллельным, то зеркально симметричным.

Гетерофония в произведениях Алексеева встречается реже, чем названные виды фактуры. Часто она используется в пластиах. Фрагмент из Симфонии-концерта (фортепианная партия), несомненно, корнями уходит в гетерофонию, связан с ее разноголосицей, многократно усиленной здесь полимодальностью, отчего возникают сплошь резкие вертикальные сочетания — большие септимы и увеличенные октавы (малые ноны). Фоновый пласт — кластер *e-f* у скрипки создает весьма экспрессивную ауру. Основная тема звучит в верхнем голосе, нижний голос «прочерчивает» графически похожую линию, но в ином модусе (целотоновом — *ges-as-b-c-d*) и с ритмическим варьированием.

*Пример 6.* Симфония-концерт для скрипки, фортепиано и симфонического оркестра. Ч. 1. П. 9

В варьировании этой темы использован также прием народного музицирования — бурдон (Там же, ц. 8), ритмически разнообразно обыгрываемый.

Описанные виды полифонии не используются автономно, а по-разному комбинируются.

Огромное значение полифонические приемы приобретают в произведениях, основанных на цитировании подлинных народных напевов. Такого рода сочинения занимают важное место в наследии композитора (камерно-инструментальный цикл «Чувашские мелодии», Первая и Вторая симфонии и др.). В инструментальных произведениях чувашских композиторов, основанных на цитировании народных мелодий, в вариациях на оригинальные стилизованные темы, созданных в 20—50-е годы, а также в творчестве его современников главную роль, безусловно, играла гомофония. Имитационная, контрастная полифония включалась в музыкальную ткань эпизодически, встраиваясь в гармоническую систему. У Алексеева же в аналогичных жанрах возникали вариации, в которых полифония решительно отстраняет формообразующие функции гармонии. Еще в связи с сочинениями композитора первой половины 60-х годов критика замечала: «В творчестве молодого чу-

вашского композитора М. Алексеева также явственно ощущается настоящее стремление услышать внутреннюю жизнь народной песни. В «Чувашском капричио», в серии его крупных циклов для деревянно-духовых инструментов по-новому зазвучала чувашская мелодика. И в Сонате для флейты с фортепиано, и в Сюите для гобоя с фортепиано весь тематизм целиком фольклорен. Но это вовсе не породило ни «этнографической» рапсодичности, ни «расслабленности» формы. <...> Подобное отношение к народной песне — активное и вместе с тем чуткое, «извлекающее» форму, как и все другие компоненты музыкального языка, из мелодической основы, без ее фетишизирования, но с должным доверием к ее еще не раскрытым возможностям, следует признать, может быть, самым плодотворным и многообещающим» [10, с. 58]. Можно утверждать, что зазвучать народной мелодике по-новому помогла во многом именно полифония. Используя ее ресурсы, композитор преодолевает замкнутость куплетной формы.

Качественное обновление традиционного круга средств варьирования демонстрирует Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано из цикла «Чувашские мелодии» (1970). Квинтет — образец активного, творческого подхода к народной песне. В нем господствует линеарная фактура. Перецень полифонических приемов, используемых здесь, весьма разнообразен: контрапункт (простой, сложный контрапункт: горизонтально-подвижной, вертикально-подвижной, контрапункт пластов), свободная имитация, фугато, канон — простой, двойной, нулевой, с дублировкой, комбинированные виды, гетерофония внутри пластов. Три части из семи написаны в форме полифонических вариаций, в остальных полифоническое варьирование является ведущим принципом развития, образуя форму второго плана.

Форма первого плана в 3-й части Квинтета — трехчастная с чертами сонатности: синтетическая реприза объединяет в контрапункте темы первого и второго разделов. Первая тема — скерцозного плана (свадебный напев), изложенная, как и во всех частях Квинтета, с ритмически комплементарным контрапунктом. Такой прием в экспонировании обоснован задачей демонстрации прежде всего народной темы. В 3-й части темы подвергаются активному развитию, трансформации. Во второй вариации в напеве сохранен лишь начальный мотив,

он обретает новую форму — динамичного фугато со свободной вариантностью в голосах.

Кроме того, все связующие участки в 3-й части пронизаны свободной имитационностью, что сообщает звучанию особую текучесть. Третья вариация подобно динамической репризе изложена *tutti* в пластовой фактуре: один пласт — у фортепиано, а другой — у духовых (в зеркально симметричной фактуре). Таким образом, композитор насыщает звучание симфоническим развитием.

Вторая тема (*sentimento*) — антегитонная, с характерными окончаниями «всхлипами» (подразумевается фольклорный плач невесты) — дана также с ритмически комплементарным хроматическим контрапунктом (оба голоса — в партии фортепиано). Во втором проведении плач перемещается в партию духовых и проводится зеркально симметрично (т.н. нулевой канон).

В третьем проведении вторая тема и контрапункт даны в зеркально симметричной фактуре, снимается ритмическая комплементарность контрапункта — происходит сдвиг времени вступления (т.е. горизонтально-подвижной контрапункт). Реприза синтетическая, соединяющая в контрапункте темы обоих разделов.

Таким образом, полифоническое письмо Алексеева, объединяющее в себе понятие тематизма и фактурно-полифонических принципов, является неотъемлемым компонентом новаторского языка композитора. Новое в музыке композитора наиболее ясно проявляется в стремлении к индивидуализированности тематизма, основанного на фольклорной интонации, неповторимости целого ряда явлений полифонического письма и полифонической формы. На фоне творчества других чувашских композиторов, работавших на той же интонационной основе, мир музыки Михаила Алексеева ярко выделяется своей уникальностью. Необычный тематизм, внедрение сонорных эффектов в полифонические произведения, свободные ритмические отношения, использование особенностей современной гармонии — все это открывает дорогу новой образности, позволяет художнику говорить со своим слушателем на современном языке.

### Л и т е р а т у р а

1. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
2. Кондратьев М.Г. Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары, 1983. С. 35—62.

3. Кузнецов И.К. Теоретические основы полифонии XX века: Исследование. М., 1994.
4. Мамаева М.Н. Полифония в марийской музыке. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
5. Протопопов В.В. Полифония // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. С. 345.
6. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и ХХ век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры ХХ века / Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 407—432.
7. Франтова Т.В. Полифония Альфреда Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины ХХ века. Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2004.
8. Франтова Т.В. Полифония в русской советской музыке 60—70-х годов. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986.
9. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. Сб. ст. М.: Музыка, 1978. С. 127—157.
10. Юсфин А. Фольклор и композиторское творчество // Советская музыка, 1967. № 8. С. 58.

*И.В. Ткаленко***Фортепианные циклы Л.Л. Быренковой**

Фортепианная музыка Ларисы Быренковой, как и все ее творчество в целом, в современной культуре Чувашии — явление заметное и неординарное.

Для фортепиано композитором написаны три сонаты и множество пьес, объединенных в циклы «Чаваш ен», «Четыре чувашские народные мелодии из сборника Гаврила Федорова», «Портреты и зарисовки», «День в деревне (маленький триптих)», «По Руси (цикл картин для фортепиано)», «Прелюдии и фуги». Есть у нее также фортепианные ансамбли «Композиция для 2-х фортепиано», «Фуга для 2-х фортепиано» и другие сочинения. Часть этих пьес вошла в сборник «Избранные фортепианные произведения для фортепиано» (2007).

Отличительной чертой творческого почерка композитора является многообразие интоационных и стилевых истоков. Среди них — русский и чувашский фольклор, древнерусское профессиональное певческое искусство (знаменный распев), полифония барокко, музыка различных классико-романтических и современных стилей, форм и жанров. В музыкальном языке ее произведений существуют и самые изысканные, рафинированные интонации, и самые «жесткие» гармонии, встречаются также мотивы и попевки в стиле бытовых жанров и легкой музыки. Все они достаточно гармонично уживаются, дополняя друг друга и обитая в одном «музыкальном космосе». В этих произведениях Л. Быренковой удается сохранить свое лицо, ей всегда есть что сказать. Выразительные средства, коренящиеся в перечисленных разнообразных источках, объединены творческими идеями композитора, которым и подчинен отбор того или иного приема. Хочется подчеркнуть, что речь идет отнюдь не о подражании и не о стилизации, а о поисках

собственного стиля, коренящегося в опыте прошлого, опирающегося на традиции как отечественной, так и мировой музыкальной культуры. Такой подход, заключающийся в свободном обращении к опыту всей истории музыкального искусства, созвучен общим тенденциям в композиторской практике рубежа XX—XXI веков.

Л.Л. Быренковой присущ особый лирико-психологический ракурс восприятия мира. Ее музыка обладает способностью вызывать многообразные жизненные ассоциации, привлекает человеческостью и глубиной содержания. Характерной чертой творчества композитора является тяготение к крупным формам, в которых кроется возможность выразить значительное музыкальное содержание. Поэтому главным творческим достижением автора в фортепианной музыке являются сонасты, хотя было бы несправедливым не признать, что и в малых формах она создала множество замечательных произведений. Нельзя не отметить в ее творчестве, наряду с масштабностью замыслов, и иную, прямо противоположную тенденцию — смысловую и интонационную насыщенность, пристальное внимание к каждой, даже самой мельчайшей детали формы, ювелирную интонационную работу. Эта тенденция проявляется и в том, что часто конструктивной единицей ее пьес и крупных произведений служит отдельный мотив, который имеет тематическое значение и занимает место развернутой мелодии.

«Фольклорные» сочинения композитора, хотя их и немногого, также привлекают своеобразием подхода. Они далеки от интонационно-мелодического имитирования народной музыки, от обычая цитировать фольклор. В них сквозит стремление проникнуть во внутреннюю структуру фольклорного языка, в глубинные слои художественного мышления, в семантику фольклорной образности. Это относится в равной мере к произведениям, опирающимся на чувашскую и на русскую народную музыку.

Тетрадь «Избранных произведений для фортепиано» открывают «Четыре чувашские народные мелодии из сборника Гаврила Федорова». Небольшая сюита состоит из четырех лаконичных по изложению, но творчески изобретательных, богатых на выдумку обработок подлинных народных песен из репертуара знаменитого чувашского народного певца и собирателя фольклора. А завершается сборник яркой концертной

пьесой «Сельский виртуоз» — примером обращения к русскому фольклору. Ее фактурное изложение представляет собой, как написано в авторском предисловии, «стилизацию под игру русских народных инструментов». Имитируются любительские «виртуозные» гармошечные приемы: «переборы», репетиции на одном звуке. Эта пьеса существует в двух вариантах — для фортепиано и для камерного оркестра.

В цикле «Чайаш ен» автор экспериментирует на основе сопоставления и взаимодействия элементов пентатонной и семиступенчатой ладовых систем, при этом смело соединяет, часто в рамках одной пьесы, чувашские и русские интонации. Уже в первой пьесе, мелодия которой вся укладывается в рамки пентатоники, встречаются характерные для русского фольклора трихордовые обороты. А во второй — «Храбрый мальчишка» — уже прямо сопоставляются мажор и пентатонный лад. Подчас такое сочетание создает комический эффект. Например, в пьесе «Дедушкин напев» первый мотив пентатонный (чувашский), а второй — типично русский, начинающийся с характерной «разудалой» интонации. В пьесе «Перекресток» также «сталкиваются» два мотива: бесполутоновый пентатонный и содержащий малую секунду тетрахордовый. Иногда пентатоника лишь чуть-чуть «подкрашена» чуждыми для нее звуками, например, в пьесе «Моя дудочка». В этом цикле композитор использует разнообразные современные гармонические и композиционные средства: политональность («Облако и шмель»), принцип «тематической гармонии» («Кукушка»), полиладовость («Храбрый мальчишка», «Дедушкин напев»). В пьесе «Наперегонки со временем» он сочетает джазовую (блюзовую) гармонию и ритм (*пример 1*).

*Пример 1*

*Allegro moderato (♩ = 128)*

Следующий цикл, «Портреты и зарисовки», представляет собой настоящий «калейдоскоп» различных стилевых моделей. В этих пьесах нашли отражение поиски и находки автора в данном направлении. Это уже не полистилистика, а, скорее, «стилевой плюрализм» — тотальное совмещение самых разных стилей в рамках одного авторского стиля. В каждом случае композитору удается найти органичное сочетание «своего» и «чужого», сохраняя при этом творческую индивидуальность.

«Джованotto из Палермо» — яркая, виртуозная, лирическая тарантела в духе балетной музыки Прокофьева. Замечательно колоритная пьеса-портрет живо рисует образ шустрого итальянского мальчишки, не лишенного сердца.

«Моя маленькая пастушка» — пастораль, близкая по стилю одновременно как к старофранцузским, так и английским и итальянским песенным образцам XVI—XVII веков. Средством стилизации здесь является модальная гармония с архаическими мажоро-минорными оборотами и подвижными кадансами. В музыке XX века можно обнаружить отдаленную перекличку с этой пьесой, имеющей, возможно, аналогичный жанровый исток: трехдольный метроритм и похожие пунктирные ритмические обороты содержатся в «Сerenаде» Стравинского из балета «Пульчинелла».

«Петя-петушок» — в основе лежит детская народная попевка, аранжированная в фольклорном стиле. Пьеса записана в переменном размере, наиболее точно передающем особую речевую ритмику темы, свободную и прихотливую. Особенностью этой обработки, сделанной в народном подголосочно-полифоническом стиле, являются современные композиционные приемы: остродиссонирующие интервалы и политональные краски в первом мотиве, тематическая гармония (пентаккорды) — во втором.

«Один в ночном городе» — ноктюрн, скорее, даже не в романтическом, а эстрадно-салонном стиле, сформировавшемся на волне всеобщего увлечения романтическим пианизмом в конце XIX века и благополучно дожившем до наших дней. Простая, песенного склада мелодия этой пьесы окутана набегающими волнами триольных пассажей, в которых она постепенно «утопает», утрачивая инициативу и полностью подчиняясь очарованию гармонических «переливов».

«Непоседы» — жанровая юмористическая сценка в нео-фольклорном стиле. Тема ее звучит в духе народного наигрыша в смешанном ладу, сочетающем мажорную и минорную терции и содержит миксолидийские мелодические обороты, характерные для народной музыки Польши или Молдавии.

«Рождество в Эйзенхау» — прелюдия в необарочном стиле. В ней имитируются некоторые характерные черты органных и клавирных импровизаций немецкого барокко XVI—XVII веков. Изложение подчеркнуто импровизационно, постоянно повторяется одна и та же секвенция на простой мотив. Гармонические тяготения ослаблены, в основе лежит модальный принцип организации (почти вся музыка строится на белых клавишиах), лишь к концу увеличивается, накапливается диссонантность, подготавливая появление хроматически насыщенной гармонии. Фактура представляет собой стилизацию органного звучания: крайним регистрам противопоставляется средний, используются полифонические имитации на фоне выдержаных нот («органых басов»). В конце пьесы нагнетается напряжение к кульминации увеличением звукового объема и плотности фактуры без динамического нарастания.

«Подмастерье из предместья Лиона» — пьеса имеет жанрово-танцевальную природу, в основе народный танец с синкопированным ритмом (напоминающим ритмы венгерского «вербункоша») и интонациями миксолидийского лада.

«Проказник» — в этой пьесе вряд ли можно обнаружить какие-либо признаки национальной принадлежности. Фактура скупая, изложение преимущественно двухголосное. В пьесе преимущественно использованы атональные гармонические средства с опорой на диссонансы: тритоны, секунды, септимы (пример 2).

*Пример 2*

*Allegro vivo (♩=126)*

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. Both staves have a common time signature. The music begins with a dynamic ff. Measures 1-2 show eighth-note patterns with slurs and grace notes. Measures 3-4 continue this pattern with some changes in rhythm and dynamics, including a forte dynamic f. Measures 5-6 show more complex patterns with sixteenth-note figures and slurs. Measures 7-8 conclude the excerpt with eighth-note patterns and dynamics. Measure numbers 1 through 8 are written above the notes.

«Счастливый день в январе» — намеренно наивная до-мажорная песенка, несложно гармонизованная. Ее заключительный раздел, который можно назвать кодой, или «постплодией» к песне, радует свежими, красивыми и весьма неожиданно звучащими в контексте этого произведения интоационными мелодическими оборотами.

«Бездельник» — в основе незамысловатая, фольклорного склада попевка, скорее всего — дразнилка. Форма этой пьесы выстраивается из чередования двух небольших контрастных элементов — диатонического и хроматического.

«Вероника» — лирическая песня со всеми «атрибутами» эстрадно-салонного стиля: плавная «нейтрально-красивая» мелодия с четким мотивным членением, терцовыми удвоениями, арпеджиированным аккомпанементом, несложной гармонией с красивыми задержаниями. Это самая популярная и наиболее часто исполняемая пьеса данного цикла (*пример 3*).

*Пример 3*

*Andantino (♩ = 64)*

«“Петухи” и... курочки» — сатирическое произведение. Его истоки, думаю, не нужно искать в «птичнике», в заселении которого особенно отличились французы (от Рамо до Мессиана), и тем более не в «Петухах и курах» Геннадия Воробьева. Персонажи этого произведения имеют близких родственников в «Райках» Мусоргского и Шостаковича.

«Странная девочка с воздушными шарами» — психологически тонко и оригинально, при помощи минимума необхо-

димых средств композитор рисует образ замечавшегося ребенка. Первый мотив, состоящий исключительно из кварт, квинт и тритонов, непрерывно на протяжении всей пьесы переинтонируется и прихотливо перегармонизовывается. Чередование этого «покачивающегося» мотива и другого, с томно скользящими интонациями, напоминает аналогичное гармоническое соотношение в «Песне индийского гостя» из оперы «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, что придает образу дополнительные смысловые нюансы.

«Вера Сергеевна» — несколько ироничное изображение учительницы. Пьеса интересна яркой характерностью, быстрой и точной сменой состояний, настроений. В традициях отечественной композиторской школы, восходящих к творчеству М.П. Мусоргского, в ней заметно умение запечатлеть живую натуру, передать в звуках реальность характера, своеобразие жеста (*пример 4*).

*Пример 4*

The musical score consists of three staves of piano music. The first staff begins with the instruction "Allegretto (♩ = a)" above the treble clef, followed by a dynamic "pp". It then transitions to "Piu mosso (Tempo I)" above the bass clef. The second staff begins with a dynamic "f" and ends with "Allegretto (♩ = a)". The third staff concludes with a dynamic "p". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several rests and dynamic markings throughout the three staves.

«Колыбельная Большой Медведицы» — в ее основе лежит диатоническая мелодия в народно-песенном стиле, которая просто и естественно льется, при этом слегка покачиваясь, как и положено колыбельной. Пьеса замечательна своим гармоническим обликом, в котором настоящее изобилие секунд, в основном больших, иногда собирающихся в аккорды целыми грядьями, но при этом всегда звучащих мягко, как консонанс (*пример 5*).

*Пример 5*



«Баба-яга (автопортрет)» — состоит из двух взаимодополняющих контрастных образов. Первый образ — прямолинейный: один мотив изображает угрожающий топот при помощи наложенных друг на друга аккордов разной структуры, а другой, состоящий из одних только секунд, своей примитивностью сопоставим с образом «бодливой козы», которой пугают маленьких детей. Второй образ более «хитрый и коварный»: в нем сочетаются широкие скачки и нисходящие секундовидные интонации в мелодии, форшлаги, похожие на «взвизги», неожиданные акценты, синкопы, регистровые противопоставления, стремительные переходы из одного регистра в другой — в целом, средства не слишком оригинальные. Персонаж получается по-своему убедительный: не очень злой и страшный, какой-то «понарошечный», хотя и довольно шумный.

В основе пьесы «Семеновна» — частушка, но не бойкая, а лиричная, минорная. Это поэтичная, задушевная сценка в духе «страданий» (*пример 6*).

Имитируется звучание русского народного ансамбля (оркестра): характерный «баянnyй» аккомпанемент (бас-аккорд), звучание струнных щипковых инструментов (домры, балалайки) передаются при помощи приема арпеджато и разнообразных форшлагов, в каденции использованы пассажи в характере гусельных переборов.

## Пример 6



«Веселый гость из Эгера» — динамизм, энергия, волевой задор определяют характер этой пьесы в духе народного танца. Отличительной чертой ее является ладовая переменность устюев Ми-Ля. В пьесе легко обнаружить многие типичные черты стиля Белы Бартока: это, в первую очередь, ладовое разнообразие, простота и экономность средств, графичность фактуры, чуждой романтической и импрессионистической красочности, резкие скачки в отдаленные регистры, строгая повторность упорного ритма, тяготение к квартовым и секундовым созвучиям (характерные секундовые «клевания»), частое обращение к тритоновым сочетаниям. В последнем проведении темы в гармонии использованы аккорды, включающие в себя мелодические ноты, т.е. звуковой состав горизонтали и вертикали совпадает («тематическая гармония»).

«Билет в последний вагон» — пьеса представляет весьма нестандартное для мажоро-минорной системы сочетание интонаций, гармоний и ритмов. Ее тема, довольно сумрачная по колориту, написана в ладу, сочетающем альтерированные варианты одних и тех же ступеней: 4-я низкая в мелодии, одновременно 4-я высокая в гармонии, 5-я переменная (натуральная чередуется с пониженной). В гармонии — опора на однотерцовые аккордовые сочетания. Остинатная по ритмическому и мотивному строению четырехчетвертная тема внезапно «тормозится» парой тактов в экзотическом размере такта 21/32. Затем появляется блюзовая интонация: скользящий форшлаг с минорной 3-й ступени на мажорную и 7-я низкая (миксолидийская). Сразу же после нее в басу звучит пентатонный оборот. Репризное проведение темы повторяет почти «тот же круг» (пьеса написана в двухчастной форме): идет повторение темы (в несколько ином «гармоническом наряде»), затем такты на 21/32, блюзовый интонационный оборот. Однако заканчи-

вается пьеса не пентатоникой, а кадансовым оборотом, имеющим в своей основе классический остов — SDT, но представленным в крайней степени странном виде. Попытка объяснить его логику с точки зрения классической гармонии дает неожиданный результат: субдоминанта в виде сочетания, возникшего путем наложения доминантовой квинты на субдоминантовое трезвучие, появляется в результате эллиптической подмены вместо третьей низкой ступени при разрешении доминантового нонаккорда в первом обращении. Следующий за ней доминантовый сектаккорд звучит на полтона ниже, что рождает гармоническое сочетание, в основе которого лежит «принцип тритонового хода». При этом строго выдерживается принцип мелодической связи при соединении аккордов (*пример 7*).

*Пример 7*



Что объединяет этот стилистически пестрый калейдоскоп образов в единый цикл? Автор отвечает в своем предисловии к сборнику: «Все эти различные композиции, со своими образами, мини-сценками, героями — вымыщенными или настоящими, складываясь в единую систему, создавали один мир. И это был новый мир — страна Света и Красоты, Добра и Солнца, Свободы и Ветра, где печаль и сумрак лишь временны, а господствует над всем — Радость. Да, это оказался радостный мир. И еще витала над всем (как улыбка чеширского кота) некая легкая усмешка автора. Оказалось, что и в этом мире нельзя существовать без юмора и иронии, впрочем, как и в любом другом». Сказано точно, емко, красиво. «С легкой усмешкой» автор объединяет все эти пьески в цикл, руководствуясь своей фантазией. Однако, если присмотреться и вслушаться внимательнее, не все столь безоблачно в этом мире. Населяющие его персонажи существуют, не соприкасаясь друг с другом, как бы «параллельно», как большинство жителей

современного мегаполиса. В «стране Света и Красоты», похоже, недостает таких важных для человека вещей, как со-переживание, со-страдание, со-чувствие, и некоторых других, начинающихся с приставки «со-». Внутри циклов незаметны интонационные и тональные связи, или переклички-«арки». Кстати, автор и не настаивает на единстве, называя и «Чайаш ен», и «Портреты и зарисовки» «пьесами из цикла». Все персонажи настолько разобщены стилистически, что невозможно представить и поверить, чтобы смогли подружиться Джьюанотто из Палермо с Вероникой, а веселый гость из Эгера с девочкой с воздушными шарами. Каждый персонаж «Портретов и зарисовок» оказывается совершенно «один в ночном городе». И завершается этот «карнавал» отнюдь не «маршем Давидова Братства», а пьесой «Билет в последний вагон» — робкой (или отчаянной?) попыткой уехать куда глаза глядят, вырваться из этого мира.

Все сказанное относится не только к пьесам. В частности, «Соната в пяти фрагментах», также опубликованная в данном сборнике, заканчивается отнюдь не «праздником в колхозе» (что было бы совершенно естественно для этого фольклорного по стилю сочинения). Последняя часть — одинокий плач-причтание, ибо в созданном волей художника «новом мире — стране Света и Красоты, Добра и Солнца» — одиночеству нет выхода ни в слиянии с природой, ни в единении с народом. Единственное, что помогает в нем жить и творить, это юмор и ирония, «некая легкая усмешка автора».

По пианистическому изложению пьесы, включенные в сборник, также разнообразны. Фактура в каждом отдельном случае напрямую зависит от того, на какой стилевой прототип ориентируется автор. Понимая сложность задачи, попытаемся тем не менее определить некоторые общие черты, выделить характерные приметы фортепианного мышления композитора.

Начнем с того, что фактура большинства рассмотренных в статье произведений требует от исполнителя владения разнообразным тушем, хорошего тембрового слышания, тонкой красочной педализации. Нужно отметить оркестровую тембровую красочность большинства фортепианных сочинений Ларисы Быренковой. Причем имитируются тембры инструментов не только симфонического, но и народного оркестра. На эту черту она указывает сама, когда во вступлении к сборнику говорит о своем «слышании» фортепиано как «инструмента оркестрово-

го». Фактура многих ее произведений требует владения самыми разнообразными исполнительскими приемами в самом неожиданном их сочетании. Это естественно вытекает из стилистической «вседности» их автора. Особенно нужно сказать о необходимости хорошего владения приемами гибкой кистевой игры.

Если рассмотреть эти произведения с чисто педагогической точки зрения, то мы вынуждены согласиться с автором в том, что в них нередко встречаются места пианистически неудобные. Композитор объясняет это следующим образом: «Неожиданно встречающиеся сложности, трудно играемые места в произведениях — следствие не того, что автору не удалось их вовремя «увидеть», а того, что так эти сочинения звучали (в сознании автора. — И.Т.) с самого начала. Задача создания полноценного художественного образа в данном случае перевешивала задачи педагогического репертуара». В результате, к сожалению, даже самые простые по образному складу и предназначенные специально для детей произведения содержат подчас столь сложные исполнительские задачи, что могут быть удовлетворительно исполнены только самыми способными и технически развитыми из них. Особенno этот дисбаланс между образным и техническим возрастными уровнями заметен в цикле «Чайаш ен». Здесь среди пианистически почти безупречно изложенных пьес, таких как «Облака и шмель», «Снег идет», «Наперонки со временем», встречаются очень неудобные для исполнения. Например, «Дедушкин напев» — небольшая, несложная по содержанию и форме пьеса, вполне доступная по своему образному складу младшему школьнику, но фактура 2-го куплета обязательно станет для многих камнем преткновения. Не для детских рук написаны аккорды из «Бабы-яги» (*пример 8*).

*Пример 8*



Нередко встречается изложение не столько технически сложное, сколько неудобное, например «Свет звезд с небес» (*пример 9*).

## Пример 9



Иногда в этом нет особой необходимости, то же самое вполне можно изложить проще, без большого ущерба для художественного результата. Достаточно просто перераспределить материал между руками (*пример 10* — «Маленькая швея», такты 21—22).

## Пример 10



В других случаях предпочтительнее упростить фактуру. Так, в пьесе «Вечерок» красиво задуманные регистровые переклички создают технические трудности, которые на практике затмевают ее художественные достоинства, превращая пьесу в подобие упражнения на координацию рук. Фактура пьесы «Ночь в лесу» местами очень похожа на клавир оркестрового произведения. Некоторые пьесы буквально сами напрашиваются на то, чтобы их переложили для четырехручного ансамбля («Утро») или для солирующего инструмента с аккомпанементом («Свет звезд с небес»).

Вместе с тем художественные достоинства абсолютного большинства этих произведений стоят того, чтобы потрудиться, приложить усилия и потратить время на то, чтобы быть допущенным в их образный мир — страну «Света и Красоты, Добра и Солнца, Свободы и Ветра, где печаль и сумрак лишь временны, а господствует над всем... Радость». И тогда эта музыка обязательно найдет отклик в сердцах исполнителей и слушателей. А ведь в том, что его музыка любима, и заключается для композитора высшая Радость и Счастье.



Участники XI съезда композиторов Чувашии.  
27 сентября 2008 г.



## **Приложение**

---

- Музыкальная жизнь Чувашии сезона 2008/09 года
- Размышления о будущем
- Союз композиторов Чувашии. Хроника

*Л.И. Бушуева***Музыкальная жизнь Чувашии сезона 2008/09 года**

Музыкальный сезон 2008/09 года в Чувашии был разнообразным и насыщенным. Привлечь внимание слушателя и внести момент новизны в уже опробованные формы работы попытались многие музыкально-концертные коллективы. Особенно явно это было заметно в отношении мероприятий, подготовленных и проведенных Союзом композиторов Чувашии и Чувашским государственным театром оперы и балета. В значительной степени именно благодаря им поклонники музыкального искусства имели возможность не только ознакомиться с образцами мировой музыкальной классики, но и получить достаточно полное представление о современном состоянии национального композиторского искусства и новых произведениях чувашских композиторов-профессионалов.

В музыкальной культуре республики композиторское творчество всегда являлось одним из коренных факторов развития национальной музыки, служило важнейшим стимулом для роста исполнительского мастерства профессиональных и любительских коллективов. В рассматриваемом концертном сезоне расширились творческие контакты композиторов и исполнителей, разнообразились формы пропаганды национального композиторского искусства, способствующие активизации его внутренних процессов. Творения чувашских композиторов были достаточно широко представлены и в концертных программах исполнительских коллективов, и в отдельном развернутом форуме композиторской организации.

\* \* \*

Оживление в области пропаганды национального композиторского творчества было вызвано проведением с 25 по

27 сентября 2008 года в Чебоксарах очередного XI съезда Союза композиторов Чувашии. Съезд, проходивший согласно уставу, включился в работу масштабного проекта — фестиваля «Панорама музыки России», охватившего широко представленную географию страны — Нижний Новгород, Красноярск, Уфа, Псков, Новосибирск, Челябинск, Воронеж. В рамках съезда состоялись спектакли, концерты, а также дискуссия, посвященная проблемам творчества и современной музыкальной жизни республики. Подобных мероприятий в Чувашии не было уже более пятнадцати лет, и поэтому, естественно, съезд привлек внимание специалистов и публики\*. В его работе наряду с членами Союза композиторов Чувашии участвовали гости из Москвы и Казани — секретарь правления Союза композиторов России Кирилл Уманский и заслуженный деятель искусств Республики Татарстан композитор Виталий Харисов.

Съезд начался со своеобразной кульминационной точки. В первый день были показаны две оперы, контрастные друг другу по жанру и по языку. На открытии в Чувашском государственном театре оперы и балета был представлен один из самых масштабных национальных спектаклей последних лет — опера Александра Васильева «Иван Яковлев». Это произведение стало значимым явлением не только для самого композитора, но и для всей музыкальной общественности республики и театра тоже: ведь после «Чакки» А.Г. Васильева, премьера которой состоялась более двадцати лет назад, национальные оперы на сцене Чувашского театра больше не ставились. В опере, наряду с показами фрагментов детства Ивана Яковleva и среды, в которой он вырос, много внимания уделяется его просветительской и педагогической деятельности. Комментируя свой замысел, композитор отмечал, что «решил показать Яковleva как учителя народа, которому народ дал статус чу-

---

\* Работа съезда получила освещение в журналах «Музыкальная академия» [23] и «Лик Чувашии» [15]. На Чувашском телевидении была подготовлена специальная телепередача (автор — А.А. Осипов). Однако республиканская пресса, обычно быстро откликающаяся на события музыкальной жизни республики, на этот раз почти не обратила внимания на композиторский форум. Единственная развернутая публикация по теме появилась в газете «Хыпар» [16]. Небольшая информация в несколько строк вышла в «Чебоксарских новостях».

вашского бога. Поэтому здесь и учитель Христос появляется. Это — опера-молитва. Это опера любви и поклонения великим душам. Как тем, что жили в прошлом, так и тем, что живут и творят сегодня среди нас. Мы все — ученики Яковлева, выполняющие его завещание».

Концептуальное по замыслу произведение потребовало для его воплощения привлечения средств не только из арсенала музыкально-театральной драматургии. Новаторским стало использование в опере видеоряда, в который вошли уникальные архивные материалы: документальные кадры строительства Чувашской учительской школы, оригиналы чувашского букваваря, перевода Священного Писания, кадры из последних лет жизни Яковлева. Как и в других произведениях Васильева, здесь достаточно широко используются чувашские народные песни, поданные в современной трактовке, с использованием выразительных средств музыки XXI века.



Чувашский государственный театр оперы и балета.  
А. Васильев. Сцена из оперы «Чакка». 25 сентября 2008 г.

Постановка оперы, осуществленная несколько ранее, в 2007 году, на прослушивании в рамках съезда приятно удивила специалистов и слушателей заметными сдвигами в лучшую сторону. Как отмечалось на обсуждении, устранились значительные недоделки премьерного показа: отчетливее зазвучали оркестровые партии, выровнялись качество звучания и согласо-

ванность с хором и солистами. В таком виде это сложное, масштабное музыкально-эпическое полотно, восходящее к лучшим традициям отечественной большой оперы, действительно стало украшением чувашской музыкальной культуры. Остается лишь сожалеть, что показ произведения состоялся днем и зал остался полупустым.

Другое сочинение музыкально-сценического жанра, исполненное вечером этого же дня на сцене Чувашской филармонии, — уже получившая известность и общественное признание рок-опера «Нарспи» Николая Казакова. Чувашское прочтение вечной темы любви, вызывающее ассоциации с сюжетом о Ромео и Джульетте, воплотилось в богатой эмоциональным накалом страсти и трагичной рок-опере с оригинальным режиссерским решением, авангардностью сценических элементов, использованием современных звуковых и световых технологий. Это уже четвертый вариант сценического воплощения знаменитой поэмы чувашского классика Константина Иванова. Он удивил зрителей не только нетрадиционным подходом к сюжету, но и хорошим литературным слогом, вдохновенным и профессиональным исполнением вокальных партий, виртуозной хореографией.



Сцена из рок-оперы Н. Казакова «Нарспи». Март 2007 года

На обсуждении это произведение вызвало горячие споры, которые касались прежде всего границ определения жанра. Заявленное самими создателями определение «Нарспи» как мюзикла стало, по признанию композитора, чисто коммерческим шагом, рассчитанным на привлечение интереса публики. Гости отметили несомненную связь произведения с рок-операми Эндрю Ллойд Уэббера и Алексея Рыбникова. Виталий Харисов увидел в «Иване Яковлеве» и «Нарспи» преемственность поколений: ведь Николай Казаков является учеником Александра Васильева. Время подтвердило, что положительные оценки и отзывы музыковедов и композиторов, прозвучавшие в ходе обсуждения, были вовсе не случайны. Эта работа несколько позже была высоко оценена не только специалистами. В июне 2009 года спектакль был удостоен Государственной премии Чувашской Республики в области литературы и искусства.

Во второй день работы съезда прошли концерты камерной и симфонической музыки. Камерная музыка, прозвучавшая в концертном зале Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковleva, была представлена как уже известными, вошедшими в репертуар исполнителей сочинениями А. Васильева (произведения для камерного оркестра «Эпитафия памяти Г. Степанова» и «Такмак села Большое Буйново») и Л. Чекушкиной (детские фортепианные пьесы «В ожидании Рождества», «Утро в деревне»), так и малознакомыми широкой публике произведениями Т. Полковниковой («Балетные сцены» для камерного оркестра) и А. Никитина («Поэматорката» для фортепиано). Эти сочинения, выполненные в различной творческой манере, объединило общее стремление к национальной характерности музыкального языка.

На фоне прозвучавших сочинений выделялись своей «полистилистичностью» произведения Л. Быренковой — три прелюдии для фортепиано, пьесы для флейты и фортепиано, романс «Годы» на стихи В. Плеханова. Обращение к различным, подчас весьма далеким друг от друга стилевым истокам, характерное для творческого почерка этого автора, опора на стилизацию как господствующий метод письма в творчестве Ларисы Быренковой порой заслоняют ее собственную индивидуальность и мешают услышать авторский художественный образ.

На вечернем концерте симфонической и вокально-симфонической музыки была представлена большая программа. В исполнении оркестра Чувашской государственной академической симфонической капеллы прозвучали «Прелюдия» для оркестра Геннадия Воробьева, «Торжественная прелюдия» Александра Васильева, симфониетты Валентины Салиховой и Андрея Галкина, «Тарантелла» из сюиты «Балетные сцены» Татьяны Полковниковой. В каждом из произведений ощущалась творческая индивидуальность авторов. Мастерство и выверенность в звучании оркестровых партий, тщательно выстроенная форма отличали прелюдию Александра Васильева. Лирически проникновенная симфониетта Андрея Галкина контрастировала с драматически углубленной, опирающейся на драматургические принципы большой симфонии симфониеттой Валентины Салиховой. Зримостью и яркостью музыкальной образности привлекла внимание «Тарантелла» Татьяны Полковниковой. Эпической монументальностью запомнились отрывки (пролог и танец) из оперы «Раб дьявола» Юрия Григорьева. Возвышенно и просветленно прозвучал «Причастный стих» для солиста, хора и оркестра Ларисы Быренковой.

Картина современного творчества получила обобщенную характеристику в третий день работы съезда в докладе председателя правления Союза композиторов Чувашии Николая Казакова. На отчетно-выборном собрании среди положительных сторон работы Союза им были упомянуты состоявшиеся за последние три года премьеры национальных спектаклей — балета Аниты Лоцевой «Свет вечерней зари» (2007), оперы Александра Васильева «Иван Яковлев» (2008), рок-оперы Николая Казакова «Нарспи» (2008). Отметил он и творческую активность композиторов: Юрий Григорьев недавно закончил второй концерт для хора «Благопожелание» на стихи В. Хлебникова, Андрей Галкин — Симфониетту для струнного оркестра, Лариса Быренкова — кантуату «В городе №» для солиста, хора и симфонического оркестра. Постоянные связи установились у композиторов с Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца, для которого были созданы в последние годы сюита «Сурхури» Лолиты Чекушкиной и вокально-хореографическая сюита Юрия Григорьева «Не грусти» на стихи чувашских поэтов (в 4-х частях). Плодотворно сотрудничают композиторы с профессиональными театрами:

Андрей Галкин написал музыку к десяти спектаклям и дважды был удостоен премии за лучшую музыку в республиканском конкурсе «Чёнтёрлә чаршав». Этой же премией были награждены Лолита Чекушкина, Валентина Салихова и Николай Казаков. Традиционно Союз композиторов Чувашии уделяет внимание юбилейным датам. В 2003 году состоялись концерты, посвященные 70-летию М. Алексеева, 90-летию Г. Лебедева, 90-летию Ф. Лукина. Интерес авторов к фундаментальным жанрам академической музыки, внимание к композиторам со стороны исполнителей — черты, характерные для предшествующего этапа развития чувашской музыки, стали приметами и нынешнего времени.

Одной из постоянных забот композиторской организации всегда была подготовка смены. В дни работы съезда ряды Союза пополнились еще одним композитором — Т. Полковниковой. Под эгидой Союза в апреле 2009 года был проведен Первый открытый республиканский конкурс юных композиторов. Замечательная по замыслу идея привлечь как можно более широкий круг участников и охватить все этапы образовательного процесса — от музыкальных школ до средних и высших учебных заведений — при первом воплощении претерпела ряд досадных накладок. Хочется надеяться, что это мероприятие, организационно усовершенствованное, станет впоследствии одной из постоянных форм работы Союза композиторов Чувашии.

\* \* \*

Плодотворным оказался 49-й сезон для Чувашского театра оперы и балета. На работе коллектива положительным образом сказалось назначение на должность художественного руководителя и главного дирижера Ольги Нестеровой, хорошо знающей проблемы театральной жизни изнутри в связи с многолетней работой в этом коллективе. Благодаря ее инициативности прошедший сезон ознаменовался осуществлением нескольких новых крупных проектов.

Как всегда, главными событиями сезона стали традиционные фестивали — оперный и балетный. Последний состоялся даже дважды, причиной чему явились как реконструкция здания театра, так и смена целого поколения артистов в балетной труппе. В этом сезоне наряду с выпускниками хореографи-

ческого отделения Чебоксарского музыкального училища в балетном коллективе появилась молодежь из Воронежа, Краснодара, Челябинска, Казани и Йошкар-Олы. Всего около пятнадцати молодых артистов продолжили свою профессиональную карьеру на чувашской сцене. Поэтому состоявшийся осенью балетный праздник его руководители — директор театра Михаил Шиманский и главный балетмейстер Валерий Кокорев — назвали фестивалем надежды\*.

В афишу XII фестиваля, проходившего с 28 по 31 октября, были включены балетные спектакли, в которых когда-то блистала знаменитая уроженка Чувашии — народная артистка СССР, президент V Международного балетного фестиваля в Чебоксарах Надежда Павлова. Открытие праздника состоялось 28 октября спектаклем «Баядерка» Л. Минкуса. Этот шедевр мировой хореографии, поставленный на сцене театра шесть лет назад, впервые был показан в новом составе артистов. В рамках фестиваля состоялся дебют недавно приехавших из Челябинска Маргариты Камыш (Никия) и Андрея Субботина (Раб). Роль Гамзатти исполнила еще одна новая солистка Чувашского театра — Александра Алимова, партию Солора — уже известный чувашскому зрителю молодой артист Михайловского театра (Санкт-Петербург) Михаил Сиваков.

29 октября на сцене Чувашского театра в исполнении балетной труппы Мариинского государственного театра оперы и балета им. Э. Сапаева был показан «Спартак» Арама Хачатуряна — один из известнейших балетов XX века, произведение, в последнее время пользующееся особым успехом на балетных подиумах мира. Организаторы фестиваля постарались сделать все возможное, специально подстроившись по времени под репертуарный план работы мариинцев, чтобы показать спектакль чувашскому зрителю.

30 октября состоялся показ «Жизели» А. Адана — спектакля, имеющего особое значение для чувашской балетной культуры. «Жизель» была первым балетным спектаклем, представленным в Чебоксарах в 1967 году. Этой постановкой открывалась и афиша первого балетного фестиваля, на ко-

---

\* По традиции, все фестивальные мероприятия подробно комментируются в прессе. О XII Международном балетном фестивале см. следующие публикации в газетах «Советская Чувашия» [2], «Границы» [20], «Хыпар» [17].

А. Хачатуриан.  
«Спартак».  
Чувашский театр  
оперы и балета.  
29 октября 2008 г.



тором в главной роли блистала звезда, прима-балерина Надежда Павлова. В рамках XI Международного балетного фестиваля спектакль был восстановлен и вновь вошел в репертуар театра. Для участия в балете была приглашена японская танцовщица Эллен Дешарре, воплотившая на сцене лирический образ Жизели. Образ элегантного Альберта был воссоздан заслуженным артистом Чувашии Айдаром Хисамутдиновым. Роль Мирты исполнила еще одна приглашенная артистка — солистка балетных трупп театров Москвы и Челябинска Элина Тимербаева. Эта танцовщица запомнилась и своим нехарактерным для балета большим ростом, и роскошными исполнительскими данными — большим прыжком и большим полетом.

31 октября состоялся гала-концерт, для которого был подготовлен премьерный показ нескольких номеров с участием зарубежных и российских исполнителей. В этот вечер чувашский зритель получил возможность познакомиться с искусством солистки театра «Кремлевский балет», заслуженной артистки России Натальи Балахничевой.

Идею XIII Международного балетного фестиваля, состоявшегося с 21 по 24 апреля 2009 года, режиссер фестивальной программы и художественный руководитель балетной труппы Галина Никифорова обозначила как праздник премьер и новых талантов [21; 22]. И хотя, собственно, премьерным на фестивале стал лишь один единственный спектакль — показанный 21 апреля балет «Лебединое озеро», как и ожидалось,

он более всего привлек к себе внимание поклонников этого искусства.

Выдающийся шедевр русской балетной школы неоднократно возобновлялся в 70—80-е годы на чувашской сцене. Художником-постановщиком нового варианта «Лебединого озера» стал Валентин Федоров, художником по костюмам — Галия Юсупова. Общее руководство над созданием спектакля осуществляла дирижер Ольга Нестерова. Главные партии в премьерном спектакле исполнили солисты балетной труппы Маргарита Камыш (Одетта-Одиллия) и Андрей Субботин (принц Зигфрид).



**П. Чайковский. «Лебединое озеро».  
Чувашский театр оперы и балета. 22 апреля 2009 г.**

23 апреля ценители балета смогли увидеть на сцене еще один классический шедевр мировой хореографии — балет Л. Минкуса «Дон Кихот». И хотя его премьера состоялась пятнадцать лет назад, блестательная хореография А. Горского, на которую опирался в своей интерпретации балетмейстер В. Трощенко, и виртуозное исполнение главных ролей известными в балетном мире танцовщиками Натальей Кунгурцевой (Москва) и Хасаном Усмановым (США) обеспечили спектаклю точно рассчитанный организаторами праздника успех.

В фестивальной афише были заявлены спектакли различных стилевых направлений. 22 апреля зритель увидел ориги-

нальную постановку Самарского театра оперы и балета — балет-мистерию «O, FORTUNA!», поставленную на основе сценической канты К. Орфа «Кармина Бурана» и симфонической фантазии П. Чайковского «Франческа да Римини». Идея объединения в один спектакль контрастной пары музыкальных шедевров, относящихся к различным эпохам, стилям и жанрам, принадлежит петербургскому хореографу Георгию Ковтуну. Точной соприкосновения двух одноактных балетов стала эпоха Средневековья, представленная в спектакле двумя разными хореографическими стилями — модерном и классикой.

Фестиваль традиционно завершился гала-концертом. Его украшением стало участие известных исполнителей, солистов Большого и Мариинского театров. Свое мастерство показали как известные танцовщики, солисты Большого театра — прима-балерина, заслуженная артистка России Мария Александрова и заслуженный артист России Владимир Непорожний, так и молодое поколение артистов прославленного коллектива: ученик Николая Цискаридзе — лауреат международных конкурсов Артем Овчаренко, восходящая звезда Анастасия Горячева, Ольга Тубалова, Илья Кривов. Открытием для многих чебоксарцев стало появление на гала-концерте заслуженной артистки России и Чувашии Елены Лемешевской в качестве хореографа. Специально для фестиваля ею были подготовлены две работы: «Поющие в терновнике» на музыку Р. Вагнера, где выступила сама балерина вместе с заслуженным артистом Чувашии Айдаром Хисамутдиновым, и «Тогда и Древо Жизнь прияло» на музыку П. Масканьи.

Состоявшийся с 10 по 14 декабря 2008 года XVIII Международный оперный фестиваль, посвященный 115-летию со дня рождения знаменитого певца-баса из Большого театра, прославленного уроженца Чувашии М.Д. Михайлова, отличался ровностью и качественностью каждого представленного спектакля. Пять декабрьских вечеров, прошедшие с неизменным аншлагом, собрали на сцене Чувашского театра именитых российских и зарубежных вокалистов и звездных дирижеров. Этот оперный праздник дал возможность увидеть известные постановки двух ведущих музыкально-театральных коллективов России — московского Большого и петербургского Мариинского, услышать шедевры оперного искусства и мало исполняемые на оперной сцене произведения [1, 5, 7, 8, 9, 10, 21].

По традиции, фестиваль открылся премьерой — оперой «Сельская честь» итальянского композитора Пьетро Масканьи, вошедшего в историю мировой музыкальной культуры как автор одного произведения. Создание оперы о вечных человеческих чувствах — любви и страсти, ревности и предательстве, сделало никому не известного композитора знаменитым. Вот уже более ста лет этот спектакль не сходит с российской сцены. И хотя в Чувашском театре опера уже ставилась в 1970 году, благодаря нынешним создателям спектакля — режиссеру-постановщику Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Элле Фейгиновой, музыкальному руководителю и дирижеру Ольге Нестеровой, художнику-постановщику Валентину Федорову современный зрителю вновь смог погрузиться в прекрасный мир ярких мелодий, запоминающихся сольных и хоровых номеров.

Во второй день работы фестиваля театральная сцена была отдана солистам Пражской оперы — Ивете Йиржиковой и одному из лучших баритонов Европы, лауреату международных конкурсов Дамиру Басырову. В их исполнении прозвучали шедевры мировой вокальной классики — отрывки из опер зарубежных композиторов, а также неаполитанские, американские и русские народные песни.

12 декабря публике представилась возможность увидеть одну из самых популярных оперных постановок Мариинского театра — «Риголетто» Джузеппе Верди. В главных ролях выступал «звездный» состав актеров — один из лучших Риголетто российской оперной сцены, не раз звучавший за рубежом, в том числе на сценах театра Королевы Елизаветы в Великобритании и Ла Скала в Италии, Эдем Умеров, в роли Спарафучилле — лауреат международных конкурсов Федор Кузнецов. Не уступала по мастерству приезжим исполнителям заслуженная артистка России, прима нашего театра Мария Еланова, исполнившая партию Джильды. Дирижировал спектаклем художественный руководитель и главный дирижер Академического симфонического оркестра Нижегородской филармонии, заслуженный деятель искусств России, народный артист России Александр Скульский.

На следующий день оперная сцена была предоставлена другому не менее знаменитому театру — московскому Большому, как и Мариинка, олицетворяющему российские высокие опер-



На сцене Чувашского  
театра оперы и балета —  
народный артист России  
**Владимир Маторин.**  
**14 декабря 2008 г.**

ные традиции. Был показан «Борис Годунов», в главных партиях выступили ведущие солисты Большого театра Владимир Маторин, Роман Муравицкий, Сергей Гайдей. Партию Марины Мнишек исполнила солистка Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Лариса Андреева. За дирижерским пультом стоял прославленный маэстро, называемый «тренером оркестров», народный артист России, Татарстана и Казахстана Фуат Мансуров.

В день завершения фестиваля — 14 декабря — состоялся традиционный гала-концерт, на котором выступили мастера сцены ведущих оперных коллективов страны — Большого театра, Мариинского театра, Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, Самарского академического театра оперы и балета и Омского государственного музыкального театра. Праздник оперного искусства увенчался исполнением лучших номеров из репертуара российских и зарубежных вокалистов. Публика восторженно принимала блестящие выступления певца с неповторимым басом Владимира Маторина. Кульминационной точкой финального концерта стало выступление певцов-басов, исполнивших арии из репертуара Максима Дормидонто-вича Михайлова.

Наступавшее обычно после очередного Международного оперного фестиваля затишье в этом сезоне не состоялось. Причиной тому стала проведенная впервые в Чувашии с 21 по 25 января 2009 года декада музыки П.И. Чайковского [12]. В ее программу вошел целый ряд оперных и балетных шедевров композитора: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта». Для участия в декаде были приглашены как начинающие, так и известные артисты. Многие актеры специально к этому событию освоили новые роли и партии и предстали на сцене в новом качестве. В большинстве постановок выступало молодое пополнение балетной и вокальной трупп.

Почти в каждом спектакле дебютировали в новых ролях танцовщики Маргарита Камыш, Андрей Субботин, Анастасия Шиманская, Вадим Мануковский, Анастасия Петрова, Дмитрий Абрамов. Сразу три вокальных дебюта — лауреата Всероссийского конкурса Аллы Антоновой, Ивана Снигирева и Николая Карелина — состоялись в опере «Евгений Онегин». Кульминационной точкой декады, собравшей наибольшее число зрителей, стала показанная 27 января опера «Пиковая дама». Особенno тепло публика принимала исполнителей главных партий — солиста Большого театра Романа Муравицкого (Герман) и солистку Московского академического музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко Дилияру Кадырову (Графиня). В этом спектакле также состоялся дебют: роль Лизы исполнила Ольга Вильдяева.

Завершил свой сезон Театр оперы и балета также не совсем традиционно. В течение трех вечеров, с 26 по 28 июня, впервые на сцене театра состоялся фестиваль «Лето. Любовь. Operetta». Представленные оперетты — «Мистер Икс» И. Кальмана, «Летучая мышь» И. Штрауса — и заключительный гала-концерт позволили публике увидеть как исполнителей чувашской музыкальной сцены, так и звезд московской оперетты — заслуженных артистов России Светлану Криницкую и Вячеслава Иванова.

Среди других важных событий ушедшего сезона в Театре оперы и балета — совместный проект «Обменные гастроли» Ульяновской областной филармонии и Чувашского театра оперы и балета, в рамках которого в ноябре 2008 года дважды состоялись выступления на чувашской сцене Ульяновского

государственного академического симфонического оркестра «Губернаторский» [3], а наш театр показал ряд спектаклей в Ульяновске. Солисты Нижегородской государственной филармонии выступили на февральском концерте скрипичной музыки, посвященном 100-летию со дня рождения Д. Ойструха. Своеобразным открытием стал для многих слушателей концерт испанской музыки «Фантазия для джентльменов», в котором солировал Роландо Саад (Испания). Состоялись зарубежные гастроли балетной труппы театра в Испанию и Китай, гастрольные поездки по городам и районам Чувашской Республики — в Шумерлю, Алатырь, Марининский Посад, Вурнары, Аликово, а также в города Звенигово и Волжск Республики Марий Эл.

\* \* \*

Панораму музыкальной жизни сезона 2008/09 года невозможно представить без деятельности важнейших исполнительских коллективов — Чувашского государственного ансамбля песни и танца, Чувашской государственной академической симфонической капеллы, творческих организаций Чувашской государственной филармонии, певческой капеллы «Классика», а также концертных мероприятий ведущих музыкальных учебных заведений республики — Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова, Чувашского государственного педагогического университета, Чувашского государственного университета, Чувашского государственного института культуры и искусств. Пеструю и обильную картину проведенных ими мероприятий дополняет творчество местных и приезжих исполнителей различного уровня, постоянно выступавших во Дворцах культуры и культурных центрах. В этом сезоне Чувашию посетили звезды различного масштаба — от всемирно известного исполнителя академического плана, пианиста Дениса Мацуева до признанного мастера шансон Михаила Шуфутинского.

В сфере исполнительского искусства каждый коллектив старался выделиться собственными задумками, и некоторым это удалось. Новым явлением в концертной жизни Чувашии стал организованный на базе Чувашской филармонии Центр современной хореографии, позволивший объединить и активизировать деятельность существующих в республике хо-

реографических коллективов. Одним из главных направлений в концертной деятельности многих коллективов стала просветительская работа с целью привлечения молодежи к сфере классического искусства. Выездные концерты для школ, техникумов, училищ занимали приоритетное место в программах работы Камерного оркестра Чувашии, музыкального лектория Чувашской филармонии. Чебоксарская муниципальная певческая капелла «Классика» разработала новый тип концертных программ, тематически связанный с основными учебными дисциплинами, изучаемыми школьниками и студентами, и предназначенный для конкретных возрастных групп. Наиболее насыщенным творческими событиями стал прошедший сезон у Чувашского государственного ансамбля песни и танца и Чувашской государственной академической симфонической капеллы.

Свой юбилейный, 85-й концертный сезон старейший коллектив республики — Чувашский государственный ансамбль песни и танца начал гастрольной поездкой по Италии. В августе 2008 года прошли успешные выступления чувашских артистов в 28 городах, сразу на пяти различных международных фольклорных фестивалях. Напряженная гастрольная жизнь, когда в течение двух недель работы ансамбль успешно представлял республику на 47 концертах, по возвращении сменилась интенсивной подготовкой к показу новой программы — «Чувашская обрядовая мозаика». Ее премьерой 17 декабря 2008 года коллектив отметил свой юбилей [11]. Переплетение различных образцов фольклора — аутентичного крестьянского и его современного прочтения в композиторском творчестве — в программе показывалось на разнонациональному, чувашскому и русскому, материале. Аутентичный фольклор на сцене представил самый известный в республике фольклорный коллектив — ансамбль «Уяв», удостоенный в прошедшем сезоне за заслуги в развитии народного творчества премии Правительства Российской Федерации «Душа России». Исполненные им песни низовых и верховых чувашей отличались колоритностью и подлинностью звучания. Центральным моментом программы стало вокально-хореографическое действие «Сурхури» (Рождественские игры), созданное по заказу ансамбля одним из постоянных его авторов Лолитой Чекушкиной. По замыслу художественного руководителя и главного дирижера Ю.В. Васильева,

На сцене Чувашской  
государственной  
филармонии — «Сурхури»  
в исполнении Чувашского  
государственного  
ансамбля песни и танца.  
17 декабря 2009 г.



это красочное действие должно гармонично вписаться в череду других постановок ансамбля, посвященных национальным фольклорным обрядам — посиделкам и свадьбе.

Как всегда, важнейшим направлением в работе коллектива в ушедшем сезон стало обновление репертуара. Среди воплощенных творческих планов — совершенно противоположные по стилистике замыслы: постановка вокально-хореографической сюиты на музыку «Beatles» и традиционного чувашского народного женского лирического танца «Шуза», освоение новых сочинений современных авторов Ю. Григорьева, Л. Быренковой и работа над воссозданием на сцене произведений классиков чувашской музыки В.П. Воробьева, Г.С. Лебедева, А.В. Асламаса.

Много внимания ансамбль уделил работе по эстетическому воспитанию подрастающего поколения и ознакомлению его с чувашским фольклором. Национальные обряды, песни и танцы смогли посмотреть учащиеся многих школ Чебоксар и Новочебоксарска. Ознакомились с искусством ансамбля и жители других районов и городов республики. Гастрольные маршруты коллектива, традиционно охватывающие не только республику, но и другие регионы с чувашским населением, на этот раз были связаны с выступлениями в Башкирии, Саратовской области и Ульяновске. Увенчался концертный сезон

поездкой в Сирию, где чувашские артисты, представлявшие на XXI Международном фестивале Россию, дали три концерта в городах Босра, Тартус и Дамаск. Среди фольклорных коллективов из Бельгии, Греции, Грузии, Индии, Испании, Италии и Нидерландов Чувашский ансамбль песни и танца был одним из самых ярких и экзотичных.

В концертной жизни Чувашской государственной академической симфонической капеллы начало 41-го сезона ознаменовалось успешным выступлением хоровой группы на главном композиторском форуме страны — юбилейном, XXX Международном фестивале современной музыки «Московская осень». Вместе с симфоническим оркестром Москвы «Русская филармония» и Марийской государственной хоровой капеллой имени А. Исакандарова наш коллектив под управлением Мориса Яклашкина исполнил 15 ноября 2008 года Шестую («Литургическую») симфонию известного российского композитора Андрея Эшпая. Мастерство дирижера и его вклад в развитие современной музыки были отмечены почетной наградой — золотой медалью Союза московских композиторов, которую М. Яклашкину вручил председатель оргкомитета фестиваля «Московская осень» Олег Галахов. После концерта слова благодарности в адрес исполнителей прозвучали прежде всего из уст самого композитора. Андрей Яковлевич также выразил надежду услышать в исполнении чувашского коллектива еще одно свое сочинение — Восьмую симфонию, посвященную памяти отца, известного марийского композитора и музыковеда-фольклориста Якова Эшпая\*. Это сочинение стало одной из премьер сезона 2008/09 года в капелле. 13 февраля симфония, а также торжественный прелюд «Фанфары» для симфонического оркестра, хоровое произведение «Криницы» и песня «Весенний свет» для солиста и оркестра А. Эшпая прозвучали в концертной программе вместе с произведениями чувашских композиторов: «Чувашской рапсодией» для фортепиано и оркестра А. Асламаса и отрывками из оперы Ф. Васильева «Шывармань».

Наряду с национальным репертуаром, которому капелла уделила особое внимание (достаточно назвать концерт симфо-

---

\* О концертной жизни капеллы см. публикации Р. Кирилловой в «Советской Чувашии» [4, 6, 13]

А.Я. Эшпай  
и М.Н. Яклашкин  
после премьеры  
Восьмой симфонии.  
Чувашская  
государственная  
филармония.  
13 февраля 2009 г.



нической музыки, прошедший в рамках съезда Союза композиторов Чувашии), ряд премьер был связан с важнейшими юбилейными датами в истории русской музыки. Масштабные программы были посвящены 170-летию со дня рождения Модеста Мусоргского и 135-летию со дня рождения Сергея Рахманинова. Некоторые произведения — сюита для оркестра «Картинки с выставки», I картина IV действия из оперы «Борис Годунов» Мусоргского, одноактная опера «Алеко» Рахманинова — в Чувашии прозвучали впервые, другие (например, фантазия для симфонического оркестра «Ночь на Лысой горе»), были специально восстановлены.

Закрытие сезона, представлявшее творчество известных мастеров зарубежной музыки Сезара Франка и Карла Орфа, ознаменовалось еще одной премьерой. В исполнении Юрия Трепова и симфонического оркестра 5 мая впервые в Чувашии была исполнена поэма для фортепиано и симфонического оркестра «Джинны» Сезара Франка. Прозвучавшая во втором отделении, известная во всем мире кантата Карла Орфа «Кармина Бурана», посвященная теме изменчивости судьбы, стала достойным финальным аккордом сезона. Однако на этом концертная деятельность симфонической капеллы не закончилась. В мае и июне услышать концерты коллектива смогли жители Алатырского района и Республики Татарстан.

В сфере самодеятельного любительского искусства исполнительские силы традиционно аккумулировал проводимый в ряде городов республики на постоянной основе очередной,

уже 17-й по счету Всероссийский фестиваль народного искусства «Родники России» [27]. В 2009 году в нем приняли участие более 300 исполнителей. Свое мастерство на различных концертных площадках показали 24 коллектива из 21 региона России. Были представлены на фестивале и зарубежные участники из Белоруссии, Намибии и Египта. Особенно экзотично смотрелись на сцене выступления африканских музыкантов. Участники самодеятельности смогли показать себя также на ряде состязаний, предназначенных для разных исполнительских составов. В прошедшем сезоне состоялись: межрегиональный фестиваль исполнителей народной песни «Завалинка», XIV межрегиональный фестиваль исполнителей чувашской эстрадной песни «Виряял шевлисем», Республиканский фестиваль певческого искусства.

\* \* \*

Процессы, происходящие в современном музыкальном творчестве Чувашии, получили теоретическое осмысление на научных и научно-практических конференциях. Свою оценку нынешнему этапу попытались дать участники итоговой научной сессии в Чувашском государственном институте гуманитарных наук (февраль, 2009). На ней затрагивались вопросы существования традиционного фольклора в современном музыкальном обществе, рассматривался инструментарий и его роль в культуре чувашского народа. Состоявшаяся в Чувашском государственном университете в марте 2009 г. ежегодная научно-практическая конференция студентов и преподавателей была посвящена 135-летнему юбилею С.В. Рахманинова. Наиболее масштабным мероприятием в этом направлении стала межрегиональная конференция «Профессиональное музыкальное искусство Поволжья: история, проблемы, перспективы. К 90-летию со дня рождения В.А. Ходяшева», прошедшая 2—3 декабря 2008 года в Чебоксарах на базе музыкально-педагогического факультета Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева.

В конференции приняли участие 234 человека, среди которых — преподаватели и студенты вузов и средних специальных учебных заведений из Чувашии, Республики Татарстан и Марий Эл, Нижегородской, Волгоградской, Кировской областей, Красноярского края. В ее рамках в равной степени были

представлены как научные мероприятия — пленарное и секционные заседания, «круглые столы», где обсуждались проблемы музыкального искусства и музыкального образования, так и практические — концерты, мастер-класс, отражающие современное состояние музыкального исполнительского искусства Поволжского региона. Работа конференции осуществлялась по семи секциям, где обсуждался широкий спектр проблем. Тематика секционных заседаний находилась в русле двух основных направлений, первое из которых было посвящено вопросам истории и современности композиторской музыки и исполнительского искусства регионов России, второе — проблемам музыкального образования. Поскольку конференция была посвящена юбилею композитора, дирижера и педагога В.А. Ходяшева, то различные грани его деятельности прежде всего и стали предметом исследования участников, работавших в первой секции. Творчество В.А. Ходяшева было рассмотрено в историческом аспекте и с позиций современной музыкальной практики. Было отмечено, что педагогическая деятельность В.А. Ходяшева в значительной степени определила направления развития музыкально-педагогического образования в Чувашии, а его композиторское творчество оказало влияние на формирование современной композиторской школы республики. Основные тенденции в развитии современной композиторской музыки региона рассматривались на следующем секционном заседании, где были представлены творческие портреты современных композиторов. Активно обсуждались проблемы воплощения национального в современной композиторской музыке Чувашии, Татарстана и Марий Эл. Исторический и искусствоведческий аспекты проблем стали предметом работы секции «Из истории профессионального музыкального искусства Поволжья». Тематика заявленных здесь докладов была в русле традиционных музикоисследований региона. Работа трех следующих секций была направлена на обсуждение проблем музыкального и музыкально-педагогического образования. Затрагивались вопросы использования национальной композиторской музыки в вузовских и школьных образовательных программах, рассматривались новые тенденции в современном музыкальном образовании.

Практическую часть конференции составили концерт и мастер-класс. В исполнении преподавателей и студентов музы-

кально-педагогического факультета ЧГПУ им. И.Я. Яковлева, преподавателей ТГГПУ и Арзамасского музыкального колледжа прозвучали музыка композиторов Чувашии и Татарстана, образцы мировой музыкальной классики. Среди них был финал фортепианного трио В. Ходяшева — произведение, прозвучавшее современно и свежо. Во второй день работы конференции состоялся мастер-класс заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки В.И. Голубничего.

\* \* \*

Сезон ознаменовался также появлением новых изданий, расширяющих представления о национальном музыкальном искусстве с позиций современной науки. И хотя в количественном отношении изданий было не очень много, каждое из них явилось важным вкладом в разработку отдельных направлений чувашского музыказнания [14, 18, 24, 25, 26].

Наиболее весомым исследованием в этом ряду стала вышедшая чуть ранее монография «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма» М.Г. Кондратьева. В этом фундаментальном труде обобщен и систематизирован почти сорокалетний опыт научно-исследовательской деятельности ученого в области этномузыковедения и исторического музыковедения\*. В стройную научную систему укладываются такие вошедшие в современный научный обиход понятия, как квантиративность ритмики, южночувашский лад, многослоговая форма, афористическая краткосюжетность. Реконструировав эволюцию развития чувашского народного музыкально-поэтического творчества и сопоставив ее с культурой других народов, в первую очередь — соседних поволжских, автор дает периодизацию исторического развития чувашской музыки, аргументированно характеризует основные черты и свойства каждого этапа.

Тенденция комплексного изучения национальной культуры, характерная для этого исследования, присуща и коллективному двухтомному историко-этнографическому исследованию «Чуваши: история и культура». В этом издании в академи-

---

\* Публикации музыковеда получили отражение в аннотированном справочнике [19]

ческой форме сотрудниками Чувашского государственного института гуманитарных наук, а также другими авторами обобщены этнографические материалы, собранные и проанализированы многими поколениями исследователей. Важную часть монографии представляют очерки, посвященные фольклорным музыкальным традициям — традиционной музыкальной культуре (М.Г. Кондратьев), чувашским музыкальным инструментам (В.С. Чернов) и народной хореографии (В.А. Милютин).

Обогащает представления о национальном народном искусстве книга-альбом «Чувашские народные музыкальные инструменты» исследователя и мастера музыкальных инструментов В.С. Чернова. Издание отличает хороший уровень полиграфического исполнения и богато представленный ряд иллюстраций.

Современное состояние музыковедения получило отражение в новом выпуске «Чувашского гуманитарного вестника» и шестом по счету сборнике статей «Чувашское искусство». В этих изданиях разрабатываются актуальные проблемы национальной художественной культуры — от гетерофонии чувашской народной песни (С.И. Федорова), творческих портретов современных композиторов (И.В. Данилова) до рецензий на последние музыкальные издания (М.Г. Кондратьев, Ю.В. Васильев, Е.В. Паргееva).

Среди вышедших в сезон 2008/09 года изданий выделяется учебно-методическое пособие «Музыкальное наследие Ходяшевых в образовательном процессе». Созданное пианистами-педагогами Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева Л.И. Мироновой и Х.Н. Ильинской, оно стало первым монографическим изданием в области чувашской фортепианной исполнительской литературы. Нотная часть пособия, включающая в себя фортепианные сочинения композитора, в том числе и впервые опубликованные, дополнена материалами и воспоминаниями современников, а также фотоиллюстрациями. Эта дань памяти музыкантам, оставившим яркий след в истории художественной культуры Чувашии, углубляет понимание масштабности личностей В.А. и Д.С. Ходяшевых.

Итак, музыкальная жизнь Чувашии в сезон 2008/09 года активно развивалась во всех важнейших направлениях — композиторском, исполнительском, образовательном, исследова-

тельском. При этом интенсивность и содержание самих процессов были различными. Явное оживление в сфере композиторского творчества, вызванное проведением съезда, и сохраняющийся среди чувашских композиторов интерес к фундаментальным жанрам классического искусства — обнадеживающие черты, которые, возможно, станут хорошим стимулом для дальнейшей работы как сложившихся композиторов, так и начинающих авторов. Перспективные шаги по привлечению свежих исполнительских сил в балетную и оперную труппы, предпринятые в Чувашском театре оперы и балета, стали практически единственными на фоне затишья и отсутствия новых имен в сольном инструментальном исполнительстве. За исключением приезжих музыкантов, в прошедшем сезоне были только одна-две премьеры, где показали свое мастерство в качестве солистов чувашские музыканты. По-прежнему в республике очень мало музыковедов, активно освещавших ее музыкальную жизнь. Этим необходимым делом чаще всего занимаются не специалисты, а журналисты и любители. Однако произошедшие в сезоне 2008/09 года творческие события и возросший интерес к нациальному искусству позволяют надеяться на перемены к лучшему.

### **Литература**

1. Годунова А. Оперная баталия // Аргументы и факты. 2008. 17 декабря.
2. Кириллова Р. Балет нуждается в прогрессе // Советская Чувашия. 2008. 30 октября.
3. Кириллова Р. «Губернаторский» приедет по обмену // Советская Чувашия. 2008. 7 ноября.
4. Кириллова Р. Исполнители сделали главное // Советская Чувашия. 2008. 20 ноября.
5. Кириллова Р. Ждут тренера оркестров // Советская Чувашия. 2008. 25 ноября.
6. Кириллова Р. На волне успеха // Советская Чувашия. 2008. 29 ноября.
7. Кириллова Р. Битва оперных титанов // Советская Чувашия. 2008. 4 декабря.
8. Кириллова Р. Интервью с М. Елановой «Люблю тех, кто поет по настоящему» // Советская Чувашия. 2008. 11 декабря.
9. Кириллова Р. Открылись с честью // Советская Чувашия. 2008. 13 декабря.
10. Кириллова Р. Ровное дыхание фестиваля. 2008. 16 декабря.
11. Кириллова Р. Чувашские колядки // Советская Чувашия. 2008. 23 декабря.
12. Кириллова Р. Зима под музыку Чайковского // Советская Чувашия. 2009. 16 января.

13. Кириллова Р. Симфония памяти // Советская Чувашия. 2009. 14 февраля.
14. Кондратьев М. Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.
15. Макарова С. Когда съезд — сплошная музыка // Лик Чувашии. 2008. № 4.
16. Михайлова Т. Композиторсен союз: çэнё тэллевсем патне // Хыпар. 2008. 27 сентября.
17. Михайлова Т. «Баядерка» чаваша та çыväх // Хыпар. 2008. 30.10.
18. Музикальное наследие Ходяшевых в образовательном процессе: Учебно-методическое пособие. Чебоксары, 2008. 220 с. (см. рец.: Чувашский гуманитарный вестник. № 3. 2007 (июль) / 2008 (декабрь). Научн. журнал. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. С. 204—206).
19. Публикации музыковеда получили отражение в аннотированном справочнике: Михаил Григорьевич Кондратьев: Библиографический справочник / Сост. В.А. Прохорова. Чебоксары: ЧГИГН, 2008. 90 с.
20. Сергеев А. Балетный фестиваль в багрянце смотрится не хуже // Гранни. 2008. 25 октября.
21. Смирнова Н. Фестиваль — вун саккäрта // Хыпар. 2008. 13.12; Çамрäклäхна илем тëнчи // Хыпар. 2009. 23 апреля.
22. Тараканова Н. Дважды в озеро не войти // Чебоксарские новости. 2009. 18 апреля.
23. Уманский К. Зимние заметки об осенних впечатлениях // Музикальная академия. 2009. № 1.
24. Чернов В.С. Чувашские народные музыкальные инструменты: Книга-альбом. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2008. 174 с.
25. Чуваши: история и культура. Т. 1, 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. Т. 1. 415 с.; Т. 2. 335 с.
26. Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Сб. ст. Вып. 6. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. 258 с.
27. Январская О. Фестиваля краски, разноцветные пляски // Чебоксарские новости. 2009. 25 июня.

## **Размышляя о будущем**

...Освободившись от функций цензуры, императивного идеологического регулирования художественного процесса, многонациональный Союз композиторов занят поддержкой всех форм индивидуального творчества, содействием исполнению создаваемых произведений и их опубликованию. Союз композиторов по-прежнему активно включен в художественно-просветительский процесс.

*Из Декларации X съезда  
Союза композиторов России*

*11—13 декабря 2010 года состоялся X съезд композиторов России. В нем участвовал делегат от Союза композиторов Чувашии, председатель его правления Николай Нилович Казаков. В беседе с музыковедом М.Г. Кондратьевым он рассказывает о вопросах, ставших предметом дискуссий на съезде, и о деятельности Союза композиторов Чувашии.*

М.К. Прошедший музыкальный форум был юбилейным — посвящался 50-летию Союза композиторов России. Итогом его стало то, что вместо традиционной резолюции участники приняли Декларацию X съезда Союза композиторов России. Избрали новый состав секретариата, председателем стал В.И. Казенин.

Н.К. От него нашим композиторам огромный привет и благодарность за поддержку его кандидатуры. Из выступлений я запомнил, что многие говорили о квотах на исполнение современной музыки для филармоний. Все композиторы жалуются, что их произведения не исполняют. Потому что за это надо исполнителям платить. Кажется, из региональных только две организации не обеспокоены этим — чувашская и северо-осетинская: здесь и там председатель Союза является одновременно директором филармонии. Тем самым снимается барьер между композиторами и филармоническими музыкантами.

Я был очень рад, что в ряду достижений оперного искусства в России последних лет Казенин назвал хоровую оперу «Боярыня Морозова» Родиона Щедрина, произведения Владимира Кобекина, Александра Чайковского, Салавата Низамутдинова, а также рок-оперу «Нарспи».

М.К. Вас с этим следует поздравить. А как представлены наши республики в правлении российского Союза?

Н.К. Там ситуация такая. При принятии Декларации съезда Аркадий Манжиев из Калмыкии выступил с предложением в один из пунктов ввести слова «многонациональная музыкальная культура России». Эта тема минут пятнадцать обсуждалась в плане «Россия — она одна». Есть ощущение, что национальные республики оказываются немного в стороне. Помню времена, когда секретарями российского Союза были наши Федор Васильев, Гавриил Вдовин... Сейчас от республик в секретариат вошли только Рашид Калимуллин (он заместитель председателя) и Манжиев.

Еще из наиболее интересного для меня на съезде было выступление Ю.С. Корева, который подчеркнул, что главное в работе Союза композиторов — это научить любить произведения другого композитора. Когда в конце съезда приехал Родион Щедрин, он не слышал выступления Юрия Семеновича, но сказал практически то же самое: главное — чтобы композиторы любили творчество своего соседа. Думаю, это очень тяжело, надо подняться на очень высокий уровень духовного развития.

М.К. Конечно, если нет взаимоуважения, то нет и союза творцов как такового. Ведь он существует для того, чтобы представлять интересы сообщества профессионалов, а не отдельных амбициозных личностей.

Н.К. Говорили о том, что в первую очередь надо изменить статус композитора. Он не имеет возможности своим трудом обеспечить ни семью, ни себя. В перечне профессий и должностей творческих работников, утвержденном правительством, даже нет такой профессии — «композитор». Так, в театре есть заведующий музчастью, есть художник, но нет композитора. В консерваторию министерство спускает квоты: нужно столько-то пианистов, дирижеров и т.п. А композитор не нужен — такой профессии нет. И сколько их нужно, никто не знает. Этим должен заниматься Союз композиторов. Нужно работать

с министерством труда или образования, чтобы включить такую графу. Это же элементарно, в 20—30 годы такая должность была.

Сейчас изменить статус организации трудно. В.И. Казенин рассказал, что, когда была встреча руководителей творческих союзов с Путиным, выяснили: невозможно вернуть то, что было в Советском Союзе. Сейчас в стране 127 творческих союзов. Было интересно видеть, когда заговорили о необходимости постоянно поддерживать из бюджета деятельность союзов композиторов, писателей, художников, тут же встал Владислав Пьявко и заявил, что есть еще музыкальное общество, его тоже надо финансировать. Иначе говоря, когда идет речь о нуждах организации композиторов и ее финансирования, выстраивается очередь желающих получить такую же поддержку. Если даже у государства есть желание помочь, то его невозможно осуществить: настолько сейчас размыты критерии и представления о творчестве профессиональном и непрофессиональном. В Госдуме уже много лет готовится закон, и называться он будет законом не о творческих союзах, а о гарантиях творческой деятельности в сфере литературы и искусства Российской Федерации. В нем предполагаются, например, гарантии пенсионного обеспечения творческих деятелей в независимости от наличия или отсутствия их трудоустройства. Наш трудовой стаж совершенно не учитывается. Помню, сколько было проблем с назначением пенсии нашему старейшему члену Союза композиторов Юрию Александровичу Илюхину. То же касается других социальных гарантий: медицинского обслуживания, обеспечения жильем с учетом специфики творческой работы и т.п.

М.К. Помню, в конце 80-х годов возникла полемика: нужны ли творческие союзы? Бытовало мнение, что это советское изобретение для управления творческими личностями, а мы якобы можем обойтись без Союза.

Н.К. С течением времени у меня менялось мнение об этом. Будучи молодым, считал, что творческий союз уже не нужен. В Советском Союзе он способствовал развитию творчества, а когда началась перестройка и главным регулятором стал рынок, государство полностью перестало поддерживать. На бумаге мы продолжали существовать как организация, но, помню, тогдашний председатель правления Александр Георгиевич Ва-

сильев мучился и с помещениями, и с мероприятиями. Поэтому думалось: если нет поддержки, вроде бы это никому не нужно. Надо каким-то образом каждого отдельно композитора поддерживать. А сейчас я понимаю, что это очень трудно сделать: кто стал бы оценивать характер и меру такой поддержки. От этого многое зависит.

М.К. Оценивать и поддерживать должно, в идеале, общество!

Н.К. Мне кажется, при отсутствии объединения профессионалов это невозможно. Единого понимания художественных ценностей в обществе (допустим, в нашей республике) нет. Должны быть эксперты, придерживающиеся определенных критериев. Но они же не с Луны свалиются! В реальной жизни, мне кажется, часто бывает, что более бесталанные и потому убежденные в правильности простейших решений захватят все позиции. Вот этого я боюсь. А когда есть творческий союз, хотя и тяжело талантливым личностям договариваться друг с другом, все равно формируется компетентное экспертное сообщество, при всех различиях взглядов и мнений именно им определяется какой-то уровень. Простой пример из жизни: группа людей строит дом, каждый вложил деньги. А когда возникает какая-то проблема и очень трудно разрешить ее в одиночку, вкладчики вынуждены объединяться. Композитору же, создающему большое произведение, тем более одному приходится трудно, потому что от природы у него дар совершенно другой — не организаторский, он не менеджер.

Поэтому я считаю, что Союз нужен. Это признано на уровне России, а на уровне Чувашии, я считаю, его существование еще важнее, учитывая то, что это национальная республика. И опыт других стран (например, Швеции, Норвегии) подсказывает: они поддерживают свою творческую интеллигенцию. Если мы не будем поддерживать свое национальное искусство, как сколько-нибудь значимая культура мы просто исчезнем, растворимся в России.

М.К. Да, наверно. У нас сто лет развивается композиторское творчество, и все равно не устоялось к нему определенное отношение. Как-то один наш литератор (!), оправдывая собственные вкусы, сказал: «Чувашскому народу Шостакович не нужен». Другие в 1990-е годы, как в приснопамятном 1948-м, заговорили, что композиторы пишут заумные оперы и сим-

фонии, ненужные народу. Некоторым личностям и в самом деле высокие формы искусства и мысли не требуются. Но ведь не стоит доверять каждому, кто любит выступать от имени всего народа, не имея за душой достаточного личного культурного багажа. И вот если консолидированной политики экспертов не будет, то общество однажды «смахнет» и композиторов. Такая попытка, кстати, была, правда безуспешная. Это претензии со стороны руководителей так называемой Ассоциации композиторов Чувашии, им казалось, что именно они нужны народу. Времени достаточно прошло, но чем они занимаются, неизвестно. Наверное, какие-то мероприятия проводят все-таки.

Н.К. Что-то не слышно даже.

М.К. Волна такая была — «перестройки и гласности»: шумели все, кому только не лень. Вот поэтому для Чувашии это важнее. В России все-таки достаточно сильны разные слои общества и решают не отдельные эксперты, однако есть потребность и в Союзе композиторов. Для современных композиторов, оказывается, поддержка Союза тоже необходима.

Н.К. Сейчас говорим: катастрофа, не появляются новые композиторы. Но, если судить объективно, и в советское время то же самое было. Помню, когда приехал из консерватории, после Александра Георгиевича Васильева молодых композиторов не было двадцать с лишним лет, но ведь тогда и государство поддерживало, а профессиональные композиторы все равно не рождались. Проблема «кадров» композиторов существовала всегда.

М.К. Да, нечто подобное было и перед прибытием из Гнесинки А.Г. Васильева. Прошло десять лет после принятия в члены Союза композиторов А.А. Петрова и М.А. Алексеева (соответственно в 1960 и 1962 гг.), и областной комитет КПСС требовал искать молодых творческих личностей. В этот момент и попал в профессионалы, например, директор Дома народного творчества Анатолий Михайлов, проявлявший себя как самодеятельный сочинитель песен. Он был принят в Союз в 1971 году. Ну, вот Ф.М. Лукин, видимо, ответил требованиям «сверху», хотя тот так и остался на самодеятельном уровне. Александр Георгиевич появился позже — в 1972-м. Уже тогда была большая проблема.

Н.К. Мы существуем в новых условиях более 20 лет, но все равно еще не придумали какую-либо форму поддержки на государственном уровне.

М.К. Ни на государственном, ни на общественном, к сожалению. Нет фондов, нет даже ассоциаций любителей, которые бы ждали новинок, ходили бы на музыкальные мероприятия, поддерживали бы.

Н.К. Я читал, что, например, в Норвегии писателям даются такого рода гранты: им, кроме стипендии, в городе представляется помещение, куда человек может прийти поработать, как в свой кабинет. Таким образом государство создает условия, чтобы человек писал на родном языке.

У нас, скажем, театры финансируются из бюджета. В основе репертуара национальных театров должна быть национальная драматургия, постоянно ведутся разговоры об отсутствии современных произведений. Если иметь целью развитие национального репертуара, неужели нельзя предусмотреть в театральном бюджете, условно говорю, хотя бы один процент для гарантированных заказов и конкурсов драматургов и композиторов?

М.К. Такая политика должна исходить от руководства республики. Есть отдельные постановления по театральному искусству, главным образом это вопросы финансирования ремонта ветшающих зданий. Вы говорите, что основу репертуара создадут национальные композиторы. Это возможно в случае, когда у театра оперы и балета есть понимание такой необходимости. Как распределяется бюджет? Знаю, что художественный руководитель ставит такую задачу. По тому, что реально делается, трудно судить, каким будет результат. Кажется, внутри руководства большое сопротивление.

Н.К. Во всех театрах такая ситуация. Интересно, от кого она зависит. Вот основа — драматурги, а мы их никак не поддерживаем. Помню, конкурс объявили с премией в 30 тысяч рублей. Потом говорят: нет у нас авторов. Это неправильно. Уверен, что вопрос в цене этой премии. Просто нет у нас желания серьезно стимулировать творчество. На него смотрят как на легкое занятие. Допустим, когда зарплата артиста составляла 100 рублей, за музыку к спектаклю платили 1000 рублей (в 10 раз больше за одну музыку), драматург же получал 4 тысячи. Это даже в 400 раз! А сейчас все это перевернули и говорят: драматургов нет.

М.К. Очевидно, в этом важнейшая причина. Композиторы, правда, и сейчас появляются. Консерваторская «машина» еще работает, и те, кого направили учиться, оканчивают композиторский факультет и могли бы вернуться. Но, не встречая интереса ни к своему творчеству, ни к себе, они не приезжают. Наши ребята сегодня работают и в Санкт-Петербурге, и в Москве, и в Великобритании, и в Соединенных Штатах, и в Израиле...

Н.К. Опять разрыв поколений! Но — тишина. В прежние годы это было бы большой заботой и отдела культуры, и Министерства, и Союза.

Для объективности надо сказать, что в принципе ситуация у нас, по сравнению с некоторыми соседями, не столь безнадежна. Все-таки новую большую оперу поставили в оперном театре, благодаря гранту поставили рок-оперу. Пытались новые балеты ставить. Насколько удачно они получились — это другой вопрос.

М.К. А как в реальной ситуации можно предусмотреть заранее, что будет создан гениальный шедевр? Надо делать не один, а десять заказов. Вспомним классический пример. Для Русских сезонов в Париже Дягilev заказал молодому Сергею Прокофьеву балет «Ала и Лоллий». Дягilev послушал: не понравилось. И отказался балет ставить. А потом оказалось — это шедевр, «Скифская сюита».

Н.К. Да, это трудно предсказать, даже имея гонорары, имея деньги. Результат не может быть гарантирован. В каких-то случаях он может быть не очень хорошим. Даже у Чайковского не каждая опера репертуарна. Это как золото искать. Приходится «перелопачивать» груды песка.

М.К. Системы заказов нет, контрактов нет. Все-таки, скажите, действует ли дух призыва, присущий творцам былых времен: «Пишу, потому что не могу не писать»? Есть у нас такое? Можно ли сказать, что есть композиторы, которые пишут, несмотря на то, оплатят или нет, исполнят или нет?

Н.К. Есть примеры. Я могу назвать Александра Георгиевича (оплачивается или не оплачивается его труд, он работает), Лолиту Чекушкину — работает она, есть произведения, Ларису Быренкову. Валя Салихова пишет и детские пьесы, которые, знаю, не продаются, иногда не исполняются, хотя потом и находятся исполнители. И Андрей Галкин пишет, и Юрий

Григорьев, т.е. практически все композиторы. Может, не так это звучит, как раньше, но произведения все-таки создаются.

М.К. Скорее всего, продолжает играть роль инерция что ли советского времени, когда более организованно было, с другой стороны — и внутренняя потребность есть у человека, хотя он зарабатывает на жизнь совершенно другими способами.

Н.К. О материальной поддержке творческого труда добавлю, что это только «внешнее сопровождение» сложнейшей и тончайшей формы человеческой деятельности, необходимое условие для работы композитора. Даже в производстве прямые вложения, не обеспеченные инфраструктурой и т.д., не всегда приводят к положительному результату. Когда-то у нас были и профессионалы (например, Григорий Хирбю, Анисим Асламас), которые могли жить только за счет гонораров. Но это «сопровождение» само по себе не гарантировало и не гарантирует успеха в творчестве. И в искусстве рождение шедевров не связано напрямую с гонораром, здесь механизмы иные, можно сказать, все еще не познанные. Бывает и так: оценки того или иного произведения со временем кардинально меняются.

М.К. Совершенно другой вопрос, очень непростой. Есть понятие «национальная композиторская школа». Считаю, что она сложилась у нас в советское время трудами нескольких поколений музыкантов. Ирина Данилова диссертацию сделала на эту тему, защитила ее в Москве, на ее исследование уже ссылаются в других работах. Как вы относитесь к понятию «чувашская национальная композиторская школа»? Что сегодня с ней происходит?

Н.К. Она есть, я думаю. И еще я надеюсь, что композиторская школа будет развиваться, она еще не дошла до какой-то вершины. Мне кажется, если мы сможем на самом высоком уровне выразить свою национальную особенность, мы будем звучать и в большом мире музыки.

М.К. Да, но это как бы в теории — идея о том, что надо бы чувашской музыке достойно зазвучать в мире. А реально? Когда-то это стимулировалось требованиями «сверху»: давайте, отражайте современность, и чтобы национальное начало было и т.д. И, в общем, нечто в музыкальной культуре сформировалось, чем мы все еще питаемся. Прошло двадцать лет. Имеет ли будущее национальная школа, содействует ли она развитию композиторского искусства или сейчас молодые ком-

позиторы могут не обращать внимания, какие музыкальные традиции заложили в свое время Павлов, Воробьевы, Хирбю, Асламас и другие таланты из народа?

Н.К. Про будущих молодых (их у нас опять нет!) не знаю, но вот среднее поколение — сорокалетние — развивается все-таки в тех же традициях и цель такую не теряет. У меня, допустим, то, что я пишу, все равно опирается на эту основу: и «Авалхи сас», и «Нарспи». В музыке Лолиты Чекушкиной тоже это есть, она основывается на тех же традициях. Это не взято откуда-то со стороны. Не могу сказать столь же определенно, например, о Быренковой, а так, мне кажется, мы, в отличие от композиторов других республик, даже более «почвенные», более крепко и сознательно продолжаем дело предшественников. Мне кажется, только на этом пути можно добиться успеха. Почему, например, Тарковский получил в искусстве кино мировое признание? Потому что работал на русской национальной основе, там он нашел свою нишу. Сейчас российское кино развивается, смотрите фильмы Звягинцева, представителя молодого поколения. Почему это идет в большой мир, международное признание, премии люди получают? Потому что в другой стране это не могло родиться и не может. И мне кажется, на этом пути у нас есть будущее.

## **Союз композиторов Чувашии Хроника\***

### **1940**

Постановлением Совета народных комиссаров Чувашской АССР от 4.04.1940 № 427 в целях правильной и плановой организации творческого труда и подготовки к созданию Союза композиторов Чувашской АССР образован организационный комитет. В его составе — Г.Г. Лисков (председатель), В.П. Воробьев, А.Г. Орлов-Шузым (члены).

### **1945**

На собрании композиторов республики избран новый состав оргкомитета, в который вошли В.П. Воробьев (председатель), Г.С. Лебедев и Г.Я. Хирбю (члены).

### **1948**

Участие чувашских композиторов на творческом совещании композиторов автономных республик РСФСР в Казани.

На собрании композиторов республики состоялись выборы правления Союза композиторов Чувашской АССР. Состав правления: Ф.М. Лукин (председатель), Г.С. Лебедев и Г.Я. Хирбю (члены).

### **1950**

В Москве, на заседании комиссии Союза композиторов СССР по руководству творчеством композиторов состоялось прослушивание и обсуждение произведений Ф. Лукина, А. Токарева и Г. Хирбю.

В Колонном зале Дома союзов в Москве состоялся вечер чувашской литературы и музыки.

### **1951**

Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

---

\* Составлена С.И. Макаровой с использованием материалов Ю.А. Илюхина.

**1953**

Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

**1954**

Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

**1956**

I съезд композиторов Чувашской АССР. Состав правления:  
Ф.М. Лукин (председатель), Ф.С. Васильев и Г.Я. Хирбю (члены).

**1958**

Участие чувашских композиторов в конференции композиторов и музыковедов автономных республик Поволжья, Урала и Сибири (Казань).

21–24 декабря. Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

**1960**

II съезд композиторов Чувашской АССР. Состав правления: Ф.М. Лукин (председатель), В.А. Ходяшев (зампредседателя), Ю.А. Илюхин (член).

**1961**

Вечера чувашской музыки в Москве.

**1962**

Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

**1963**

Пленум Союза композиторов Чувашской АССР.

Вечера чувашской музыки в Киеве.

Вечера удмуртской музыки и литературы в Чебоксарах.

**1964**

Вечера чувашской музыки и литературы в Ижевске.

**1965**

Отчет чувашских композиторов на заседании выездного секретариата Союза композиторов РСФСР в Горьком (фестиваль «Творчество композиторов Поволжья»).

Вечера чувашской музыки в Йошкар-Оле.

Вечера украинской музыки в Чувашии.

**1966**

Отчет чувашских композиторов на заседании выездного секретариата Союза композиторов РСФСР в Чебоксарах.

**1967**

В Москве состоялись вечера чувашской музыки, посвященные 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

**1968**

Вечера чувашской музыки в Минске.

Дни белорусской музыки в Чувашии.

III съезд композиторов Чувашской АССР. Состав правления: Ф.М. Лукин (председатель), А.А. Петров (зампредседателя), Ю.А. Илюхин (ответственный секретарь), Г.Я. Хирбю (член).

**1969**

Дни культуры Чувашии в Ульяновске.

Творческие вечера композиторов г. Горького в Чувашии.

Пленум правления Союза композиторов Чувашской АССР.

Дни музыкальной культуры Чувашии в Горьком.

**1970**

Показ достижений литературы и искусства Чувашской АССР в Москве и Ленинграде (посв. 50-летию ЧАССР).

**1971**

Пленум правления Союза композиторов Чувашской АССР.

Дни культуры Марийской АССР в Чувашии.

Дни культуры Чувашии в Марийской АССР.

**1972**

Дни культуры Дагестанской АССР в Чувашии.

В Доме композиторов в Москве состоялся концерт симфонической музыки, в котором исполнялись произведения М. Алексеева, Ф. Васильева, А.Токарева.

Дни культуры Чувашии в Дагестане.

В Чебоксарах состоялись творческие встречи с композиторами и исполнителями г. Горького (посв. 50-летию СССР).

В Горьком состоялись творческие встречи с композиторами и исполнителями Чувашии (посв. 50-летию СССР).

**1973**

Участие чувашских композиторов в III научно-творческой конференции композиторов и музыковедов автономных республик Поволжья, Урала и Сибири (Казань).

Дни белорусской музыки и литературы в Чувашии.

IV съезд композиторов Чувашской АССР. Состав правления: Ф.М. Лукин (председатель), А.А. Петров (зампредседателя), Ю.А. Илюхин (отв. секретарь), Ф.С. Васильев, Г.Я. Хирбю (члены).

**1974**

Дни музыки и литературы Чувашской АССР в Белоруссии.

Дни карельской музыки в Чувашии.

Отчет чувашских композиторов на пленуме Союза композиторов РСФСР в Горьком, проведенном по теме «Образ современника в творчестве композиторов РСФСР».

В Доме композиторов в Москве состоялся концерт камерной музыки из произведений композиторов Чувашии.

**1975**

В Чебоксарах состоялась 1 музыкально-фольклорная конференция народов Поволжья и Приуралья.

Творческие вечера композиторов г. Саратова в Чувашии.

Дни чувашской музыки в Карелии.

Пленум правления Союза композиторов Чувашской АССР.

**1976**

В Чувашии состоялись авторские концерты композитора Л. Израйлевича (Ростов-на-Дону).

Дни чувашской музыки в Саратове.

**1977**

Дни культуры Чувашии в Мордовской АССР.

В съезд композиторов Чувашской АССР. Состав правления: Ф.С. Васильев (председатель), Ф.М. Лукин (зампредседателя), Ю.А. Илюхин (отв. секретарь), А.Г. Васильев, А.А. Петров, Г.Я. Хирбю (члены).

**1978**

Дни культуры Мордовии в Чувашской АССР.

В Доме композиторов в Москве состоялся отчет чувашских композиторов по жанру хоровой музыки.

**1980**

Отчет чувашских композиторов на выездном пленуме правления Союза композиторов РСФСР в Чебоксарах. Выездной пленум правления СК РСФСР в Чебоксарах (состоялись 2 концерта камерно-хоровой музыки).

Дни литературы и искусства Чувашской АССР в Москве.

**1981**

Дни культуры Башкирии в Чувашской АССР.

Выездной пленум правления Союза композиторов Чувашской АССР в Батыревском районе.

**1982**

Постановка оперетты А.Г. Орлова-Шузьма «Савнă Шупашкарám».

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в I фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Казань).

Пленум правления Союза композиторов Чувашской АССР «Навстречу 60-летию образования СССР».

**1983**

Присуждение Премии комсомола Чувашии им. М. Сеспеля А.Г. Васильеву за создание кантаты «Уяв» (Весенние хороводы).

VI съезд Союза композиторов Чувашии.

Премьера оперы А.Г. Васильева «Чакка».

Выход телевизионного фильма «Вдохновение», посвящённого творчеству Ф.М. Лукина, на Свердловском телевидении.

Участие композиторов и музыковедов Чувашии во II фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Уфа).

**1984**

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в III фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Чебоксары).

**1985**

Премьера оперы Ф.С. Васильева «Пюрнеске».

Концерт «Их имена не забыты», посвящённый памяти чувашских композиторов и композиторов, работавших в Чувашии в 1930-е годы. (Солисты и оркестр Чувашского музыкального театра, хор Государственного комитета по телевидению и радиовещанию Чувашской АССР, дирижер В.А. Важоров. Чувашский музыкальный театр.)

Авторский концерт В.А. Ходяшева (Чувашский музыкальный театр).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в IV фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Йошкар-Ола).

**1986**

Концерт симфонической и вокально-симфонической музыки «Композиторы Чувашии — XXVII съезду КПСС» (Чувашский государственный академический драматический театр им. К.В. Иванова).

Участие членов Союза композиторов Чувашии в работе VII Всесоюзного съезда композиторов (Москва).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в V фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Саранск).

**1987**

Дни чувашской музыки в Марийской АССР (Йошкар-Ола).

Дни чувашской музыки в Горьковской области.

Концерт хоровой музыки композиторов Чувашии в секретариате Союза композиторов Российской Федерации в Москве (хор Чувашской государственной телерадиокомпании).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VI фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Приуралья (Ижевск).

Трансляция передачи «Хоровые произведения А.Г. Васильева» на Центральном телевидении.

### **1988**

VII съезд Союза композиторов Чувашии.

Авторский концерт Ф.М. Лукина в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (хор Чувашской государственной телерадиокомпании).

Исполнение хором Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию произведений чувашских композиторов на Международном фестивале музыки в Венгрии (г. Дьёндьёш).

Трансляция на Центральном телевидении передачи «“Слакбашские песни” Ф.С. Васильева».

Трансляция на Центральном телевидении передачи «Поёт хор Чувашского радио и телевидения».

Трансляция на Центральном телевидении передачи «Выступает Чувашский государственный ансамбль песни и танца».

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VII фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Казань).

### **1989**

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VIII фестивале музыки композиторов автономных республик Поволжья и Урала (Уфа).

### **1990**

Трансляция на Центральном телевидении передачи «Хоровые произведения Ф.М. Лукина».

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в IX фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Чебоксары).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VI съезде Союза композиторов Российской Федерации. Открытие съезда выступлением хора Чувашской государственной телерадиокомпании в Рахманиновском зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Выпуск дисков-гигантов: «Герман Лебедев. Хоровые произведения» (Чувашский государственный ансамбль песни и танца), «Хоры чувашских композиторов» (Хор Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию), «Чебоксарский сувенир» (Ансамбль скрипачей Чувашской АССР). ВТПО «Фирма «Мелодия» (1990. Ленинградская студия грамзаписи. Запись 1989 г.).

**1991**

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VIII съезде Союза композиторов СССР. Исполнение хором Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию произведений чувашских композиторов (Москва).

Премьера балета А.Н. Лоцевой «Угаслу» (Пугачёвщина).

Исполнение хором Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию произведений чувашских композиторов на I Международном фестивале «Рождественские музыкальные встречи в Северной Пальмире» (Санкт-Петербург).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в X фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Йошкар-Ола).

**1992**

Выступление на фестивале «Московская весна», организованном Союзом композиторов России, хора Гостелерадиокомпании «Чувашия» с музыкой чувашских композиторов.

Вечер, посвящённый 100-летию со дня рождения Ф. Павлова (Чебоксарское музыкальное училище им. Ф. Павлова).

Авторский концерт В.А. Ходяшева, посвящённый его 75-летию (Чебоксарское музыкальное училище им. Ф. Павлова).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XI фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Ижевск).

**1993**

VIII съезд Союза композиторов Чувашии.

Выпуск дисков-гигантов: «Степан Максимов. Хоровые произведения. Обработки народных песен» (Хор Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию), «Фёдор Павлов. Хоровые произведения. Обработки народных песен» (Чувашский государственный ансамбль песни и танца), «Калина красная. Песни Филиппа Лукина» (Хор Государственного комитета Чувашской АССР по телевидению и радиовещанию, к 80-летию композитора) в Санкт-Петербурге. «Апелевка—Саунд Инк» (а/о «Русский диск»).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XII фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Саранск).

### **1994**

Премьера балета А.П. Галкина «Пюрнеске».

Вечер, посвящённый 70-летию со дня рождения А.В. Асламаса (Чувашский государственный театр оперы и балета).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XIII фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Казань).

### **1995**

Постановка музыкальной комедии А.Г. Орлова-Шузьма «Сёмёрт ѿсеки ӱуралсан».

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в VII съезде Союза композиторов Российской Федерации, исполнение Чувашской государственной академической капеллы произведений чувашских композиторов (Москва).

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XIV фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Уфа).

### **1996**

Телевизионная передача «“Ака-суха юрри” (Поклонение земле и предкам) А.Г. Васильева» на Чувашском телевидении.

### **1997**

Присуждение Государственных премий Чувашской Республики 1996 года в области литературы и искусства А.Г. Васильеву – композитору, М.Н. Яклашкину – дирижёру за концерт для хора и солистов в 5 частях «Алран кайми аки-сухи» (Поклонение земле и предкам).

VII съезд Союза композиторов России и приуроченный к нему фестиваль «Панорама музыки России».

Участие в праздновании 850-летия Москвы (с Чувашским государственным академическим ансамблем песни и танца).

### **1998**

Творческий вечер, посвящённый 50-летию А.Г. Васильева (Чувашская государственная филармония).

IX съезд Союза композиторов Чувашии.

Премьера балета Л. Чекушкиной «Зора» (в рамках II Международного балетного фестиваля).

Дни культуры Чувашии в Москве.

**1999**

Создание Ю. Григорьевым музыки к спектаклю Чувашского государственного академического драматического театра им. К.В. Иванова «Плач девушки на заре» по пьесе Н. Сидорова. Присвоение автору звания лауреата Государственной премии Чувашской Республики (1999).

**2000**

Творческий вечер А. Асламаса, посвящённый 75-летию со дня его рождения.

**2002**

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XV фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Йошкар-Ола).

**2003**

Отчетно-выборное собрание (Х съезд) Союза композиторов Чувашии.

Вечер памяти М.А. Алексеева.

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XVI фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Ижевск).

**2004**

Торжественный вечер, посвящённый 80-летию А. Асламаса.

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XVII фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Саранск).

**2005**

Участие композиторов и музыковедов Чувашии в XVIII фестивале музыки композиторов республик Поволжья и Приуралья (Чебоксары).

**2007**

Премьера балета А. Лоцевой. «Свет вечерней зари» (в рамках XI Международного балетного фестиваля). Грант Президента Чувашской Республики для реализации творческих проектов профессиональных коллективов.

Премьера оперы А.Г. Васильева «Иван Яковлев» (в рамках XVII Международного оперного фестиваля им. М.Д. Михайлова). 05.12.2007.

**2008**

Презентация книги М.Г. Кондратьева «Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма».

Авторский концерт лауреата Всероссийского конкурса Т. Полковниковой (Концертный зал Чебоксарского музыкального училища им. Ф. Павлова).

Премьера детской оперы Л. Быренковой «Сказка про Колобка» (г. Сыктывкар, филармония Республики Коми).

XI съезд Союза композиторов Чувашской Республики (прошёл в рамках фестиваля «Панорама музыки России»).

Рок-опера (мюзикл) «Нарспи» Н.Н. Казакова (Чувашская государственная филармония). Грант Президента Чувашской Республики для реализации творческих проектов профессиональных коллективов.

Вокально-хореографическая композиция Л. Чекушкиной «Сурхури» (в составе постановки вокально-хореографического действия «Обрядовая праздничная мозаика») в исполнении Чувашского государственного академического ансамбля песни и танца. Грант Президента Чувашской Республики для реализации творческих проектов профессиональных коллективов.

Концерт, посвящённый 90-летию со дня рождения А. Токарева.

## **2009**

Авторский концерт А.Г. Васильева (Чебоксарское музыкальное училище им. Ф.П. Павлова).

Проведение I Открытого республиканского конкурса юных композиторов «Атäl ачисем», посвященного 80-летию Чебоксарского музыкального училища им. Ф.П. Павлова (Чебоксары).

Концерт музыки чувашских композиторов в рамках проекта «50-летию Союза композиторов России — 50 концертов» (Саранск).

## **2010**

Авторский концерт Л.Л. Быренковой (Чебоксарское музыкальное училище им. Ф.П. Павлова).

Постановка музыкально-театрализованной программы «Авалхи сас» (Голос предков). Композитор Н.Н. Казаков, автор и художественный руководитель В.Г. Салихова (Чувашская государственная филармония). Грант Президента Чувашской Республики для реализации творческих проектов профессиональных коллективов.

Х съезд Союза композиторов России.

Научно-практическая конференция «Музыка композиторов Чувашии: история и современность», посвященная 70-летию образования Союза композиторов Чувашии.

## Содержание

<b>Предисловие .....</b>	<b>5</b>
<b>Композиторское искусство Чувашии в музыкально-историческом процессе</b>	
<i>М.Г. Кондратьев.</i> Композиторское искусство как феномен национальной художественной культуры .....	11
<i>С.И. Макарова.</i> Композиторы Чувашии в XXI веке ...	26
<i>И.В. Данилова.</i> К новому стилю национальной музыки: 60-е—первая половина 70-х годов XX века .....	34
<i>Т.В. Полковникова.</i> К проблеме техники композиции в современном композиторском искусстве Чувашии .....	56
<i>М.Г. Кондратьев.</i> Искусство музыкальной композиции и конфессиональные контексты .....	65
<i>Ю.В. Васильев.</i> Музыка композиторов Чувашии в программах Государственного ансамбля песни и танца ....	72
<i>А.П. Васильева.</i> Вклад композиторов в музыкальную фольклористику (по материалам научного архива ЧГИГН)	83
<i>Ю.В. Викторов.</i> Портретные образы чувашских композиторов в изобразительном искусстве .....	91
<b>Этюды о творчестве мастеров</b>	
<i>Л.И. Бушуева.</i> «Новая фольклорная волна» и «Слакбашские песни» Федора Васильева .....	113
<i>К.Г. Москалев.</i> Трактовка образа Арлана в постановке 2010 года оперы Ф. Васильева «Шывармань» .....	131
<i>Т.В. Полковникова.</i> Симфонические поэмы «Причуды» и «Сельские эскизы» Михаила Алексеева .....	143
<i>С.В. Федорова.</i> Полифония М. Алексеева .....	154
<i>И.В. Ткаленко.</i> Фортепианные циклы Л.Л. Быренковой	171
<b>Приложение</b>	
<i>Л.И. Бушуева.</i> Музыкальная жизнь Чувашии сезона 2008/09 года .....	187
Размышляя о будущем .....	212
Союз композиторов Чувашии. Хроника .....	221

Министерство культуры, по делам национальностей,  
информационной политики и архивного дела Чувашской Республики

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научное издание

**Искусство  
композиторов  
Чувашии**

**История и современность**

Редактор *T.H. Таймасова*  
Художественный редактор *A.A. Трофимов*  
Корректор *Г.И. Алимасова*  
Оригинал-макет *Э.В. Кирилловой*

Подписано в печать 15.03.2012. Формат 60x84<sup>1</sup>/16.  
Гарнитура Times. Бумага офсетная. Печать оперативная.  
Физ. печ. л. 16,0. Учетно-изд. л. 12,27. Заказ № 7. Тираж 200 экз.

Отпечатано в РИО «Чувашский государственный  
институт гуманитарных наук»  
428015, г. Чебоксары, Московский пр., д. 29, корп. 1