

Л. И. Бушуева

А. Касьянов. Шесть песен чувашского народа

Аннотация

В статье прослеживается история обращения старейшего представителя нижегородской композиторской организации А. А. Касьянова к чувашскому фольклору. Анализируется наиболее крупное сочинение композитора в жанре обработки — вокально-инструментальный сборник «Шесть песен чувашского народа». Исследование музыкально-поэтического текста данного произведения выявляет художественную ценность этого незаслуженно забытого сочинения.

Ключевые слова: А. Касьянов, Чувашия, фольклор, обработка, Ю. Кон, натурально-гармонические лады.

L. I. Bushuyeva

A. Kasyanov: Six Songs of the Chuvash People

Summary

The creative and public activities of the composer A. A. Kasyanov is inextricably linked with Nizhny Novgorod. Most of his works are inspired by themes and images of his beloved Volga region, which the composer recreated, relying on the folklore of his region. The genre of arrangement is represented in his work by a few compositions related to Russian and Chuvash tunes. In the vocal collection Six Songs of the Chuvash People Chuvash folklore is shown with a subtle sense of the folk style, in a harmonious artistic form.

The only among all Russian authors who turned to Chuvash folklore, A. Kasyanov reproduces all the structural components of the folklore original source, includes all lyrics without omissions in their native language and semantic translations into the Russian language, made by S. M. Maksimov. Harmonization of the collection is a convincing artistic proof of the rich possibilities of horizontal and vertical integration — the principle of harmony of melodies in natural melodic modes, considered by musicologist Yu. G. Kon.

Keywords: A. Kasyanov, Chuvashia, folklore, arrangement, Yu. Kon, natural harmonic modes.

*Т*ворческая и общественная деятельность старейшего представителя нижегородской композиторской организации Александра Александровича Касьянова неразрывно связана с родным городом, в нем дарования композитора, пианиста, дирижера, педагога, лектора, руководителя музыкальной самодеятельности раскрылись мощно и разносторонне. Немаловажную роль в творческом становлении

А. Касьянова сыграли семейные традиции и удивительная культурная среда, окружавшая будущего музыканта в юные годы. Среди его родственников были знаменитые на всю Россию личности — братья Александр, Сергей и Борис Ляпуновы (математик, композитор и филолог), физиолог И. М. Сеченов, кораблестроитель А. Н. Крылов. Музыкальная одаренность мальчика была поддержана его земляком, основателем и вдохновителем «Могучей кучки» М. А. Балакиревым, который на склоне лет своих узнав юного Александра Касьянова, сказал, что из него «несомненно выйдет талантливый композитор» [2. С. 109]. Далее последовали занятия в Санкт-Петербургской консерватории с прекрасными наставниками, композиторами С. М. Ляпуновым и А. К. Глазуновым. Теплые воспоминания у Касьянова сохранились от общения с Д. В. Стасовым, близко знакомым с М. И. Глинкой, и от посещения его музыкальных вечеров, на которых собирались такие выдающиеся представители русской культуры, как Ф. И. Шаляпин, И. Е. Репин, Ф. М. Blumenфельд. С молодых лет композитор имел возможность приобщиться к глубочайшим традициям русского классического искусства, верность которым он пронес через все свое творчество.

Естественно, большая часть его произведений навеяна темами и образами любимого им Поволжья. Волжскую тематику композитор воссоздавал, опираясь на фольклор своего региона, прежде всего русский. «Непосредственная, органичная связь музыкальной речи Касьянова, особенно ее мелодики, с приемами и формами русской народной песни является одной из главных стилевых черт его музыки» [2. С. 71]. Действительно, интонации русских песен Нижегородской области слышны во многих сочинениях композитора — в «Военном марше на темы волжских песен» и «Русской пляске» для симфонического оркестра, цикле «Песни о Стеньке Разине» и сюите «Песня о городе Горьком» для хора, и особенно — в ведущем жанре его творчества, операх «Степан Разин», «Фома Гордеев», «Ермак».

Помимо русского фольклора А. Касьянов

проявил интерес к народной музыке соседнего народа — чувашей. Такое внимание не кажется неожиданным: в период 1929—1936 годов, когда Чувашская республика входила в состав Нижегородского края, сотрудничество между ними было особенно тесным и плодотворным. Известно, что деятели художественной культуры Чувашии неоднократно выступали в городе Горьком¹, а нижегородские музыканты, среди которых был и А. Касьянов, принимали участие в праздновании десятилетия Чувашской республики². Новые впечатления, знакомство с композиторами Ф. П. Павловым и С. М. Максимовым пробудили у А. Касьянова желание заняться обработкой чувашского фольклора. По-видимому, общение с чувашскими музыкантами не ограничилось только этой встречей, связи между коллегами поддерживались и в дальнейшем. Несколькими годами позже А. Касьянов познакомился со сборником С. М. Максимова «Тури чăвашсен юррисем» («Песни верховых чувашей», 1932), мелодии из которого легли в основу его чувашских сочинений: «Шесть песен чувашского народа» для голоса и фортепиано (1933), «Эскиз на три чувашские народные темы» для скрипки, виолончели и фортепиано (1933), «Два трио на темы чувашских народных песен» для скрипки, виолончели и фортепиано (1934).

В начале 1930-х годов, период «профессионального становления, утверждения идейно-художественных позиций художника» [2. С. 38], А. Касьянов писал много театральной музыки, романсов, камерно-инструментальных произведений. В сочинениях этих лет на чувашские темы композитор впервые обратился к жанру обработки. Затем последовали годы зрелости, ознаменованные появлением крупных значительных сочинений — опер «Степан Разин», «Партизанка», «Фома Гордеев», хоровых опусов. В 1940—1950-е годы А. Касьянов вновь вернулся к жанру обработки, избрав источником тематизма русские народные песни Горьковской области. Однако чувашский фольклор не был им забыт. В 1954 году появились «Два музыкальных момента на темы чувашских на-

родных песен» – для кларнета с фортепиано и для гобоя с фортепиано, также на основе записей С. М. Максимова. Таким образом, все многочисленные обработки композитора связаны с русскими и чувашскими напевами.

Цельность и гармоничность отражения национального фольклора отчетливо ощутима в «Шести песнях чувашского народа». Нотный текст сборника предваряет небольшое предисловие музыковеда, композитора, фольклориста, редактора музыкальных передач московского радио С. А. Бугославского. В нем лаконично охарактеризована чувашская народность, упомянуты типичные черты музыкальной системы этого народа в области лада, ритма, структуры. Но – безусловно необходимые в данном издании строки, к сожалению, не дают в полной мере правдивого представления о чувашском народном искусстве. И это не удивительно — ведь их автор, крупный столичный специалист, как и многие другие деятели культуры того времени, находился под воздействием господствующей идеологической концепции, тенденциозных представлений о чувашской культуре как отсталой и недоразвитой, задавленной царским бесправием и бесконечной нуждой. Показательны следующие слова: «Песни настоящего сборника раскрывают круг мыслей и чувств древнего чуваша — мелкого землепашца, а может быть, и еще более древнего чуваша-кочевника. Он живет, как показывают песни, среди примитивных представлений о природе, животном мире и человеческом обществе. В чувашских песнях отразилась также тяжесть угнетения народностей в царской России: «Терпи, душа, терпи до конца своего века», поет с горечью чуваш (песня № 1). В песне новобранцев царской армии, которых причитания родных оплакивали как покойников, звучит глубокая грусть расставания с близкими солдата, которого ждали в казарме и розги и мертвящая грубая муштровка (см. песни № 4, 5)» [3. С. 2].

На наш взгляд, сборнику присущ иной, отличный от трактовки автора предисловия, эмоционально-образный строй. Вошедшие в него

мелодии различных жанров (*улах, салтак, туй юрри*) образуют стройную композицию с чертами концентрической формы, объединенную общим состоянием философского восприятия жизни во всех ее проявлениях. Отношение к затронутым в песнях темам радости, веселья, дружбы, ссоры, встречи, расставания, печали, нужды, независимо от их эмоциональной разноплановости, окрашено в созерцательно-сдержанные тона. Здесь нет явных проявлений восторга и ликования, недовольства и злости, протеста и отчаяния – менталитет и этика народных представлений, выработанные веками, не позволяют выразить посредством фольклора эти чувства темпераментно и открыто. Равно как нет и осуждения и сопротивления сложившимся обстоятельствам. Цитируемая автором предисловия строка «Терпи, душа, терпи до конца своего века» в целом, в контексте содержания песни воспринимается совершенно по-другому.

В обеих руках по белому платку, один загрязнится —
другой есть.

В двух околотках у меня две сверстницы,
одна обидится — другая есть.

По оврагу туман моросит, не видно, как летают птицы.

Наша молодая жизнь такова — незаметно,
как она проходит.

Лети, кукушка, лети до опушки леса.

Терпи, душа, терпи до конца своего века.

Жила я около леса, даже три дня в лес не ходила
за ягодами.

Не могла я сделаться подобной ягоднему соку,
не могла угодить своему милому.

Если гнуть полегоньку, из ольхи можно согнуть дугу.

Если разговаривать потихоньку (ласково),
обидевшаяся подруга опять будет со мной дружить.

Через этот текст девичьей песни открывается мудрое умение видеть в любой ситуации плохое и хорошее, поладить с собой и с окружающими.

Тема жизненных невзгод и неизбежных трудностей, проходящая сквозной нитью через сборник, высветлена в обрамляющих частях спокойно-уравновешенным отношением к происходящему. Им контрастируют подвижные, скерцозные, мажорно-воодушевленные вторая

и пятая песни. В третьей и четвертой частях, эмоциональном центре сочинения, вновь возникают размышления о быстротечности времени, нелегкой судьбе, испытаниях, которые под силу выдержать сильному человеку. Складывается представление о народе, умеющем радоваться моментам счастья и достойно преодолевать горести и печали, мудрым и цельным душою, но — никак не убогим и несчастным.

Достоинство уважения стремление А. Касьянова воспроизвести абсолютно все структурные составляющие фольклорного первоисточника. Единственный среди всех русских авторов, обращавшихся к чувашскому фольклору, он отказывается от поэтической трактовки чувашского текста на русском языке, и помещает полностью, без купюр слова песен на родном языке и их смысловые переводы на русском, выполненные С. М. Максимовым в фольклорном сборнике. Названия песен и указания о темпе и характере их исполнения также приводятся на двух языках. Звуковысотное расположение напевов оставлено неизменным — за исключением третьей песни «Элек Элекки тус пулчӗ», звучащей в более низком, чем другие мелодии, регистре, и потому транспонированной на чистую кварту выше. Куплеты в песнях сгруппированы или поочередно, или попарно (первый с третьим, второй с четвертым), образуя вариационную форму.

Гармонизация песен сборника является убедительным художественным доказательством богатых возможностей интеграции горизонтальной и вертикали — принципа гармонизации мелодий в натурально-мелодических ладах, рассмотренного российским музыковедом Ю. Г. Коном. Отмечая, что такая гармонизация предполагает образование определенных типов созвучий и приемов голосоведения, он выделяет их главную ладогармоническую особенность: «Нет ничего в мелодии, чего не было бы в гармонии, и наоборот — нет ничего в гармонии, чего не было бы в мелодии» [6. С. 114]. Единство вокальной и инструментальной партий, заключенных в рамки ангеми-tonно-пентатонической системы, более всего заметно

в песнях «Хӗрсен юрри» («Песня девушек») и «Элекки тус пулчӗ» («Элекки стал мне другом»). Здесь нет ни одного лишнего звука, ни одной интонации, придуманной композитором и не встречающейся в народной мелодии (см. пример 1 — «Элекки тус пулчӗ»).

В других песнях мелодические обороты народных напевов также играют первостепенную роль. В «Сӗр йӑтайми» («Столько снега навалит», № 6) звукоряд вокальной партии *fis — a — h — cis* деликатно и незаметно дополнен в фортепианном сопровождении до пентатоники введением еще одного тона *e*. В «Сич сьрма» («Семь оврагов», № 5) в результате квинтовой транспозиции образуется «полутон на расстоянии». Эта особенность отражена в инструментальной партии, при этом сохранена ангеми-tonная природа лада (см. пример 2).

Принцип интеграции предусматривает создание вертикали из интервалов, составляющих основу мелодии, — кварт, квинт и секунд. Наряду с аккордами терцовой структуры пентаккорды встречаются в каждой обработке, а в «Пиçнӗ сьрла» («Спелая ягода», № 2) и «Сич сьрма» полностью определяют гармонический состав сопровождения.

Сходным образом выдержана интеграция мелодии и аккомпанемента в метроритмической области. Только в «Хӗрсен юрри» композитор добавил в фортепианную партию не встречающийся в данном напеве ритмический оборот «четверть с точкой — восьмая», типичный для чувашского фольклора. В остальных песнях все ритмические свойства сопровождения выведены из народных напевов.

Обдуманное ограничение в применении ладогармонических, интонационных и метроритмических средств восполнено разнообразием фактуры в аккомпанементе. Вариационные методы в нем сочетаются с полифоническими приемами — различными видами имитации, основанной на народных интонациях. В «Пиçнӗ сьрла» и «Сич сьрма» гомофонно-гармонический склад дополнен вычлененными из вокальной партии мелодическими попевками. Более явственны полифонические признаки в «Элек

1

Andantino

P espressioo

1. Е_ лек Е_ лек_ки тус пул_ чё, Е_ лек Е_ лек_ки
 тус пул_ чё, Е_ лек_ки ма_ на пу_ тек пач(ё),
 Е_ лек_ки ма_ на пу_ тек пач(ё).

2

Марш темпале №116
 Беззаботно, в темпе марша
 Allegro, alla marcia

Голос

1. Сит, сит, сит сыр-ма,
 2. Кер тем ка-рам вар-ма-на,

Фо-но

7

сит сыр-ор-ла кас-ра-мар, ни сыр-ли сок, сес-ки сок. Са-ка па-ла кил те-мер,
 Кер-тем ка-рам вар-ма-на, мур ко-лан-ки са-пан-те, Му-ри ал-ла ке-ме-ре.

Элекки тус пулчѐ», здесь во втором куплете развитие заключено в форму канона. В «Сер йѣтайми» фортепианная фактура полностью полифонизирована. Прозрачное и ясное звучание монодийного сопровождения первого куплета постепенно разрастается до трехголосия, органично соответствующего философски-возвышенному настрою произведения (см. пример 3).

Особое место среди обработок сборника занимает «Тваткѧл тутѧр шыраса» («В поисках квадратного платочка», № 4). Ее первоисточник — народный напев, исполнялся во время совершения рекрутского обряда расставания перед долгой дорогой, настраивающего не только на прощание с родными и близкими, но и на философский лад, глубокие размышления о будущем: «Жизнь долгая, горя много, как же мне прожить свой век?». Суровое, напряженное состояние происходящего действия вдохновило композитора на создание фактурно богатого, динамически развивающегося аккомпанемен-

та, играющего важную смысловую роль в общей звуковой картине сочинения. Статичное аккордовое сопровождение начального куплета постепенно мелодизируется, обрастает подголосками, дополняется колористическими созвучиями на основе мажоро-минорной гармонической системы, разрастаясь до наполненной мощными аккордами с октавными удвоениями фортепианной партии. Этот сложный для исполнения аккомпанемент выступает «на равных» с фольклорной мелодией, значительно углубляя ее драматичный образ. Данная обработка выходит за рамки песенного жанра, ее можно назвать небольшой эпической поэмой с интенсивным сквозным развитием, написанной в духе романтически-возвышенных традиций профессионального искусства, но с опорой на фольклорную мелодию и поэзию.

Благодаря фантазии композитора в вокальных обработках «Шесть песен чувашского народа» воссоздан мир фольклора. Воссоздан

3

Музыкальный пример 3. Музыкальный текст с вокальной линией и фортепианным сопровождением. Текст песни: Пу- тек_ки пу- тек та- вай- чѣ; пу- тек_ки лу- тек. Музыкальный пример 3. Музыкальный текст с вокальной линией и фортепианным сопровождением. Текст песни: та- вай- чѣ; вал- ву- ник_ке хѧй, сит- рѣ, вал ву- ник_ке хѧй, сит- рѣ.

экономными средствами, но с тонким ощущением стилистики народного искусства. В акварельно прозрачной, изысканной звуковой ткани сочинения все компоненты национального фольклора нашли отражение в гармоничной художественной форме. Это почувствовал и московский специалист по фольклору и истории музыки В. М. Беляев, лаконичной, но глубокой и абсолютно справедливой по оценке рецензией которого хочется завершить статью: «"Шесть песен чувашского народа" А. Касьянова — тетрадь ценных обработок национальных чувашских песенных мелодий, сделанных рукой композитора большой квалификации, поставившего своей целью подойти в этих обработках возможно ближе к выражению национального чувашского музыкального стиля. ...композитор дал ценный образчик художественного освоения и истолкования образцов народной чувашской песни, относящихся к области ее исторического наследия» [1. С. 94].

Примечания

- ¹ Это название Нижний Новгород носил с 1932 по 1990 год.
- ² Исследователь творчества композитора И. Елисеев сообщает о выступлении в 1930 году в Чувашии Нижегородского симфонического оркестра [См.: 2. С. 36]. Эти данные представляются не совсем точными, так как симфонический оркестр в Нижнем Новгороде, образованный в 1918 году, был расформирован с начала 1922 года [4. С. 98] и возобновил работу уже в 1930-е годы [5. С. 17].

Список литературы

References

1. *Беляев В. М.* Шесть песен чувашского народа // Советская музыка. — 1934. — № 8. — С. 94 [*Belyayev V. M.* Shest' pesen chuvashskogo naroda // Sovetskaya muzyka. — 1934. — № 8. — S. 94].
2. *Елисеев И. В.* Александр Касьянов: Очерк жизни и творчества. — М.: Советский композитор, 1989. — 176 с. [*Yeliseyev I. V.* Aleksandr Kas'yanov: Ocherk zhizni i tvorchestva. — M.: Sovetskiy kompozitor, 1989. — 176 s.].
3. *Касьянов А. А.* Шесть песен чувашского народа. — М.: Гос. муз. изд-во, 1933. — 14 с. [*Kas'yanov A. A.* Shest' pesen chuvashskogo naroda. — M.: Gos. muz. izd-vo, 1933. — 14 s.].
4. *Коллар В. А.* Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода — города Горького. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. — 176 с. [*Kollar V. A.* Muzykal'naya zhizn' Nizhnego Novgoroda — goroda Gor'kogo. — Gor'kiy: Volgo-Vyatskoye kn. izd-vo, 1976. — 176 s.].
5. *Коллар В. А.* Горький // Музыкальная энциклопедия. Том 2. — М.: Советская энциклопедия, 1974. — С. 16—17 [*Kollar V. A.* Gor'kiy // Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 2. — M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1974. — S. 16—17].
6. *Кон Ю. Г.* О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов // Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. — Л.: Советский композитор, 1982. — С. 99—127 [*Kon Yu. G.* O dvukh tipakh podkhoda k otrazheniyu v garmonii natural'no-melodicheskikh ladov // Kon Yu. G. Voprosy analiza sovremennoy muzyki: Stat'i i issledovaniya. — L.: Sovetskiy kompozitor, 1982. — S. 99—127].