

СБОРНИКИ ОБРАБОТОК ЧУВАШСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН 1918—1919 гг. И ИХ ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

Изучая историю чувашской музыки, нельзя пройти мимо первой попытки ее периодизации, данной еще в 1921 г. деятелями того времени. «Вся краткая история искусства чувашского народа распадается на 3 периода, — говорил Ф. П. Павлов. — Первый до Революции, второй — с начала Революции до объявления автономии, третий — с объявления автономии» (17, л. 46 об.; ср. высказывание Т. Д. Алексеева — 10, л. 49 об.). Рассмотрение периода 1917—1920 гг. как отдельного этапа в этом процессе не потеряло значения и сегодня. Он выделяется современными историками советского многонационального искусства, см., например, 5-томную «Историю музыки народов СССР» (1, с. 27—109). В истории же именно чувашской музыки, как его части, есть свои конкретные основания для этого.

1917 год является в ней одним из важнейших рубежей. Еще до Октября, практически сразу же после свержения монархии, пришли в движение различные общественные и культурные силы чувашского народа. Наиболее активную их часть составляли учителя. Деятельность работников просвещения, несмотря на неизбежную нечеткость их идеологических позиций, в пробудившемся музыкальном движении масс сыграла безусловно прогрессивную роль. События 1917 г. дали столь мощный толчок культурной работе, что привлекли к творчеству всех, кто ранее лишь присматривался, имел мечты, осуществить которые не позволяли условия. Именно такой перелом произошел в судьбах С. М. Максимова и Ф. П. Павлова, до 1917 г. учительствовавших, занимавшихся музыкально-исполнительской деятельностью, но не сочинением.

1917—1920 гг. стали временем широкого распространения массового национального любительского исполнительства (в основном в форме хорового пения), а также появления первых национальных композиторов, чьи произведения получили известность, неоднократно исполнялись в разных местах и разными коллективами. Тем самым процесс развития национального музыкального искусства утратил присущую ему до этого локальность и с той поры не прерывался.

Другой рубеж этого периода обозначился в 1920-м — в году

возникновения национальной государственности чувашей. Он стал началом качественно нового этапа в развитии духовной культуры народа. Несмотря на все трудности и противоречия момента, этот процесс обрел твердую почву под собой в виде государственной политики, направляемой партией большевиков. Вскоре к сочинениям местных авторов — Ф. П. Павлова и С. М. Максимова — прибавляются обработки чувашских народных песен, сделанные русскими композиторами Я. В. Прохоровым и Н. И. Аладовым. Затем появляются первые композиторские опусы В. П. Воробьева. Именно в 1920 г. возникают постоянно действующие коллективы и учреждения: Чувашский национальный хор, музыкальная школа, позднее — Государственный хор, музыкальный техникум и т. д. Все более регулярно появляются музыкальные издания. Процесс становится нарастающим и необратимым.

Качественно новое явление названного периода — издание и распространение первых сборников чувашской хоровой музыки: «Чăваш халăх юррисем» (Чувашские народные песни, гармонизированные С. М. Максимовым, преподавателем пения Симбирской чувашской учительской семинарии, 1918 г.) и «Чăваш юррисем. Ф. П. Павлов хитрелетнĕ савăсем» (Чувашские песни, обработанные Ф. П. Павловым. Акулево, 1919 г.). С их появлением в развитии национального музыкального искусства произошел как бы скачок — «кристаллизация» процесса. Результаты многолетних творческих усилий отлились в законченные формы достаточно совершенных и общепризнанных образцов.

С внешней стороны сборники Максимова и Павлова выглядели очень скромно. Это были тонкие тетрадки, включавшие по несколько партитур (15 — Максимова, 10 — Павлова), изложенных в цифровой (Шеве) нотации. По виду они не отличались от рукописей: примененный для их размножения аппарат — шапирограф* — воспроизводил все детали заложенного текста, вплоть до фиолетового цвета чернил. Тираж составил 150 (Максимов) и 80 (Павлов) экземпляров. Сами авторы, очевидно, затруднялись определить, можно ли считать эти тиражи изданиями. Максимов, обращаясь к читателям, писал: «Ныне книги печатать очень трудно... Видя желание исполнять родные песни на чувашских концертах, в школах, петь красиво хором, я решил распространить хотя бы с помощью шапирографа некоторые обновленные (сĕнетнĕ, т. е. обработанные.—М. К.) песни до публикации книги». Павлов двойственно относился к этому вопросу. В анкете 1922 г. он указывает среди своих печатных трудов и «10 гармонизированных чувашских песен для смешанного хора. 1919» (19, л. 29). Но после того, как Павлову и

* По данным БСЭ (1-е изд.), шапирограф, разновидность гектографа, применялся в конторской практике для получения копий циркуляров, писем и т. д.

Максимову удалось выпустить в свет свои ранние опусы типографским способом (13; 7), в достаточно подробном обзоре публикаций чувашской музыки Павлов уже не считает нужным хотя бы упомянуть ранние сборники (14). Подобная же двойственность сквозит и в статье (без подписи) в «Чувашском календаре» на 1928 г., где о сборнике Максимова говорится как об «изданном вроде книги (кёнеке пекки) с помощью шапирографа» (20). Современные историки музыки, учитывая принципиальное историческое значение этих сборников для своего времени, с полным правом считают их первыми советскими изданиями произведений чувашских композиторов.

Чтобы оценить неординарность такого события, как их появление в данный момент, достаточно рассмотреть его в более широком контексте. В главе «Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября» обобщающего труда по истории музыки народов СССР говорится, что в национальных провинциях России «записи народных мелодий служили материалом для разнообразных обработок, которые входили в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов...» (1, с. 45). В качестве примера изданий названы только чувашские сборники 1918 и 1919 годов*. Именно в данный момент, когда страна была охвачена пламенем Гражданской войны, работа над созданием национального репертуара, над музыкальными изданиями в культурно отсталых «иногородческих» регионах еще не была типичным явлением.

* * *

Строго хронологически Максимов и Павлов уже не были первыми авторами чувашской хоровой музыки. Они продолжили и значительно расширили дело, начатое другими музыкантами: И. М. Дмитриевым, П. М. Мироновым, Т. П. Парамоновым, Г. Г. Лисковым** — в дореволюционный период. Различие состояло в том, что попытки создания произведений музыки до 1917 г. имели, вне зависимости от их достоинств, локальный характер. Несмотря на то, что некоторые из них (не все) исполнялись (а одна хоровая партитура была даже издана), их художественный потенциал еще не мог быть реализован в общественном сознании в виде «постоянной величины». Для этого не хватало организованной музыкальной жизни в национальном

* Отметим, вместе с тем, что эти издания ошибочно названы «первыми сборниками чувашских народных песен». В качестве редкого в те годы примера фольклорного издания здесь могла бы фигурировать, скорее, книга В. М. Васильева «Мари муро» (Казань, 1919).

** Деятельность будущего композитора Г. Г. Лискова, учителя, одного из первых авторов обработок чувашских народных песен, в период 1917—1920 гг. еще не выходит на уровень профессионального творчества. В 1921 г. он на десять лет покидает Чувашию, оставив и свои музыкальные занятия.

масштабе, профессиональных исполнителей, музыкальных учреждений (таковых вообще не было). Максимов и Павлов в каких-то случаях шли по уже проторенному другими пути. Они создавали музыку также для хора а capella, почти не выходя пока из фольклорной тематики, интонаций, куплетной (куплетно-вариационной) формы. Их творчество было, в сущности, прямым продолжением, но в новых, благоприятных обстоятельствах, и сливалось с творчеством дореволюционных авторов в единый процесс рождения традиций национального профессионального музыкального искусства. Место же Максимова и Павлова в этом процессе определялось не абсолютным первенством, а тем, что, в отличие от предшественников, они становятся композиторами в полном смысле слова. Музыкальные идеи, развитые и рожденные ими, подхватываются продолжателями, начинают жить в музыкальном сознании современников и влиять на последующее развитие чувашского искусства.

* * *

Ни Максимов, ни Павлов пока не стремились создать художественный образ, не существовавший в национальном народном искусстве. Они пытались лишь раскрыть внутренний мир народной песни, воссоздать традиционные образы средствами профессионального искусства.

Фольклорное наследие чувашского народа само по себе достаточно велико и разнообразно. Вовлечение тех или иных образов и видов народных песен в сферу композиторского творчества говорит и о кругозоре, и об индивидуальной направленности творческой мысли данного автора. И Максимов, и Павлов — признанные впоследствии знатоки чувашского фольклора. Но их личный фольклорный «багаж» складывался различным образом.

Федор Павлов, с присущей ему по натуре непосредственностью, черпает необходимый материал прямо из окружающего. Кое-что памятно ему с детства (например, так комментирует истоки песенки «Олту» исследователь творчества Павлова Ю. А. Илюхин (16, с. 273)), а при его общительности, разносторонности способностей, эмоциональной открытости, он должен был быть с детства активным участником сельских игр и развлечений, обладать обширным запасом музыкальных впечатлений*.

* Свойства личности Ф. П. Павлова не могли не сказаться на его музыкальном развитии. Еще в юности, в Симбирске, он завоевал авторитет как талантливый исполнитель. Его работа с хором отличалась артистизмом, полной самоотдачей. Вдохновение и увлеченность музыкой передавались и хористам, по воспоминаниям многих, предпочитавшим Павлова другим дирижерам. Кроме того, он обладал небольшим, приятного тембра голосом, мог уверенно и красиво спеть сам. Достаточно сказать, что в 1913 г. Павлов успешно исполнил партию Сусанина в любительском спектакле по опере М. И. Глинки. С этой стороны С. М. Максимов, конечно, уступал ему. Обла-

Окружающий и живо интересующий его музыкальный мир в принципе был однороден: и Богатырево*, где он родился, и Акулево, где он служил с 1917 г., находятся в одной фольклорно-диалектной зоне *анат енчи*, где бытуют однотипные, а порой и весьма близкие музыкальные обычаи, обрядовые и лирические песни. Изучение особенностей форм песен Павлова (чаще всего это единственный способ определить их фольклорную принадлежность, ибо Павлов сам записывал, но в необработанном виде почти не публиковал свой материал, паспортизация к нему не сохранилась) показывает, что почти все его гармонизации и обработки выполнены на материале *анат енчи*. Это не ускользнуло от внимания современников. Например, рецензент Кара Пърнаш называл песни Павлова «вирияльскими» (3), т. е. верховыми**. Бесспорное исключение среди десяти песен 1919 г. составляет «Чёнтерлё те кёпер», взятая из симбирского сборника 1908 г., которая отличается как по строфической композиции, так и по интонационно-стилевым признакам. Еще два заимствования народных оригиналов — «Чухансен юрри» и «Кайрәм ғырлана» из сборника П. Пазухина 1912 г. Указание Пазухина на происхождение песни из Ядринского уезда оставляет место для предположения, что автором записи мог быть сам Павлов (с. Богатырево входило в этот уезд, — см. комм. Ю. А. Илюхина к песне «Кайрәм ғырлана». На это наталкивает также примечание Ф. П. Павлова о том, что Пазухин использовал его записи. — 16, с. 291, 230).

Степан Максимов, человек совершенно другого склада, не ограничивался таким материалом. Метод его работы похож на научный (он и стал впоследствии крупным исследователем народной музыки). С 1917 г. он совершал специальные поездки за народными песнями, использовал яркие образцы фольклора разных местностей. Не отказывался и от материала, собранного другими. Более половины номеров его сборника 1918 г. основано на мелодиях, опубликованных в симбирских сборниках 1908 и 1912 гг. (см. песни № 2, 3, 4, 10, 12, 13, 14, 15). Песня «Шалшал урпа» (№ 7) была известна С. М. Максиму, скорее всего, через творчество его ученика Т. П. Парамонова — в записи и

дая тонким музыкальным слухом, Максимов никогда не пел (рассказывают, что между собой ученики называли его голос «козлиным»). Его музыкальный авторитет опирался на другое — прочные знания, высокую требовательность в работе. Дирижируя, Максимов добивался культуры исполнения, был точен, знающ, сдержан, строг. К 1918 г. он обладал большим практическим опытом и лучшей специальной подготовкой, чем Павлов, изучал не только теорию, но и игру на фортепиано (18, л. 576).

* Уроженец этого села Г. И. Комиссаров указывал, что Богатырево находится на западной границе района расселения чувашей *анат енчи* (5, с. 342). Современные записи подтверждают, что Богатырево, с точки зрения музыкального фольклора, относится к диалекту *анат енчи* (см.: 12).

** Следует иметь в виду, что средненизовой (*анат енчи*) музыкальный фольклор исследователи в то время еще не выделяли из верхового (*вирияль*).

гармонизации (1914 г.) последнего. Можно предполагать, что Максимов восстановил народный напев по памяти (напев и стихотворный текст у Парамонова отличались от варианта Максимова в нескольких второстепенных деталях) и сделал собственную гармонизацию, подтекстованную только одной поэтической строфой. Как нам представляется, Максимов не мог не ощущать, что его гармонизация уступала по яркости работе Парамонова, поэтому он не стал переиздавать эту партитуру впоследствии*.

В остальных случаях — песнях № 1, 5, 8, 9, 11 — фольклорные прототипы были зафиксированы автором, причем в разных местах. Здесь есть ярко выраженные по стиливым особенностям низовые (анатри) песни: «Хура вярман урлă эп кашă чух», «Лутраях та шёшкё». Столь же легко определима по форме верховая рекрутская «Уй варринче». Верховой же является свадебная «Хёрех чалаш хёрлэ ту». Средненизовую (анат енчи) диалектную принадлежность можно предполагать у хороводной «Хёвел тухать анатран». В отличие от Павлова, использовавшего популярные, наиболее типичные напевы средненизового фольклора, Максимов таковых почти не использует (его родное село Яншихово-Норваши входит в зону, пограничную между средненизовым и низовым диалектами). Он стремится найти наиболее оригинальные, индивидуально выразительные мелодии.

По отбору народных песен можно судить и об идейно-эстетических задачах, которые ставили перед собой композиторы.

Ф. П. Павлов имел вполне осознанную цель — развивать национальное искусство, создавая репертуар для возникающих в разных местах любительских коллективов, в основном молодежных по составу участников. В конце периода Павлов с головой ушел в организаторскую работу, ездил по чувашским уездам, изучая обстановку, провел съезд деятелей искусств Чебоксарского уезда, где сформулировал свои идеи — какие произведения мыслились ему необходимыми. У нас, говорил он, «нет еще поэзии и музыки, соответствующей нашей современной жизни и удовлетворяющей потребностям масс. Нужны произведения, рисующие народную жизнь не только с отрицательной стороны, но и такие, которые могли бы поднять дух народный» (15, с. 196). В традиционном фольклоре Павлов старался выявить черты, наиболее отвечающие духу времени — с его революционным настроением и верой в то, что социальное и национальное угнетение исчезло навсегда, теперь необходимы оптимизм, энер-

* В сборник своих обработок «Чăваш кĕввисем» (М., 1926) Максимов включил все свои ранние произведения, кроме двух — «Шал-шал урпа» и «Хура вярман урлă эп кашă чух». Причины отсутствия последней песни, одной из несомненных удач композитора, трудно объяснить. Возможно, и ее имел в виду Павлов, когда написал (также с вопросительной интонацией) по поводу издания 1926 г.: «Многие песни из его гармонизаций, пользующиеся любовью публики, почему-то не нашли места в сборнике» (14, с. 51).

гия и задор молодости. Поэтому среди десяти его первых обработок преобладают — и по жанровому составу фольклорных прототипов, и по созданной им музыкальной образности — молодежные песни. Павлов не отказывается от сюжетного разнообразия поэтических образов, достаточно широко использует традиционную народную поэзию. Например, песня «Шупашкар туйи» содержит в себе не только строфы беззаботной лирики, не претендующей на глубину и обобщенность мысли:

Шупашкар туйи, шурă туя,
Сул сӳреме шанчăклă;
Ялта варли, ай, пулсассăн,
Улаха тухма шанчăклă.

Перевод (подстрочный):

Посох из Чебоксар, белый посох,
В путь идти [с ним] можно (букв.: надежно,
безопасно);
Если имеешь милого в селе,
На посиделки выйти [с ним] можно
(букв.: надежно, безопасно).

Но эта же песня, развиваясь, включает в себе и серьезные думы о смысле и назначении человеческой жизни:

Урам вăрăм, юрĕ тарăн
Епле утса тухам-ши?
Емĕр вăрăм, пуçăм çамрăк,
Епле пурăнса ирттерем-ши?

Перевод (подстрочный):

Улица долга, снег глубок,
Как же пройти мне?
Век долог, сам я молод,
Как же [век] прожить мне?

Здесь, в принципе, мыслимы разные музыкальные воплощения — от светлой лирики до самоуглубленного размышления. Павлов же, исходящий из традиций средненизовой чувашской песни, избирает наиболее характерную мелодию с объективно-жизнерадостным тоном восприятия мира (по жанру это или гостевая, или молодежная посиделочная песня). Показательно, что и из низового фольклора, имеющего немало примеров песен медитативно-философского характера, Павлов обрабатывает «Чĕнтĕрлĕ те кĕпер», песню, соответствующую по духу — и в музыкальном, и в поэтическом отношении — его устремлениям. Молодости не страшны испытания, говорится в ней:

Чĕнтĕрлĕ те кĕпер, юман юпа
Авăнмасть, авăнмасть, ай, тиеççĕ,
Тем чул авăнсан та, утсем қаçаççĕ.
Çинçеях те пĕвĕм, çамрăк чунăм

Хуҫаймасть, хурланмасть, тиеҫҫё,
Тем чул хурлансан та, ҫынна кураймасть.
Чентёрлĕ те кеперĕм чăлт! та тумасьт,
Пирĕн ҫамрақ чĕресем пусаймасть.

Перевод (здесь и далее также подстрочный):

Резной мост на дубовых сваях
Не гнется, не гнется, говорят,
Сколько б ни гнулся, а кони переходят.
Стройный мой стан, душа молодая
Не надывается, не горюет, говорят,
Сколько бы ни горевала, а людям не видать.
Резной мост не ломается,
Наши молодые сердца не смиряются.

Музыкально-конструктивная идея композитора заключалась в сквозном варьировании темы, устремленном к кульминации (лапидарные хоровые унисоны), в преодолении сковывающей буквальной повторяемости куплетной формы. Этим создание Павлова выделяется среди всех ранних произведений чувашской музыки. Его отличает широкое дыхание свободно разворачивающихся, поддерживающих друг друга — то подголосками, то имитациями — голосов, ассоциирующееся с неостановимым потоком жизни. В этом произведении с наибольшей полнотой выразилось творческое кредо Павлова: подчиненность сильнейших внутренних переживаний объективной красоте мира, его вечного движения.

У Павлова были попытки и непосредственно откликнуться на «социальный заказ» момента: он достаточно широко понимал его, подчеркивая, что «под текущим моментом... подразумевается не политическая злоба дня, а вся революционная эпоха» (15, с. 158). Так, он первым пытается переосмыслить сюжет традиционной песни «Чухансен юрри» (Песня бедняков), перевести его на «рельсы» современной тематики. В оригинале это была масленичная молодежная песня, с шуточным зачином, где упоминались бедность и богатство:

Сук сын ҫукшăн кулянат те,
Пур сын пуршăн кулянат.
Пирĕн пурах мар, ҫуках мар,
Пирĕн мĕншĕн кулянас?

Бедного нужда печалит,
А богатого — богатство.
Мы ни бедны, ни богаты,
Так о чем нам горевать?

К этой строфе Павлов сочинил собственное продолжение, закончив песню таким четверостишием:

Сук сын, ҫукшăн ан кулян та,
Сук ырайне пур пулан:
Халĕ ёнтĕ патша сук,
Патша ырайне Совет пур.

Бедняк, из-за нужды не тужи,
Вместо нужды богатство будет:
Ныне уж царя нет,
Вместо царя — Советы.

Переделке подверглась и мелодия народной песни (см. об этом ниже). Но долгой жизни это произведение не имело, хотя в 1919 г. исполнялось разными коллективами.

* * *

Критерии отбора песен для обработки у Максимова существенно отличались. Во главу угла ставилась эстетически-нравственная ценность народной песни в ее разнообразных проявлениях, вне прямой связи с «духом времени». Помыслы Максимова, занимавшего скромную должность учителя музыки в Симбирской чувашской учительской семинарии, были направлены на работу в самом народе, среди любителей, учеников чувашских школ. Но впоследствии, перебравшись в Чебоксары, Максимов обнаруживает недюжинные организаторские способности, выдвигается в Чувашской республике как наиболее энергичный деятель музыкального образования и просвещения, фольклорист и композитор. Предлагая исполнителям свои первые обработки, в предисловии к сборнику 1918 г. он делает акцент на ценности самой народной музыки, которую он лишь «обновил» (сёнетнӗ): «Чувашский народ петь любит; у него и песен очень много, но повсеместно чувашаи поют их только в один голос. Передовые развитые (маттур) народы мира песни многоголосно и стройно исполняют, оттого их песни слышатся красиво. И я несколько песен своего народа обновил (приспособил для пения в несколько голосов)».

Мысли о конкретных путях развития национального музыкального искусства Максимов изложил в докладе на съезде учащихся и учащихся чувашей в Казани 25 мая 1918 г. «С. Максимов говорит, что следует учить петь во всех чувашских школах, — сообщалось в газетном отчете. — Преподавание пения должно быть уравнено с преподаванием остальных предметов» (2). Эта мысль была им выношена, видимо, задолго до съезда. Во всяком случае, уже в первом сборнике (вышел в начале 1918 г.) были помещены, наряду с собственными художественными обработками, четыре несложные двухголосные детские песенки, предназначенные для уроков пения*.

У Максимова мы встречаемся с освоением мира средствами музыки как бы с позиций иного (чем у Павлова) возраста: его герой молод, не отказывается от игры или шутки в хороводе,

* Следуя ли примеру С. Максимова, или же самостоятельно, Ф. Павлов подготовил и издал в 1921 г. отдельную книжку с детскими песенками «Ача-пӑча сасси».

на свадьбе (см. молодежные, свадебные «Тиек йытти», «Сула тӑрӑх анама», «Хёвед тухать анатран»), способен воспринимать мир светлым и безмятежным («Уя тухрӑм», «Лутраях та шёшкё», «Ёнтё мён каласар»), но он уже не так непосредствен, заметно склонен и к серьезному размышлению, пережил и боль утрат-расставаний, познал одиночество и сладость общения с близкими («Уй варринче», «Хура вӑрман урӑӑ эп кӑшӑ чух», «Шал-шал урпа»). При этом Максимов вовсе не склонен к сентиментальности или нарочитой драматизации сюжета. Выражая чувства, он придерживается народного представления о прекрасном, традиционной народной этики. Только, в отличие от Павлова, он заботится не о создании определенного типа музыкальных образов, а о раскрытии богатства и красоты фольклорных образов в их целостности. В поисках красоты Максимов не мог пройти мимо наиболее совершенного произведения и из дореволюционного творчества — включил в свой сборник обработку И. М. Димитриева «Писнӑ, писмен сырлашӑн»*.

Поэтические сюжеты песен из сборников Максимова и Павлова иной раз пересекаются, сближаются в каких-то мотивах. Например, мотив размышления о скоропроходящей молодости в песне Павлова «Шупашкар туйи»:

Шухӑшларӑм, ай, тӑлӑнтӑм
Пӑчӑкрен пысӑк пулнинчен (...),
Самрӑк пуҫ сая кайнинчен ...

Задумался я, удивился
Тому, что взрослым стал (...),
Тому, что молодость зря прошла...

находит прямое продолжение в песне «Уя тухрӑм» Максимова:

Икӑ старик, ай, юрласӑҫӑ (...)
Емӑр ытла час иртнӑшӑн...

Вдвоем старики поют (...)
Оттого, что жизнь слишком скоро прошла...

Но музыкальная интерпретация этих сюжетов у Павлова и у Максимова различна. В одном случае это жизнерадостная молодежная песня с характерной для Павлова стремительностью темпа, дробностью ритма, подчеркнутыми динамическими контрастами (первая фраза форте, вторая — пиано), акцентами, придающими оттенок «разудалости» начальной строке каждого куплета (темп, динамика, акцентировка проставлены автором к последнему изданию 1931 г.). Во втором случае — спокойно-раздумчивая лирическая песня, ровная по ритму, небыстрая по темпу, что особенно подчеркнуто остановками — ферматами

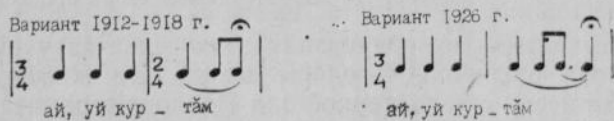
* И в 1926 г., переиздавая свои произведения, Максимов вновь поместил ее среди них.

в конце музыкальных фраз, прозрачная по гармонической фактуре. Другими словами, у Павлова — олицетворение действия, энергии молодости, у Максимова — содержательности и любования красотой. Сходный просветленный, лирически нежный характер имеет и обработка «Ёнтё мён каласар», несмотря на сюжет, повествующий о несчастной молодости.

Но если в музыкальном образе народной песни изначально была заложена интонация душевной боли и тоски, то Максимов стремился передать ее с возможной полнотой. Так раскрыта тема разлуки в одной из трагичнейших по смыслу песен чувашского фольклора — рекрутской «Уй варринче». В обработке «Хура вярман урлă эп каşнă чух» Максимов поднял самый глубокий и этически ценный слой народной лирики, воплотившей глубочайшие чувства людей, в обстановке естественного исполнения заставляющие их плакать. Партитуру обработки Максимова отличает строгость, собранность, возвышенность.

* * *

Обладая опытом собирания фольклора и аналитическим складом ума, С. М. Максимов с обоснованной критичностью оценивал некоторые записи народных песен, в том числе опубликованные, о чем неоднократно высказывался (7, с. III; 9, с. 16). Но, облюбовав для обработки напев, он уже строго придерживался текста. Мелкие изменения можно встретить буквально в единичных случаях. Например, заполнение паузы пролонгацией предыдущего тона в «Ёнтё мён каласар», замена двух восьмых одной четвертью в «Тиек йытти». Иногда изменения носили характер уточнения первоначальной записи в результате углубленного изучения народной манеры пения. Так, при повторном издании (1926 г.) обработки «Уя тухрăм» стал более выразительным ритмический рисунок каденций первой и третьей фраз (пример-схема 1).

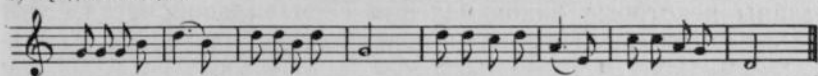


Пример I.

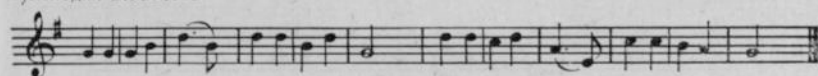
Возможно, таким отношением к тексту народного источника и объясняется почти полное господство чисто куплетной формы в его обработках. Признаки некоторого варьирования видны только в двух номерах из пятнадцати — «Хура вярман урлă эп каşнă чух» и «Тиек йытти». И в той, и в другой песнях музыкальный материал проводится дважды, второй раз в несколько варьированном виде.

Павлов же смело шел на изменение народного текста. Его целью было сближение чувашской песни с ладо-интонационными и ритмическими нормами европейской музыки. Это исходило из его идейно-эстетических установок. Не случайно в 20-е гг. возникло представление о «западноевропейском уклоне» в творчестве Павлова по сравнению с Максимовым и Парамоновым (10, л. 72). (Сегодня это кажется необъяснимым преувеличением.) Наиболее характерны в этом отношении «Кайра́м сы́рлана» и «Сап-сар кёрёк сёлетрём». В первом примере очевидно стремление автора ввести мелодию в рамки мажорного лада. Мажор с диатоническим полутоном действительно присутствует в народной мелодии в виде «полутона на расстоянии» h—с, но завершается она на традиционном для пентатоники тоне d (с точки зрения мажора — V ступень). Павлов развивает этот интонационный «наме́к» в полностью мажорную непентатоническую мелодию, изменив для этого ее концовку* (пример 2).

а) народная мелодия



б) мелодия Ф. Павлова



Пример 2.

Во втором случае изменен ритм. Обнаружить это позволяет более поздняя авторская редакция этой обработки, где восстановлен естественный для средненизовой народной мелодии ритмический каданс, не укладывающийся в привычные академические нормы музыкального ритма. То есть целью автора было опять-таки ввести мелодию в рамки европейских традиций (пример-схема 3).

Вариант 1919 г.



* Вариант, опубликованный в 1931 г.



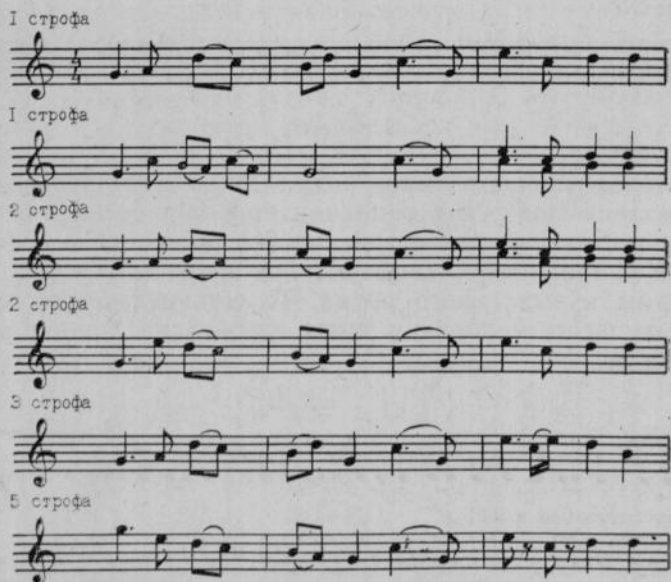
Пример 3.

* Изменение в ритме песни трудно объяснить; не исключено, что это описка: в цифровой партитуре отсутствуют горизонтальные связки, превращающие четверти в восьмые.

Еще больше изменений Павлов внес в напев масленичной песни, переосмысленной им в «Чухансен юрри» (Песню бедняков). Здесь очевидно желание композитора сделать мелодическую линию более выразительной, исключить вялые повторы в каденциях (в народном первоисточнике оба предложения заканчиваются одинаково), внести оживляющие детали в ритм.

И, тем не менее, названные произведения не принадлежат к числу творческих удач Павлова. Это был активный поиск приемов тематической работы методом «проб и ошибок». Впоследствии автор не переиздавал и не исполнял ни «Чухансен юрри», ни «Кайрәм ҫырлана». А партитура «Сап-сар кёрёк» позднее была им переработана.

Но в области мелодико-тематической работы у Павлова были и подлинные находки, позволившие органично расширить возможности куплетной формы. Уже говорилось о его творческой удаче — обработке «Чёнтьрлө те кёпер». Тема, взятая им из сборника 1908 г., получает свободное, как бы импровизационное развитие при повторных проведениях и имитациях. В примере 4 показаны некоторые видоизменения ее начальной части. Этот прием мог быть «подсмотрен» в народной исполнительской прак-



Пример 4.

тике симбирских-самарских чувашей или же в хоровых обработках русских народных песен, близких по типу. Сходный принцип варьирования запева в народном духе (но в меньших мас-

штабах) применен Павловым и в обработке свадебной «Хай-матлях юрри».

В обработке игровой песенки «Олту» налицо иной принцип тематического варьирования — вычленение из темы отдельного элемента, преобразование его и проведение в новых сочетаниях. В партитуре 1919 г. этот принцип был только намечен (см. в примере 5 варианты A_1 и A_2 элемента A), но через несколько лет (к изданию 1924 г.) Павлов, пользуясь тем же приемом (см. варианты A_3 , B_1 , C_1 , C_2 и C_3), придал этому произведению более сложную форму, с признаками сквозного развития.



Пример 5.

* * *

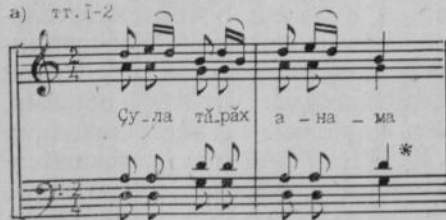
Проблема соответствия народных мелодий и привлекаемых для обработки средств гармонизации в этот период стояла весьма остро. Насущной она оставалась и позже, о чем свидетельствуют и поиски композиторов, и их высказывания. В воспоминаниях о Ф. П. Павлове марийский композитор Я. А. Эшпай писал, что в те годы такие вопросы были для них общими, «надо было не по-церковному петь народные песни, а находить свои гармонии...» (11, тетр. 14). К 1921 г. относятся высказывания Павлова о необходимости поисков, чтобы «перешагнуть далее «хоральной» мудрости» старой школы (15, с. 189). Одновременно с ним размышляет и мариец Палантай, говоря: «...Не открыл я еще принципа, по которому надо гармонизировать марийские мелодии...» (4, с. 44).

Открытие таких «принципов» было делом многих лет. Нередко найденная первоначально гармония впоследствии пересматривалась, иногда кардинальным образом (как в павловской «Сап-сар кёрёк»), а иногда в каких-то отдельных «точках» партитуры. Характерны различия вариантов обработки «Уй варринче» Максимова, опубликованных в 1918 и 1926 гг. В оконча-

тельном варианте это — одно из наиболее знаменитых его произведений, привлекающих эмоциональной наполненностью, красотой мелодии (народной) и чутко резонирующей ее изгибам гармонии. Но в варианте 1918 г. наиболее совершенная гармония еще не определилась. Автор пересмотрел структуру обеих каденций — срединной и заключительной, полностью заменив в первой аккорды, использовав во второй унисоны.

В своих гармонизациях Максимов проявлял большую осторожность. Например, он избегал откровенного употребления автентических оборотов (в его сборнике 1918 г. вообще нет ни одного полного доминантсептаккорда!). Преобладают секундовые, терцовые, плагальные квинто-квартовые сочетания аккордов. По структуре это в основном трезвучия. Но народная мелодика, рожденная вне гармонии, вынуждает композитора иногда усложнять структуру созвучий, употребляя неприготовленные диссонансы, септаккорды. В этом отношении выделяется гармонизация свадебной песни «Сула тйрэх анама». Здесь можно говорить о решении особой стилевой задачи. Мелодия, — весьма подвижная, в ней быстро чередуются трихордовые попевки, — требует или дробной смены правильных аккордов, или иного подхода. Максимов отказывается от последовательно терцовых гармоний и создает своеобразную, терпкую по преобладающим краскам, музыкальную ткань из чередования трезвучий и кварто-квинто-секундовых созвучий. Выполнено это с тонким ощущением меры. В примере 6 приведены два характерных эпизода из этой песни. В редакции 1926 г. Максимов ввел дополнительные детали в фактуру песни, подчеркнув трихордовые обороты и в других голосах (см. сноску в примере 6). Чувствуя глубокую выразительность мелодии, Максимов не боялся обнажить ее, сливая голоса хора в унисон, которому противостояли плотные

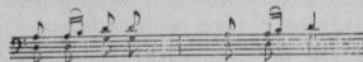
а) тт. I-2



б) тт. II-12



* В варианте 1926 г. мужские голоса поют:



Пример 6.

гармонии. Так, с долго разворачивающегося унисонного изложения начинаются обе строфы песни «Хура вярман урлй эп кашй чух». Унисоны же обрамляют кульминацию в обработке «Хёрёх чалаш хёрлё ту», придавая скромной свадебной песенке необычную эмоциональную подвижность, внутреннюю контрастность.

Павлов и в области формирования гармонической вертикали идет путем «проб и ошибок». В песнях сборника 1919 г. обращает на себя внимание решительное применение сугубо европейских тонико-доминантовых оборотов, особенно в кратковременных модуляциях с использованием доминантсептаккордов*. Обильные тональные отклонения в «Чухансен юрри» (G—D—G—D), «Ѕаварни юрри» (G—C—G—a—G), «Сап-сар кёрёк» (G—D—G—D), «Шупашкар туйи» (A—fis—E—fis—E) однотипны, все они вызваны стремлением избежать нетрадиционных аккордовых последовательностей, связать логику европейской гармонии с логикой монодического напева.

Примером удачной связи такого рода стала обработка «Шупашкар туйи». В песне «Чухансен юрри» неоправданные отступления от правильного голосоведения, смешение полных и бестерцовых аккордов создавали впечатление нелогичности, даже гармонической неряшливости. Не удовлетворила автора и гармонизация песни «Сап-сар кёрёк». Сравнение раннего и позднего вариантов показывает, что в конце 20-х гг. Павлов предпочел другой путь гармонизации чувашской мелодии, более органично связанный с ней. В частности, он исключил здесь доминантсептаккорд. Фактуру сделал более плотной, с многочисленными удвоениями, раздвоениями (гетерофонического типа) голосов. Этот путь не был для Павлова новым. Еще в ранней обработке «Чентёрлё те кёпер» было ощутимо стремление опереться на народный тип многоголосия. Но в «Сап-сар кёрёк» (поздний вариант) обнаружилась и новая тенденция — к выведению вертикальных сочетаний из мелодической линии (см. отрывок песни в примере 7; стрелки показывают тоны мелодии, из которых «извлечена» вертикаль, в том числе и октавные слияния в каденциях, — их не было в раннем варианте).



Пример 7.

* Стремление к введению в чувашскую музыку наиболее «ходовых» созвучий из общеевропейского арсенала (в частности, трезвучие IV ступени в полном виде, доминантсептаккорд, двойная доминанта) на раннем этапе творчества Павлова отметил в свое время еще И. В. Люблин. Он же указал и на эволюцию гармонических средств в более поздних произведениях Павлова, например, на «гораздо более тонкое и умелое, с хорошим художественным результатом» употребление доминантсептаккорда (6, с. 244).

Достижением Павлова стало освоение модуляции и как средства развития формы. В «Чётёрлѣ те кѣпер» за счет отклонения в тональность IV ступени достигалась динамичность гармонического развития каждой строфы (вдвое большей по протяженности, нежели в народном источнике). В игровой «Олту» такое же отклонение служило для выхода за пределы строфической формы (см. такты 13—16).

* * *

Период 1917—1920 гг. в истории чувашской музыки ознаменовался развитием профессионального композиторского творчества, появлением первых национальных композиторов. Их творчество впервые вышло за рамки опытов «лабораторного» характера, стало достоянием широкого слушателя, существенно повлияло на массовое хоровое движение. В этот период чувашское музыкальное искусство продолжает развиваться только «изнутри» — творчеством занимаются выходцы из самого народа, они опираются на фольклорную образную систему и формы. Авторы новой музыки не ограничивались ими, но были очень осторожны, не «форсировали» процесс, да и не обладали пока достаточными познаниями, опытом и возможностями для его ускорения.

Развивался практически один жанр — обработка народной песни (внутри него можно различать гармонизацию и обработки — в зависимости от степени проявления индивидуального авторского начала. Границы между ними условны). Оригинальных, т. е. полностью сочиненных автором, произведений пока не появилось. Разнообразие достигалось за счет использования богатства музыкальных стилей и форм народной песни. Главной целью композиторов было ее «приспособление» к выразительным средствам, обеспечиваемым хором академического направления, синтез народной мелодии с европейской гармонией. Попытки вывести гармоническую вертикаль из самого напева были пока редки. Столь же мало было попыток развития песенной куплетности в более сложные формы. Но примеры того и другого были, и, что особо важно, среди них имелись произведения высокой художественной ценности. Они вошли в «золотой фонд» чувашской хоровой музыки, сохраняются в репертуаре современных хоров.

Литература и источники

1. История музыки народов СССР. М., 1970. Т. 1.
2. Канаш, 1918, июнь 1-мѣсѣ.
3. Кара Пѣрнаш. Апаши спектакльпе концерт. — Канаш, 1919, мартѣн 9-мѣсѣ.
4. Ключников-Палантай И. С. Статьи, воспоминания, документы. Йошкар-Ола, 1986.

5. Комиссаров Г. И. Чуваши Казанского Заволжья. — ИОАИЭ. Казань, 1911, т. XXVII, вып. 5, с. 311—432.
6. Люблин И. В. Советская музыка Чувашии. — В кн.: Советская Чувашия. Национально-культурное строительство. М., 1933, с. 226—259.
7. Максимов С. М. Чăваш кеввисем. 1-меш пайё. М., 1924.
8. Максимов С. М. Чăваш кеввисем. 2-меш пайё. М., 1926.
9. Максимов С. М. Чувашские народные песни. М., 1964.
10. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 88.
11. НА ЧНИИ, отд. V, ед. хр. 90.
12. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 275.
13. Павлов Ф. П. Сăрнай. Хитрелетнĕ чăваш юррисем. Шупашкар, 1924.
14. Павлов Ф. П. Чуваши и их песенное и музыкальное творчество. Чебоксары, 1927.
15. Павлов Ф. П. Собрание сочинений в 2-х тт. Чебоксары, 1962. Т. I.
16. Павлов Ф. П. Собрание сочинений в 2-х тт. Чебоксары, 1971. Т. 2.
17. ЦГА ЧАССР, ф. 123, оп. 1, д. 146.
18. ЦГА ЧАССР, ф. 221, оп. 1, д. 583.
19. ЦГА ЧАССР, ф. 333, оп. 1, д. 5.
20. Чăваш искусствĕ. — Чăвашла календарь. 1928 ç. 55 с.