



Чувашский
государственный институт
гуманитарных наук

НАУЧНЫЕ ДОКЛАДЫ

Л.И. БУШУЕВА

ФОЛЬКЛОРИЗМ И ЕГО ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ЧУВАШСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ



Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научные доклады
Выпуск 37

Л.И. Бушуева

**ФОЛЬКЛОРИЗМ
И ЕГО ПРЕЛОМЛЕНИЕ
В ЧУВАШСКОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Доклад на научной сессии
Чувашского государственного института
гуманитарных наук по итогам работы за 2023 год

Чебоксары — 2024

УДК 78(470.344):398(470.344)
ББК 85.313(2Рос.Чув):82(2Рос.Чув)
Б 94

Научный редактор **Г.А. Николаев**

Рецензенты:

Е.В. Порфирьева, кандидат искусствоведения,
профессор, главный редактор журнала
«Музыка. Искусство, наука, практика»,
Казанская государственная консерватория
им. Н.Г. Жиганова,

М.Г. Кондратьев, доктор искусствоведения,
профессор, главный научный сотрудник
искусствоведческого направления Чувашского
государственного института гуманитарных наук,

Ю.А. Дмитриева, кандидат педагогических наук,
профессор, Чувашский государственный педагогический
университет им. И.Я. Яковлева.

Бушуева, Л.И.

Б 94 **Фольклоризм и его преломление в чувашском музыкальном искусстве** / Л.И. Бушуева; науч. ред. Г.А. Николаев. — Чебоксары, 2024. — 44 с. — (Научные доклады / ЧГИГН; вып. 37).

Явление фольклоризма, глубоко органичное для чувашского музыкального искусства, рассматривается в докладе в наиболее важных его аспектах и видах и в контексте актуальных идей современного отечественного музыкознания.

УДК 78(470.344):398(470.344)
ББК 85.313(2Рос.Чув):82(2Рос.Чув)

© Бушуева Л.И., 2024
© Чувашский государственный институт
гуманитарных наук, 2024

ВВЕДЕНИЕ

Явление фольклоризма как вторичной формы функционирования фольклора — один из фундаментальных, ключевых феноменов художественной культуры. Разнообразные сочетания фольклора и фольклоризма наблюдаются повсеместно. «Весь мир, — утверждает выдающийся советский этномузыковед И.И. Земцовский, — пульсирует вторичной традицией»¹. Преобразуя богатейшие фольклорные ресурсы, фольклоризм, подобно первоисточнику, вариативен и неисчерпаем. Как выдающееся и находящееся в непрерывном процессе явление, он не мог не привлечь внимание представителей самых разных наук.

Возникший в литературных жанрах и первоначально рассмотренный в филологии, фольклоризм в музыке отличается многообразием проявлений. Вслед за XIX в., прошедшим под знаком всеобщего интереса к народному творчеству, опора на фольклорные истоки стала важнейшим признаком мышления ряда национальных композиторских школ, особенно молодых, начавших активное развитие в начале XX столетия. Многие этносы увидели в фольклоризме неограниченные возможности для обретения национальной идентичности. Связь с фольклором осознавалась наиболее действенным и безошибочным средством в формировании самобытного композиторского и исполнительского искусства, она обеспечивала преемственность традиций, сохранение национальной самодостаточности и достойную позицию в мировой художественной культуре. Данный процесс затронул и Чувашию, где тесное взаимодействие фольклора и фольклоризма всегда отличало национальную музыку.

Констатация и анализ явлений фольклоризма встречаются во множестве публикаций чувашских исследователей, но в качестве самостоятельной научной проблемы он отдельно не рассматривался. Поставленная в работе цель — представить фольклоризм в наиболее важных его аспектах — направлена на выявление его особенностей в чувашской музыке.

I. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ ФОЛЬКЛОРИЗМА

Как явление, активно обсуждаемое в XX столетии учеными-гуманитариями разных стран, фольклоризм во второй половине прошлого века затронул зарубежную музыкальную науку, в 1970-е гг. к его осмыслению подключились советские ученые. Изначально к нему относилось «использование фольклора в художественном творчестве, публицистике и т.д. (М.К. Азадовский), а с середины 1960-х гг. также «вторичные» фольклорные явления (воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самодеятельности и т.п.)»². Появившиеся позже уточнения констатировали неразрывную связь и одновременно кардинальное различие с фольклором, многообразие форм взаимодействия с традицией, разноплановость методов претворения фольклорных истоков. Каждая из обозначенных сторон — обширная тема для обсуждения, имеющая множество национальных оттенков.

1.1. Фольклор и фольклоризм как две системы культуры

Фольклор и фольклоризм относятся к различным типам культур — устной и письменной, и характеризуются противоположными критериями. Их соотношение неоднократно осмысливалось в рамках культурологических концепций, представляющих историю культуры и музыки в широком контексте искусства в целом и в связи с развитием общественной мысли. Безусловная ценность идей Ю.М. Лотмана³ о равноценности и своеобразии письменной и бесписьменной культур и А.Н. Сохора⁴, проследившего сочетание функционально различных разделов культуры в письменной и бесписьменной традиции и наметившего их основные исторические музыкальные типы. Т.В. Чередниченко⁵ и А.М. Лесовиченко⁶ нашли собственные подходы к музыкально-творческим процессам и системам художественно-культурной деятельности. Устная и письменная культуры, считает Т.В. Чередниченко, имеют свои творческие виды с самостоятельной историей и разными — «медленным» и «быстрым»⁷ — темпами развития. Историю европейской композиции с ее ускоренными процессами XIX—XX вв., в число которых вошли национально-музыкальные революции XIX в., отличают «импульсы реставрации допусного “медленного” прошлого». Сама специфика новых профессиональных школ XIX в., утверждавшихся именно

как школы национальные, обращала творчество их представителей к автохтонной традиции. <...> в функции «прошлого» выступали некомпозиторские <...> виды музыкального искусства: фольклор и каноническая импровизация»⁸. Эта мысль подводит к объяснению причин столь широкого распространения фольклоризма в XX в. А.М. Лесовиченко, сформулировав положение о «музыкальной культуре европейского типа» (МКЕТ) — европейской музыкальной деятельности, возникшей и функционировавшей первоначально в Западной Европе и распространившейся в XX в. по всему миру, разделяет явления МКЕТ на центральные и периферийные. К последним можно отнести и чувашское искусство. В современном музыкознании общепризнано предложенное М.Г. Арановским понимание музыкальной культуры как Текста⁹, обладающего, в трактовке В.Р. Дулат-Алеева¹⁰, национально характерными чертами.

Упомянутые культурологические теории конкретизируют представления о роли фольклоризма в истории национальных культур. Фольклоризм как явление историческое обрел особую актуальность и многообразие форм именно в прошлом столетии, когда многим национальным культурам мира пришлось ускоренно вписаться в динамичные и многосторонние процессы, охватившие самые разные сферы общественной и духовной жизни, и предоставившие возможность освоить принципы европейской культуры тем народам, которые не имели прежде таких профессиональных форм. Подобная закономерность проявилась и в глубине России, в частности, в Поволжье, в каждой из существующих здесь национальных музыкальных культур — в Чувашии, Татарстане, Башкортостане, Удмуртии, Мордовии, Марий Эл.

Понятие «чувашской музыки», введенное как историческая категория в научный обиход М.Г. Кондратьевым¹¹, структурируется следующим образом:

- устная фольклорная крестьянская песня, древняя по истокам, и сохранившая до сих пор свои важнейшие качества;
- устный профессионализм, не дошедший до нашего времени, но обозначающийся в отдельных формах устной традиции;
- современное любительское (самодеятельное) и эстрадное музицирование, процветающее преимущественно в городе;
- профессиональное искусство письменного типа, *art-музыка*, *opus-музыка* — композиторское и исполнительское творчество.

Фольклоризм проник как в чувашскую *opus*-музыку, так и в любительское музицирование, в значительной мере повлияв на их состояние. Весомая роль фольклоризма подтверждается всем процессом развития национального искусства: народная песня всегда стимулировала композиторов к поиску новых путей, вдохновляла исполнителей к воссозданию ее на сцене, была в центре внимания историков и теоретиков культуры. Приоритетная роль придавалась фольклоризму в период становления, когда он виделся универсальным средством для формирования основ национальной культуры. По мнению Ф.П. Павлова, одного из первых идеологов нового музыкального искусства, все формы фольклоризма в синкретическом единстве должен был объединить в себе театр. Озабоченный его проблемами, в 1922 г. Ф. Павлов писал: «Наше чувашское искусство только зарождается. Если не будет театра, нам придется развивать каждое искусство в отдельности... Если красивые мелодии, песни не будут звучать в театре, чувашский народ их и не услышит, у сочинителей тоже не будет желания сочинять еще и еще, потому что если их произведения будут знать и исполнять только в узком кругу, этого будет недостаточно, чтобы радовать его, вдохновлять на новую работу... Чтобы искусства развивались, крепили, их надо собирать в театре, надо создать в театре одну семью для всех искусств»¹². Перспективы формирования профессионализма конкретно в музыкальном искусстве Ф.П. Павлов видел также в опоре на родной фольклор: «Песня и мелодии — основа будущей чувашской музыки. Если в школах будут прививаться чувашские песни, то это можно было бы считать эпохой родившейся музыки. Тогда бы и у нас появились бы свои музыканты, певцы, композиторы, музыковеды»¹³. Эти программные установки в дальнейшем определили ведущие направления развития чувашской профессиональной музыки.

Динамичному распространению фольклоризма сопутствовали значительные изменения в самом фольклоре, который, не будучи однородным и застывшим, включает в себя несколько различных пластов. Подобно фольклоризму, термин «фольклор» трактуется разнообразно, представляя собой отдельную научную проблему. Суть ее в том, что «в современной фольклористике произошло изменение объектов и методов исследования, которое привело к изменению научной парадигмы и расширению предметного поля слова “фольклор”. В число объектов фольклористики

включились продукты современной урбанистической “спонтанной” культуры, ранее не замеченные наукой — оно стало соотноситься не только с самим предметом, но и представлениями о нем»¹⁴. Это повлекло вхождение в научный обиход производных терминов «неофольклор», «постфольклор», «новая фольклорная реальность», «новая фольклорная волна», стимулировало обращение к понятиям «фольклорность» и «фольклоризация». Фольклор и фольклоризм как самостоятельные явления тесно соприкасаются не только с ними, но и с понятиями традиции, народности и мифологии¹⁵. В задачи нашей работы не входит их рассмотрение и дифференциация — это отдельная тема, относящаяся больше к фольклору. Однако нельзя не отметить, что природа фольклоризма предполагает не аутентичное воссоздание или реконструкцию традиционной культуры, что является сутью *фольклорности*, а ее преобразование и трансформацию. При этом существует также возможность превращения вторичных форм в подлинный фольклор, что говорит о неоднородности и сложности фольклоризма. Фольклор и фольклоризм выступают как части единого национально-культурного процесса и являются важными составляющими *национальной традиции*. Фольклор и фольклоризм не тождественны *народности*, подразумевающей отражение жизни и мировосприятия народа через совокупность образно-эмоционального содержания и средств выразительности. Совершенно справедливо мнение известного фольклориста Э.А. Алексеева, что фольклор — «явление не только уходящее, но и возвращающееся»¹⁶, и присущая ему многозначность и широта, не имеющая четких границ, существенно осложняет понимание фольклоризма.

Часто обсуждается вопрос, как воздействует фольклоризм на фольклор. Что приобретает и теряется при подобных контактах? Можно ли сберечь фольклорные ценности без обращения к фольклоризму? В каждой отрасли гуманитарной науки теории и истории разных этносов имеют по этому поводу свое мнение. Из представителей европейской музыкальной культуры сошлемся на венгерского музыковеда Яноша Карпати¹⁷, отмечающего, что в отдельных исследованиях фольклоризм расценивается как некий вид национальной ограниченности, занимающий второе место в эстетической шкале ценностей века после творчества композиторов. Известный американский фольклорист Р.М. Дорсон предложил для трансформированного фольклора использовать термин *fake-lore* (англ. — подделка, фальшивка), тем

самым подчеркнув его негативную оценку. Среди отрицательных черт фольклоризма упоминается спекулятивное отношение к фольклору, подчинение его коммерческим целям — индустрии туризма и развлечений, где процветают псевдонародные стилизации.

Отечественные музыковеды во вторичности фольклоризма видят не признак «умирания» или ослабления силы фольклора, а свидетельство его перехода в иное качество. «Сам по себе фольклоризм, — резюмирует фольклорист В.Е. Гусев, — не есть критерий прогрессивности и народности культуры, обращаясь к нему, необходимо всякий раз анализировать его конкретно-исторические формы»¹⁸. Остроту спорных мнений 1960-х гг. отразила вызвавшая оживленную дискуссию статья «Фольклор и композиторское творчество» казанского музыковеда А.Г. Юсфина. Считая фольклор неиссякаемым источником для самых новейших, авангардных направлений современной профессиональной культуры, автор призвал композиторов не к преобразованиям фольклора, а напротив, к погружению в его глубины, к постижению всех «слоев интонирования»: от «первичного» до «предельного». Конкретизируя мысль, музыковед ссылается на творческие примеры разнонациональных авторов: венгра Белы Бартока, армянина Комитаса, русских композиторов А.В. Станчинского и Г.В. Свиридова, эстонца Вельо Тормиса, татарина А.З. Монасыпова и др. Попавшие в поле зрения А.Г. Юсфина эксперименты М.А. Алексеева с чувашским мелосом заслужили самую высокую оценку: «В творчестве молодого чувашского композитора М. Алексеева также явственно ощущается настойчивое стремление услышать внутреннюю жизнь народной песни. В “Чувашском каприччио”, в серии его крупных циклов для деревянных 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. Обе пьесы очень цельны и стройны по структуре. Однако эта цельность (так же как и у Монасыпова) не имеет ничего общего с “формальной правильностью”. Она вырастает из напева. Мягкая плавная линия песни с “осторожными” переборами тонов и тихой, сглаженной кульминацией обусловила и соответствующий тип развития — неспешный, неторопливый, без ярких образно-драматических контрастов между разделами ком-

позиции. 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 фетиширования, но с должным доверием к ее еще нераскрытым возможностям, — следует признать, может быть, самым плодотворным и многообещающим»¹⁹.

1.2. Фольклоризм — народное — национальное. Этнографизм

Тесное соприкосновение фольклоризма с такими фундаментальными категориями философии и музыкальной эстетики, как фольклорное — народное — национальное, побуждает исследователей уделять их преломлению в национальных культурах особое внимание.

Огромное влияние на понимание данных категорий оказала эстетика романтизма XIX в.²⁰ Представителям романтического направления фольклор виделся образцом художественного совершенства, а народность понималась многогранно: как демонстрация характерных особенностей, как национальное своеобразие, как связь с фольклором. В русской культуре XIX в. также доминировала концепция народности, но под национальным в то время подразумевалось исключительно великорусское начало. Воссоздавая приметы народного быта, деятели художественной культуры нередко вводили в свои произведения элементы этнографизма, он проявлялся через описание фольклорных традиций и обрядов, использование образцов устного народного творчества, социальных и бытовых материалов. Этнографизм на начальном этапе формирования национального искусства определял стиль многих произведений, он присутствовал практически в каждой культуре, в том числе и в чувашской. Вопросы национального и народного не утратили своей актуальности и в XX столетии, они изучаются на разных уровнях и в различных аспектах.

В Чувашии осмысление фундаментальных основ национальной культуры всегда занимало важнейшее место. Категория народного в чувашской музыке всегда была тесно связана с фольклорным началом и практически с ним отождествлялась. Проблема национального также решалась в опоре на фольклор. Но соотношение понятий национального и фольклорного в про-

цессе развития искусства неоднократно менялось. Национальное нередко пересекалось с практикой мировой *opus*-музыки и выходило за пределы чувашской музыкальной культуры.

Осознанию проблемы предшествовал длительный процесс проникновения культуры письменного типа в национальную среду, сопровождавшийся распространением христианства и демократизацией общественной жизни России. Понимание национального в Чувашии XIX в., как считают филологи, историки, музыковеды, тормозилось по нескольким причинам. Среди них — культурный и идеологический «герметизм» чувашского народа на определенном этапе, до И.Я. Яковлева (Ю.М. Артемьев)²¹, крайне слабая социальная мобилизация и низкая численность интеллигенции (Андреас Каппелер)²², отсутствие у деятелей национального просвещения научных данных об истории и культуре народов края. Татарский музыковед А.Л. Маклыгин²³ отмечает, что это был отдельный этап становления профессиональной национальной музыкальной культуры с определенными приметам письменного фиксирования национальной музыки. Эти обстоятельства объясняют, почему пробуждение национального самосознания и «национально-культурная революция» в Чувашии начались только в конце XIX — начале XX в. и проявились лишь после 1917 г.²⁴

Как и во многих других культурах бывшего Советского Союза, становление и развитие чувашского сценического искусства и композиторской школы осуществлялось при опоре на традиции русской музыки и при непосредственном участии русских музыкантов. Многие из них обращались к чувашскому фольклору, создавая на его основе свои сочинения. «Вспышка» интереса к чувашским напевам в 1930-е гг. показала новые грани соотношения национального и фольклорного.

В 1950—1960-е гг. в творчестве чувашских композиторов преобладали черты национально-традиционного стиля²⁵. Фольклорное начало в нем выразилось через мелос, восходящий к народным образцам, и модальную гармонию на пентатонической основе. Фольклорные источники использовались реже, национальная песенность синтезировалась с разными жанрами, господствовали типичные для русской советской музыки тематика и приемы. В эти годы фольклорное почти не развивалось, а национальное заметно нивелировалось, уступив место внешним традициям.

Следующий этап в осмыслении фольклорного — национального наступил после 1970-х гг., когда в творчестве М.А. Алексеева и А.Г. Васильева сформировалось национально-инновационное стилевое течение. Его идеи стимулировали поиски современных композиторов, обогативших соотношение национального и фольклорного новыми ракурсами.

II. ТИПОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА

Практически в каждой работе, посвященной фольклоризму, затрагиваются проблемы его типологии. Лаконично и точно они были намечены в одной из самых первых статей В.Е. Гусева: «В истории культуры были периоды, которые характеризовались повышенным интересом к фольклору. Всякий раз на то были свои причины, и соответственно такой интерес приобретал различные формы — активизировалась собирательская деятельность, увеличивалось количество публикаций произведений народного искусства, особым успехом у публики начинали пользоваться выступления народных певцов и музыкантов; профессиональные композиторы, писатели и драматурги интенсивно обрабатывали и использовали в своем творчестве народные легенды, предания, песни, сказки...»²⁶. Рассмотрев фольклоризм в теоретическом и историческом разрезе, исследователь выделил его ведущие типы: универсальный (охватывающий все жанры) и избирательный (проявляющийся в творчестве отдельных авторов), а также основные этапы эволюции (наивный, более сложный, новейший).

Позже И.И. Земцовский наметил систематизацию фольклоризма по главным областям его проявления: «Фольклор в профессиональном художественном творчестве всех видов; фольклор в науке и педагогике; фольклор на сцене; фольклор на фестивале и праздниках (включая новые обряды); фольклор и средства массовой коммуникации (включая грампластинки и рекламу)»²⁷. В трудах этих ученых фольклоризм разделен на сценический, исполнительский и композиторский, каждому даны свои характеристики. И.И. Земцовский отмечает, что у многих народов началом фольклоризма можно считать зарождение интереса к собиранию фольклора, и выделяет его отдельным, фольклористическим этапом фольклоризма.

2.1. Сценический фольклоризм

Под сценическим фольклоризмом, порой называемым также «исполнительским»²⁸, принято подразумевать все многообразие воспроизведений фольклора на сцене — от сольного исполнения, максимально приближенного к аутентичному первоисточнику до постановки масштабных композиций с театрализацией и режиссурой народной песни, где задействовано значительное число участников. Такая широкая амплитуда интерпретаций заставила И.И. Земцовского²⁹ охарактеризовать данную разновидность фольклоризма как наиболее продуктивную, сложную и дискуссионную для осмысления. Действительно, разные виды фольклора на сцене бывает весьма непросто отделить друг от друга, к тому же они нередко смыкаются с близким к фольклоризму понятием «художественная самодеятельность». В самом фольклоре с его неотъемлемым синкретизмом изначально заложена сценичность, воплощаемая самыми различными путями. Возможно, именно поэтому большая часть исследований посвящена фольклоризму композиторскому — более ясному в плане взаимосвязи с фольклором. Публикации о сценическом фольклоризме чаще всего описывают его проявления в практике на конкретном материале, но обобщения теоретического характера встречаются в них достаточно редко.

Тем не менее, в трудах отечественных исследователей оформились некоторые принципиальные установки, помогающие осмыслить суть данного явления. Одним из первых высказался о типологии сценического фольклоризма И.И. Земцовский, призывавший не смешивать фольклор на сцене как новое социально-художественное явление с обработкой как жанром профессионального искусства, и отмечая их разный уровень. Оперировав только этими двумя понятиями, ученый выделил две важнейшие формы существования фольклора на сцене — с обработкой и без. В предложенных формах отмечены такие разновидности сценической интерпретации фольклора, как «1) тип этнографического концерта, т.е. выступление самих народных исполнителей на эстраде; 2) тип фольклорного ансамбля, т.е. выступление молодых “учеников” народных исполнителей, обычно имеющих специальное музыкальное образование и стремящихся подражать фольклорным самородкам; 3) тип государственных ансамблей песни и пляски, академических хоров и

других художественных коллективов, исполняющих так называемый “обработанный” фольклор»³⁰. Эти формы и виды, рассмотренные на примере русского фольклоризма, в каждой национальной культуре получили свое преломление и отличительные особенности.

В музыкальном искусстве Чувашии в первые же месяцы после Октябрьской революции 1917 г. начал активно распространяться «фольклор на сцене без обработки в исполнении первичных ансамблей» — форма, обозначенная И.И. Земцовским как исходная, при которой «...сами носители данной фольклорной традиции исполняют репертуар своего региона, в своей локальной манере, но в новом для себя исполнительском контексте — вне быта, в концертной форме или в составе проведения празднеств. При этом инициатива такого исполнения может исходить и не от самих исполнителей, а от их организаторов. Зато после обычного выступления инициативу берут исполнители: каждый концерт фольклора обычно заканчивается свободным музицированием, не связанным со сценой, когда ни “артисты”, ни публика не расходятся, так как нуждаются в более непосредственном контакте»³¹.

Именно такое исполнительство с появлением песенно-инструментального фольклора на любительской сцене было приоритетным для чувашей вплоть до начала 1920-х гг. В городах и селениях, на разных концертных площадках в исполнении носителей традиционной культуры — выходцев из деревень, наряду с известными революционными песнями звучали фольклорные мелодии преимущественно в хоровом исполнении, составляя репертуар концертов-митингов³². Аналогичное явление наблюдалось и в Казани, где чувашская молодежь в 1917 г. организовалась в хор, исполнявший исключительно чувашские песни³³. В эти же годы сценический фольклоризм начал внедряться в такой новый для чувашей вид искусства, как национальный театр. Театральное движение проявило себя в знаковых, состоявшихся почти одновременно, в 1918 г., сценических постановках обрядовых композиций в с. Аликово и г. Казань. Выступления музыкантов в стенах театра представляли собой состоящий из нескольких выходов «этнографический концерт, т.е. выступление самих народных исполнителей на эстраде»³⁴. Подобным образом был оформлен первый спектакль чувашского театра в Казани: до начала представления зрители слышали

хоровое звучание народных песен, затем хористы участвовали в массовых обрядовых сценах, после спектакля пение музыкантов наряду с выступлением ораторов усилило восторженную атмосферу праздника. Также сценический фольклоризм проникал во все последующие постановки, всегда заканчивавшиеся хоровым пением родных песен, что обеспечивало спектаклю безусловный успех и тесный контакт со зрителем.

Уже в 1917 г. вместо аутентичных образцов фольклора по окончании спектаклей и на концертах звучали первые хоровые обработки С.М. Максимова и Ф.П. Павлова. Таким образом начала проявляться другая форма сценического фольклоризма, названная И.И. Земцовским «фольклор на сцене с обработкой», которая, согласно его типологии, бытует в исполнении ансамблей песни и пляски, или же академических хоров, осваивающих фольклорный репертуар³⁵. В Чувашии подобные коллективы тогда еще не существовали, обработки исполняли все те же любители, позже объединившиеся в профессиональный хоровой коллектив.

Этнографический концерт как ведущий тип интерпретации фольклора всегда сохранял в чувашском варианте фольклоризма приоритетное значение. В первые годы после Октябрьской революции подобное исполнение преобладало повсеместно. В 1920-е гг. существенно расширенные концерты включали в себя уже не только выступление народных исполнителей на эстраде. В 1926—1930 гг. в Чебоксарах С.М. Максимов организовал пять больших ежегодных таких мероприятий по образцу московских концертов конца XIX в. Н.С. Кленовского, где исполнители — как народные певцы, так и профессионалы — вокалисты и инструменталисты, представляли этнический фольклор. Наряду с чувашскими народными песнями звучали сочинения местных авторов, обработки музыки народов России и Запада³⁶.

Начиная с 1930-х гг. на смену им пришли более масштабные олимпиады искусств³⁷ с заметно возросшим количеством участников. В них по-прежнему участвовали жители сел и деревень, исполнявшие аутентичный фольклор. Благодаря этим праздникам культурной общественности республики стали известны выдающиеся народные исполнители — певцы Г.Ф. Федоров и И.Г. Вдовина, пузыристы И.М. Макаров. Однако, согласно новым установкам государственной культурной политики, народная песня и условия ее исполнения начали значительно меняться. Фольк-

лор искусственно разделили на «бедняцкий» и «кулацкий»³⁸, а сценический фольклоризм все больше смыкался с художественной самодеятельностью.

Новые формы переосмысления фольклора возникли почти сразу же после революции. Уже в 1919 г. Ф.П. Павлов попытался переработать народную масленичную песню «Сук сын сукшан кулянать» («Бедного нужда печалит»)³⁹, изменив ее поэтический и музыкальный текст. В значительно больших масштабах такие опыты получили продолжение в 1920-е и особенно в 1930-е гг. Подобно другим видам искусства, фольклор должен был работать на формирование нового сознания. Приветствовалась как опора на уже известные, готовые образцы, так и создание совершенно новых произведений, отражающих современные реалии. Так возникли «новобытовые» песни, связанные с колхозной тематикой и индустриализацией, представлявшие собой примеры традиционного фольклора, который, приспосабливаясь к новому, обходился либо старыми формами, либо переосмысливался, порой даже запрещался.

Процессы трансформации фольклора, запущенные секцией фольклора и Ассоциацией чувашских пролетарских писателей⁴⁰, параллельно с музыкой осуществлялись и в литературе. Несомненно, самым удачным образцом синтеза фольклорной мелодии и авторской поэзии в этот период стало совместное произведение Н.Т. Васянки и В.П. Воробьева «Кай, кай Ивана» («Выйди, выйди за Ивана»).

Проникая на городскую сцену, фольклор активно осваивался в новых формах и типах исполнительства. 1930-е гг. — время интенсивного развития Чувашского хора, после московских (1923, 1928) и ленинградских (1932, 1934) гастролей настроенного на новые поиски и большую работу. С самого начала основания этого старейшего национального профессионального коллектива в его репертуаре всегда значительное место занимали фольклорные обработки. С преобразованием его в Чувашский ансамбль песни и пляски (1939) он стал соответствовать тому типу интерпретации фольклора, который И.И. Земцовский охарактеризовал как «3) тип государственных ансамблей песни и пляски, академических хоров и других художественных коллективов, исполняющих так называемый “обработанный” фольклор»⁴¹.

Отход от аутентичности заметно усилился во второй половине XX в., когда фольклор почти полностью ушел в бытовое

исполнительство, а вместо олимпиад начали проводиться праздники песни⁴² и смотры, где все бóльшее место в программах занимали нефольклорные формы. Расцвет массового творчества в послевоенные годы был организованным, контролировался государством, процесс комментировался в ведущих периодических изданиях через «установочные» статьи с показательными названиями, такими как «Шире дорогу современной массовой песне» Б.М. Ярустовского и «Создавать народные песни» Л.Л. Христиансена. В Чувашии тоже проводились районные, городские и республиканские смотры песен, называвшиеся после 1953 г. «праздниками песни и труда», появлялось множество сочинений, созданных как отдельными лицами, так и целыми творческими коллективами. Процесс был широко распространен и отразился в нескольких изданиях⁴³.

Охватившее Россию в 1960-е гг. фольклорное движение стимулировало подъем «вторичного фольклора» в регионах⁴⁴. В Чувашию эта волна пришла чуть позже, вызвав всплеск сценического фольклоризма, при котором «фольклорное движение, рождаясь в городской среде, оказывает влияние и на культуру села, возрождая интерес к забытым традициям»⁴⁵. В 1970-е гг. в новом качестве вернулись этнографические концерты, после 1972 г. они уже проводились постоянно: сначала как «республиканские фольклорные вечера» раз в 3—4 года, затем в 1980-е гг. как «праздники фольклора». Последний из шести концертов (1972—1987) состоялся уже в более естественной для фольклора среде — в парке «Лакреевский лес» г. Чебоксары⁴⁶. Пережив постперестроечное время, эти концерты позже влились в программы ежегодного Всероссийского фестиваля народного творчества «Родники России». Заметно возросло число коллективов, называемых фольклорными, хотя степень сохранности глубинных пластов народной культуры в каждом из них оказалась весьма различна.

Один из самых ярких моментов начала фольклорного движения в столице был связан с возникновением знаменитого экспериментального ансамбля Д.В. Покровского, представлявшего собой, по концепции И.И. Земцовского, «тип фольклорного ансамбля, т.е. выступление молодых “учеников” народных исполнителей, обычно имеющих специальное музыкальное образование и стремящихся подражать фольклорным самородкам»⁴⁷. В Чувашии первым подобным коллективом стал ансамбль

З.А. Козловой «Уяв» (1984), пропагандирующий национальный аутентичный фольклор разных этнических групп и жанров. Параллельно с ним в 1980-е гг. возникли другие фольклорные коллективы. Ансамбль «Савал» при Чувашской филармонии, создававшийся в 1975 г. в расчете на сельского слушателя, также попытался перестроиться и позиционировать себя как «фольклорно-эстрадный». Возрос интерес к фольклорному исполнительству других народов — русского, татарского, мордовского, цыганского, развернулось творчество сольного исполнителя чувашских народных песен В.И. Чекушкина, получило развитие народно-инструментальное искусство: как исполнительское (В.И. Адюков, ансамбль «Сярнай»), так и в области изготовления чувашских народных инструментов (В.И. Адюков, Н.Л. Эриванов, В.Е. Руссков, В.С. Чернов)⁴⁸.

Почти одновременно с этими явлениями в музыкальном быту сформировался и активно развивался новый слой молодежных лирических песен, которые критик охарактеризовал как «произведения часто банальнейшие, восходящие к бытовой песне-романсу, женским балладам о несчастной любви, лирике самодеятельных композиторов»⁴⁹. В пестром синтезе чувашско-русско-европейских интонаций выделилось несколько распространенных повсеместно образов: «Мёншён-ши эп сана пит юратрам» (вариант песни И. Смыслова «Занялася заря расписная»), «Савраш пуçёнче, вярман айёнче» (вариант «Кирпичиков» В. Кручинина), «Шанкярав куракё» И. Степанова.

Среди важнейших нововведений времени — развитие молодежного фольклорного движения и подготовка профессиональных специалистов в области фольклорного исполнительства в учебных заведениях Чувашии. Еще в 1980-е гг. при Национальном лицее им. Г.С. Лебедева возник детский фольклорный ансамбль «Пилеш», позже молодежные коллективы «Мерчен» и фольклорный ансамбль образовались соответственно в Чувашском государственном университете им. И.Н. Ульянова (ЧГУ) и Чебоксарском музыкальном училище им. Ф.П. Павлова (ЧМУ). Открытие в 1989 г. в ЧМУ фольклорного отделения заметно ускорило подготовку профессионалов, в 2000-е гг. это движение распространилось на высшие образовательные учреждения сферы культуры — Чувашский государственный институт культуры и искусств (ЧГИКИ), Чувашский государственный педагогический институт им. И.Я. Яковлева (ЧГПУ), факультет

искусств ЧГУ. В каждом из них сформировались студенческие фольклорные ансамбли, активно участвующие в культурной жизни города и республики: «Янтал» (ЧМУ), «Юрай» (ЧГПУ), «Атӑл», этно-фолк группа «Ярды» (ЧГИКИ). Как и во «взрослых» коллективах, уровень проникновения в глубины фольклорного сознания в них различен. Наиболее последовательно пытаются придерживаться оригинальных народных образцов и аутентичной манеры пения ансамбли «Юрай» и «Янтал».

В 2010-е гг. фольклорное исполнительство начало распространяться в системе дополнительного музыкального образования: отделения «Музыкальный фольклор» открылись в ряде музыкальных школ и школ искусств в городах и селах республики. Помимо исполнительской деятельности, молодежи прививаются навыки практической работы по собиранию и исследованию фольклора. Особенно выделяется в этом отношении фольклорное отделение ЧМУ, где обработанные педагогами и студентами материалы экспедиций публикуются в сборниках.

Положительные сдвиги на пути сохранения и возрождения народных традиций, развитие разных форм фольклоризма и видов интерпретации фольклора не заслонили насущных вопросов, о которых неоднократно упоминали ученые, руководители творческих объединений, педагоги и участники фольклорного процесса. На конференциях по проблемам сценического фольклоризма, в публикуемых по их результатам сборниках статей⁵⁰ обсуждалось современное состояние фольклора, анализировались значимые явления, формулировались последующие задачи. Интенсивность распространения фольклоризма привлекла внимание как ученых, так и практиков, пытавшихся констатировать и осмыслить изменения в традиционной культуре⁵¹. Происходящие процессы вызвали необходимость введения новых контекстных, соответствующих времени терминов «глобализация», «деэтнизация», «модернизация», «урбанизация». По мнению этномузыкологов и теоретиков культуры, этим характерным явлениям действительности достойно может противостоять лишь осознание национальной идентичности, важная роль в которой отводится национальным корням, фольклору и фольклоризму⁵².

Систематизируя проявления сценического фольклоризма в современном чувашском музыкальном искусстве, можно выделить в нем несколько основных видов.

Первый — фольклоризм в творчестве самих фольклорных исполнителей. В постсоветских условиях, когда вновь открылась возможность достойно преподнести все богатство аутентичного материала, фольклор и его подача со сцены существенно изменились. Исполнители нередко пытаются «приукрасить» фольклорные образцы, добавив в них то, что в естественных условиях никогда не встречалось: ввести инструменты, которые не использовались в тех или иных обрядах, или же привнести элементы театрализации. Существенной проблемой становится репертуар, он заметно обновился: старинные традиционные напевы в деревнях почти исчезли, сами обряды уже не проводятся, а аутентичный фольклор нередко звучит лишь при реконструкции обряда. Архаичных песен исполняется все меньше, зато возрастает роль русских народных песен, а также сочинений самодеятельных и профессиональных исполнителей, звучащих почти всегда под аккомпанемент баяна или гармони. Подспорьем в подборе репертуара нередко служат тексты из песенника «Янра, юрй»⁵³.

Второй вид — деятельность отдельных коллективов, имеющих звание народных и называющих себя фольклорными. По существу, они во многом близки к тому, что И.И. Земцовский определил как фольклоризм в творчестве любительских народных хоров и в практике государственных ансамблей песни и танца, «представляющих народное искусство в авторской переработке»⁵⁴. Наиболее показательным этот вид представлен в творческой практике Чувашского государственного ансамбля песни и танца, который, как и прежде, продолжает включать фольклор в свои программы, но в обработанном и в адаптированном под определенную стилевую манеру виде.

Третий вид проявляется в творчестве фольклорных ансамблей, нередко молодежных по составу, которые, в свою очередь, развиваются в нескольких направлениях. Первое — как аналог Ансамбля Дмитрия Покровского, восстанавливающего традиции аутентичного звучания и исполнения и стремящегося им соответствовать (ансамбли «Юрай», «Янтал»). Второе направление ищет пути синтеза фольклора с современными стилевыми устремлениями поп- и рок-музыки (ансамбль «Ярды»). Третье — создает обработки в импровизационно-свободной манере, подстраиваясь под фольклор (ансамбль «DIVA»). И наконец, в деревнях — особенно там, где нет организованного исполнительства в виде

фольклорного ансамбля — еще существуют отдельные певицы и певцы, сохранившие в памяти архаичные песни с диалектными признаками.

Руководители и участники творческих объединений не раз высказывались об актуальных проблемах сценического фольклоризма. В первую очередь, это преобладание «псевдотрадиционной исполнительской манеры, где не обращается внимания на диалект»⁵⁵. Говорилось о вольном обращении с чувашской народной песней в целом, о том, что в процессе обработки может произвольно меняться ее лад, темп, слова и характер, не соблюдаются ее стилевые черты: «Мы своими руками уничтожаем чувашскую песенную традицию, так как у нас собственные специфические черты и приемы звукоизвлечения»⁵⁶. В этой области на фольклорном отделении Чебоксарского музыкального училища накоплен большой опыт, есть методика фольклорного интонирования разных диалектных зон, сформировалась своя школа манеры пения. Но по сей день актуальна проблема изучения и применения народного музыкального инструментария. Как и прежде, отсутствуют необходимые чувашские инструменты, а если они и есть, то чаще всего осваиваются в учебном процессе только как дополнительные.

2.2. Композиторский фольклоризм

В круг связанных с фольклоризмом вопросов входит изучение взаимоотношений народной и профессиональной музыки, называемое нередко проблемой «композитор и фольклор» или — с последней трети XX в. — композиторским фольклоризмом. «Механизм» взаимодействия письменной и устной традиций получил отражение в огромном количестве работ, о нем размышляли музыковеды, фольклористы, композиторы разных национальных культур⁵⁷. Нельзя не согласиться с И.И. Земцовским, что «своего рода вечность данной проблемы позволяет нам ставить и рассматривать ее в каждый исторический период как бы заново, отталкиваясь исключительно от реальных фактов современной музыкальной жизни и пытаясь осветить их в аспекте новейших достижений науки»⁵⁸.

При внушительном числе работ одним из наиболее принципиальных, но по-прежнему не имеющих окончательного решения вопросов остается систематизация методов работы ком-

позиторов с фольклором. Автор фундаментальной в осмыслении данного явления монографии «Композитор и фольклор» Г.Л. Головинский считает, что «претворение народного искусства в самом общем плане может преследовать одну из двух целей: ...воссоздание и присвоение (вовлечение)»⁵⁹, расшифровывая их следующим образом: «Воссоздание — стремление воспроизвести не только образ, но и определенный фольклорный жанр в более или менее подлинном, близком к “натуре” виде, сохраняя его отличия от профессионального искусства. Присвоение (вовлечение) заключается в подчинении народного напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу, использование их при создании образа, содержание которого удалено, иногда значительно, от фольклорного»⁶⁰. Оба подхода могут проявляться на разных структурных уровнях (интонаций, тематизма, музыкально-выразительных средств) и в разных жанрах. Эта концепция в каждой национальной культуре неоднократно корректировалась с целью привести в единую систему способы претворения фольклорных истоков⁶¹.

Многие исследователи часто ссылаются на публикации Л.П. Ивановой⁶². Уделив основное внимание фольклоризму композиторскому, в вводном разделе своей монографии она обобщила все существовавшие к началу 2000-х гг. мнения о фольклоризме, представив его многоуровневым явлением, которое необходимо изучать с разных точек зрения — исторической, эстетической, социологической, семиотической⁶³, выстраивая каждый раз соответствующую типологию⁶⁴. Попытке создать общую теорию фольклоризма предшествует библиографический обзор созданных ранее исследований. Примечательно, что в нем упоминается статья, связанная с чувашским композиторским фольклоризмом 1930-х гг.: «Чувашские песни С. Фейнберга»⁶⁵ столичного музыковеда В.А. Гроссман. Л.П. Иванова выделяет ее как достойный образец подхода к анализу «фольклорного» сочинения, в котором, характеризуя «Чувашские песни» как продолжение лядовской традиции обработок, автор находит в них «родство эстетического подхода к народной мелодии, а не родство стилистическое»⁶⁶.

Представленная в монографии Л.П. Ивановой система — лишь один из возможных вариантов осмысления. К примеру, существует совершенно иная классификация фольклоризма, делящая его на композиторский, педагогический и исполни-

тельский⁶⁷. И скорее всего, создание универсальной, цельной и логично выстроенной теоретической концепции, одинаково подходящей для проявлений фольклоризма в разных национальных культурах, — либо удел будущих научных изысканий, либо, вероятно, ее может и не быть совсем. Объяснение этому видится в том, что фольклоризм, производный от фольклора, органично воспринял такое его фундаментальное качество, как вариантность.

В чувашской музыке композиторский фольклоризм неотделим от понятий «национальной школы» и «национальной традиции». Интонационность, восходящая к фольклору — одна из важнейших примет творчества композиторов Чувашии. Заботясь о национальном колорите, авторы нередко использовали фольклорные мелодии как цитаты. На более глубоком уровне фольклор присутствовал в опосредованном виде, обеспечивая связь с национальными истоками.

Обращение композиторов к фольклору можно свести к двум основным типам: намеренному и ненамеренному, прямому и скрытому, сознательному и несознательному, цитатному и бесцитатному. Два этих полюса имеют множество градаций и бесконечное разнообразие примеров даже у одного композитора. Наиболее явно взаимодействие с фольклором прослеживается на уровне тематизма, в нем на равных могут сосуществовать как авторская фольклорная тема, так и заимствованная подлинная народная песня или наигрыш. Считаясь антиподами в плане творческих методов, в действительности, как справедливо отмечает Г.Л. Головинский, они не столь уж далеки друг от друга⁶⁸.

В творчестве многих национальных композиторов можно найти примеры самого разнообразного использования цитат — от воспроизведения цитируемой музыкальной темы в неизменном, целостном виде до вычленения отдельных ее элементов, цитирования только поэтического текста или же погружения цитированной темы в иной, далекий от нее стилиевой контекст. Это наблюдается порой даже в рамках одного сочинения, например, в хоровой кантате «Уяв» А.Г. Васильева, где композитор преодолевает народную мелодию как цитату, превращая ее в музыкальную тему, выражающую его собственную мысль и функционирующую по законам его оригинального сочинения. Это уже не фольклорное и не фольклоризм, а национальное,

выраженное через авторское начало. Фольклорные особенности настолько естественны для композитора, что наилучшим образом выражают как сложные субъективные чувства, так и суть общенационального начала. Поэтому далее мы не будем отделять цитирование от опосредованного претворения фольклора, а сосредоточимся на своеобразии самого процесса композиторского фольклоризма.

В чувашском музыкальном искусстве композиторский фольклоризм всегда проявлялся как внешнее направление и как обращение местных авторов к фольклорным истокам. Оба направления отразились в значительном количестве произведений разных жанров. Самой ранней и основной формой композиторского фольклоризма является жанр обработки, она была популярна на всех этапах развития профессиональной национальной музыки. Вместе с тем народная песня оставалась основой для фольклоризма и в других жанрах, связанных менее явно с народным творчеством.

Сравнивая композиторский фольклоризм с иными явлениями музыкального искусства Чувашии, можно заметить в нем несколько этапов — так называемых «волн» с особыми результатами. Почти всегда им предшествовали моменты спада активности с аккумуляцией опыта.

Впервые чувашский фольклор начал использоваться в произведениях представителей русской школы начиная со второй половины XIX в. Подтверждением служат интонационные параллели между отдельными темами оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина и чувашским фольклором, рассмотренные И.С. Вызго-Ивановой⁶⁹. Появившиеся в конце XIX — начале XX в. вокальные и инструментальные сочинения Н.С. Кленовского и С.Л. Толстого были выполнены в традициях своей национальной, в данном случае русской, музыки. Русским музыкантам не всегда удавалось органично отразить своеобразие чувашской народной песни. В первом образце композиторского фольклоризма — обработке Н.С. Кленовского (1893), фольклорная песня помещалась в чуждые ей стилистические условия. Более деликатен и осторожен был С.Л. Толстой в «Вариациях» (1908—1910). Эти примеры «инкрустаций» чувашских напевов в музыкальную ткань, сформированную в традициях, внешних по отношению к национальному мелосу»⁷⁰, имели огромное значение: они предвосхитили основные направления в подхо-

дах инациональных композиторов к чувашскому фольклору в последующие годы.

В начале XX в. фольклорная песня послужила основой и для первых сочинений чувашских авторов. Опыты учителей и учеников Симбирской чувашской учительской школы в 1908—1914 гг. — гармонизации И.М. Дмитриева, П.М. Миронова, Т.П. Парамонова и Г.Г. Лискова — по образному и интонационному строю, содержанию и формам почти не отличались от фольклорных прототипов. Они представляли собой сочетание народных напевов и гармонии, соответствующей канонам многоголосного русского церковного пения конца XIX в. Упомянутые произведения русских и чувашских авторов относятся к подготовительному этапу композиторского фольклоризма. Обращение к фольклору не было системным, а созданные произведения были малочисленны.

События 1917 г. стимулировали развитие фольклоризма в национальных культурах Поволжья и Приуралья. В 1920-е гг. запись и обработка народных напевов обретают значительные масштабы, появляется множество сочинений, преимущественно для хора. В Татарии подобные произведения создают С.З. Сайдашев, С.Х. Габаша и В.И. Виноградов, в Мордовии — Л.П. Кирюков, в Марийской республике — И.С. Палантай, Я.А. Эшпай, А.И. Искандаров и Н.А. Сидушкин, в Башкирии — Х.К. Ибрагимов и М.М. Валеев. В Чувашии собирательская деятельность первых музыкантов и массовое хоровое движение 1917—1920 гг. способствовали возникновению обработок С.М. Максимова и Ф.П. Павлова, опубликованных в авторских сборниках 1918 и 1919 гг. В них происходит «кристаллизация» процесса, начатого еще в дореволюционные годы. Поэтому 20-е гг. ушедшего столетия можно считать первой волной композиторского фольклоризма.

Процесс познания и осмысления родного фольклора в этот период осуществлялся главным образом в хоровом искусстве и одновременно в двух направлениях. Во-первых, на концертную эстраду переносились образцы устной традиции, трансформированные в профессиональное искусство. В них, опираясь на образную систему и формы фольклорной песни, авторы пытались найти подходящие приемы для органичного звучания народного мелоса в хоровом академическом исполнении.

Во-вторых, чувашские композиторы пытались отразить фольклорные закономерности в оригинальных авторских сочинениях — песнях и хорах в народном стиле на современные темы и в первых крупных инструментальных и вокальных сочинениях: «Хура вӑрман урӑӑ» («Шел я темным лесом», 1917) С.М. Максимова, «Октябрь сӑлӑ» («Путь Октября», 1927) В.П. Воробьева, «Сӑрнайпа палнай» («Сарнай и палнай», 1928) Ф.П. Павлова, «Чувашский марш» С.М. Максимова (1927). Но таких попыток было очень мало, точнее, до 1927 г. их было всего лишь пять.

Наряду с обращением к хоральности, заметной в обработках С.М. Максимова и частично Ф.П. Павлова, ведутся поиски иных стилевых методов. В попытках Ф.П. Павлова, стремившегося осуществить синтез народной мелодии с западноевропейской гармонией, можно усмотреть параллели с обработкой Н.С. Кленовского. Различие подходов по отношению к фольклору было заметно, секретарь Общества изучения родного края К.В. Элле писал, что у Павлова — уклон западноевропейский, а у Максимова — строго национальный⁷¹.

В 1920-е гг. к чувашскому фольклору обращались также русские авторы. Рукописи обработок казанских музыкантов Н.И. Аладова и Я.В. Прохорова (1920—1922) не сохранились. В созданных чуть позже сочинениях Г.Г. Лобачева желание автора строго придерживаться фольклорного образа воплотилось чересчур схематично и прямолинейно, что привело к упрощенности музыкального языка.

Период 1930-х гг. — новая качественная ступень, вторая волна композиторского фольклоризма. Теперь она проявилась преимущественно в сольных вокальных и инструментальных жанрах, освоение которых только начиналось. Интенсивно в эти годы работали чувашские композиторы Г.Г. Лисков и — особенно — В.П. Воробьев. Сосредоточившись на песенном жанре, В.П. Воробьев сочетал фольклорное и авторское, создавая сочинения на основе народных мелодий, но с новыми текстами на актуальную тематику. Оригинальные песни композитора по стилистике также были близки фольклорным образцам. Такой подход практиковался в советской музыке того времени, схожим путем шел в Удмуртии М.В. Коробов. В эти же годы ярко проявился талант Г.В. Воробьева. В его обработках пассивное отношение к фольклору постепенно сменилось новыми видами взаимодействия национальных традиций и европейских форм.

Уникальность второй волны определил масштабный всплеск интереса к чувашскому фольклору со стороны русских авторов. Разносторонне проявили себя в Чувашии приехавшие в недавно открывшийся Музыкально-театральный техникум молодые профессионалы — выпускники Московской консерватории И.В. Люблин и В.М. Кривоносов и бывший студент Варшавского музыкального института С.И. Габер. Веяния времени, энтузиазм молодости и желание поднять национальную культуру способствовали тому, что они не только увлеченно преподавали, но и начали создавать музыку. Владимир Кривоносов и Иосиф Люблин к тому же ездили в экспедиции записывать чувашский фольклор.

Другое направление развития композиторского фольклоризма было связано с внешними контактами. Новое незнакомое искусство в Москве и Ленинграде представили выступления Чувашского государственного хора, часто вызывавшие неподдельный восторг. Среди столичных музыкантов чувашский фольклор распространялся во многом благодаря усилиям С.М. Максимова, обучавшегося в 1930—1935 гг. в Московской консерватории. Он имел полномочия от Наркомпроса республики заключать с композиторами договоры на создание сочинений разных жанров, где должны были использоваться мелодии из новых чувашских фольклорных сборников⁷².

Большая часть задуманных планов, хотя и не в полном объеме, но осуществилась. К национальному фольклору обратились композиторы-москвичи С.Е. Фейнберг, А.А. Александров, М.Ф. Гнесин, В.В. Нечаев, Е.И. Месснер, В.А. Белый, М.В. Коваль, Л.А. Шварц, З.П. Фельдман, А.П. Копосов, В.А. Власов, В.Г. Фере; ленинградцы В.Г. Иванишин и А.А. Егоров. Среди авторов были представители регионов: из Нижнего Новгорода — А.А. Касьянов, из Татарии — А.С. Ключарев, из Марийской республики — Я.А. Эшпай. В числе сочинителей оказался венгерский композитор Ференц Сабо, в 1932—1945 гг. проживавший в Москве.

Большинство из них познакомились с чувашским фольклором через составленные С.М. Максимовым сборники и создавали небольшие сочинения. Но В.А. Белый, М.В. Коваль, Я.А. Эшпай, Ф. Сабо и А.А. Касьянов имели возможность «вживую» ощутить прелесть народных напевов во время пребывания в Чувашии. Неоднократно приезжал в Чебоксары и В.Г. Иванишин, автор

первой чувашской симфонии и первой чувашской оперы. Благодаря творческой активности композиторов национальная интонационность впервые широко отразилась в произведениях ведущих жанров европейской *opus*-музыки. На основе чувашского фольклора созданы Симфоническая увертюра на темы трех чувашских песен (1932), кантата «Аслă Октябрь саманё» («Эпоха Октября», 1933), музыкальная комедия «Хаваслăх» («Радость», 1934—1935) В.М. Кривоносова, «Чувашская» симфония (1935—1936) и опера «Нарспи» (1936—1941) В.Г. Иванишина, Восьмая соната для фортепиано ор. 50 (1939—1944) и Вторая симфония ор. 109 (1978) А.А. Александрова, Хоровая сюита В.А. Белого, Два инструментальных трио А.А. Касьянова. Отдельно стоят многочисленные вокально-инструментальные обработки, различные по масштабам — от нескольких номеров до развернутых сборников с признаками цикличности. Такой вклад в профессиональное чувашское музыкальное искусство оказался необычайно весом — как количественно, так и качественно.

В 1940-е гг. фольклор использовался в сочинениях чувашских авторов значительно реже. В Чувашии работали только В.П. Воробьев и Г.Г. Лисков, представители следующего, более молодого поколения (Ф.М. Лукин, Г.Я. Хирбю, Т.И. Фандеев, Ф.С. Васильев, А.М. Токарев, В.А. Ходяшев, А.В. Асламас, Г.С. Лебедев, Г.А. Анчиков, А.А. Петров) получали образование в высших учебных заведениях.

В 1950—1960-е гг. композиторов интересовали преимущественно крупные жанры академической музыки, где применялись более опосредованные методы претворения фольклора: с середины 1950-х — симфония, концерт, опера, балет, в 1960—1970-е гг. — вокально-симфоническое творчество и кантатно-ораториальные произведения. Наряду с авторскими темами в сочинения нередко включались фольклорные цитаты. В музыкально-сценических жанрах на их основе воссоздавались красочные народные обряды, способствовавшие успеху постановок опер «Нарспи» Г.Я. Хирбю, «Шывармань» Ф.С. Васильева, «Священная дубрава» А.В. Асламаса, балета «Сарпиге» Ф.С. Васильева. Потенциал фольклорных мелодий повлиял на эмоционально-выразительные образы и драматургию Симфонии *c-moll* А.П. Петрова, «Чувашского квартета» В.А. Ходяшева, «Чувашской рапсодии» А.В. Асламаса. В этот период композиторы реже, но все же обращались к жанру обработки. Ф.М. Лукин,

А.А. Петров, Т.И. Фандеев и Г.А. Анчиков ограничились единичными образцами, Г.Я. Хирбю, В.А. Ходяшев, А.М. Токарев, Г.С. Лебедев, Ф.С. Васильев, А.Г. Орлов-Шузьм и особенно А.В. Асламас создали разноплановые сочинения — от несложных гармонизаций до развернутых композиций, стремясь опробовать всевозможные музыкально-выразительные средства и разные методы работы с народным материалом. При довольно скромном количестве обработок новый уровень техники композиторов дал своеобразные результаты.

Одним из первых среди своего поколения в 1940-е гг. написал обработки Ф.М. Лукин. Развивая идеи основоположников, в стилистике он сохранял преемственность с их творчеством — как в эстетическом отношении к народной песне, так и в некоторых приемах, особенно в фактуре подголосочного типа. Достаточно часто приемы подголосочной полифонии встречаются и в обработках В.А. Ходяшева. Но главным объектом его поисков становится область формы, он стремится расширить рамки куплетности и создать развернутые композиции. Эта тенденция заметна и в творчестве Г.Я. Хирбю. Масштабность его обработок и насыщение формы сквозным развитием, иногда размывающим грани между внутренними разделами, связаны с желанием усилить музыкально-психологический образ народной песни.

Для обработок А.М. Токарева характерно введение полифонических закономерностей и таких методов развития, как имитации и канон. В хоровых обработках Г.С. Лебедева осуществляется поиск новых звуковых эффектов, основанных на подражании голосам природы, народным музыкальным инструментам, использовании народных приемов исполнения. В этом плане его обработки перекликаются с исканиями столичных композиторов Г.В. Свиридова («Курские песни») и В.Н. Салманова («Лебедушка»). А.Г. Орлов-Шузьм использует в качестве интонационной основы не только народные темы, но и мелодии самодеятельных авторов. Появление подобных произведений связано с распространенной в советской музыке традицией⁷³, когда сочинения профессионалов создавались на основе творчества музыкантов-самоучек из художественной самодеятельности.

Представители других культур к чувашскому фольклору в эти годы почти не обращались, появились лишь три вокальные обработки для женского квартета болгарского фольклориста и

композитора Николая Кауфмана, и фортепианная пьеса музыковеда А.Г. Юсфина. В истории композиторского фольклоризма этот временной отрезок носил накопительный характер.

В 1970—1980 гг. на отношение к фольклору оказало воздействие направление «новой фольклорной волны» — значительное явление советской музыки 1960—1970-х гг. Термин, предложенный Л.Л. Христиансен⁷⁴, отражал не только усиление интереса к фольклору со стороны фольклористов-исполнителей и композиторов, но и иное его понимание, желание использовать неизвестные ранее и архаичные пласты народной музыки, необычные ладовые, ритмические, жанровые формы. Сам термин вызвал в музыкознании неоднозначную реакцию. Один из крупных композиторов Поволжского региона, работавший с 1970-х гг. в Москве, А.С. Леман считал его ошибочным, утверждая, что «новой фольклорной волны» не существует⁷⁵. Подобная корректировка могла быть вполне справедлива по отношению к региональной музыке, где связь с фольклором прослеживалась всегда и постоянно.

Вокальные сочинения одного из зачинателей направления Г.В. Свиридова, его «Поэма памяти Есенина» (1956) и особенно кантата «Курские песни» (1964), оказались рубежными во многих отношениях. Они способствовали появлению в советском искусстве сходных по идее и по времени хоровых циклов [«Гурийские песни» (1971) и «Мегрельские песни» (1972) О.В. Тактакишвили, «Лакские песни» (1970) Ш.Р. Чалаева, «Эстонские календарные песни» (1957) и «Мужские песни» В. Тормиса], отражающих региональные напевы определенной области. В Чувашии такой попыткой стал хоровой цикл обработок Ф.С. Васильева «Слакпуэ юррисем» («Слакбашские песни»)⁷⁶, с одной стороны, впитавший в себя методы, выработанные композиторами-современниками, с другой — ознаменовавший начало новой, теперь уже третьей «волны» фольклоризма. Более молодые авторы М.А. Алексеев и А.Г. Васильев обратились к использованию новейших средств композиторской техники и национальных традиций, сочетая их со стиливыми чертами других музыкальных культур и эпох. Такой синтез отразил общую закономерность отечественной музыкальной культуры периода, новую концепцию фольклора.

Творчество каждого композитора индивидуально. М.А. Алексеев избегает прямого цитирования, предпочитая эксперименти-

ровать с разнообразными исполнительскими составами, жанрами, музыкально-стилевыми средствами, но сохраняя ярко выраженное национальное начало. А.Г. Васильев пришел к фольклоризму в поисках авторского стиля, найдя свой путь: «Выявление эстетических ценностей самой народной песни через ее собственные свойства... Создавая “Весенние хороводы”, “Масленичные песни”, я сознательно стремился проникнуть в глубь народной песни, в глубь истории народа, его культуры, психологии»⁷⁷. В области композиторского фольклоризма А.Г. Васильеву удалось не только поддержать лучшие традиции чувашской музыки, но и открыть новые возможности, опираясь на процессы как общероссийские, так и более локальные, но не менее важные по значению — открытие малоизвестных пластов регионального фольклора, осознание диалектных различий, распространение новых современных форм фольклора.

Начиная с 1980-х гг. в чувашской музыке начался этап фольклоризма, схожий с «периодом накопления» 1950—1960-х гг. Композиторы сосредоточены на разных жанрах, к обработке и методу цитирования совсем не обращается А.Н. Лоцева, редко — А.П. Галкин и Н.Н. Казаков. Ю.П. Григорьев, О.П. Трифонов, Л.Л. Быренкова подчиняют фольклор собственной творческой манере. Однако Л.В. Чекушкина и А.А. Осипов, последовательно и часто опираясь на фольклор, воссоздают не только его интонационность, но и эстетические принципы. Этот перспективный путь, возможно, приведет к новому витку фольклоризма в чувашской музыке.

Попытки осмыслить явление композиторского фольклоризма предпринимались деятелями культуры, начиная с первых шагов становления профессионального искусства. Ф.П. Павлов, озабоченный поисками синтеза музыкальных форм и самобытной национальной основы, в теории и на практике опробовал разные средства гармонизации. В начале 1920-х гг. его воспринимали как «западника», позже он стал более осторожен в выборе средств, а в последние годы жизни задумывался об обработке народной музыки в восточном стиле, в полной мере осознавая трудность решения этой задачи: необходимо «разрешить вопрос о художественной обработке чувашских мелодий, не теряя основного тона чувашской народной музыки. Если мы возьмем за правило для художественной обработки западноевропейские образцы, то сильно погрешим против основного тона чувашской музыки. С дру-

гой стороны, художественная обработка в восточном направлении нам пока не удается»⁷⁸.

Не менее глубоки размышления С.М. Максимова, углубленно занимавшегося фольклористикой и изучением чувашской музыкально-поэтической системы. Его замечания о песнях с транспозицией на кварту и квинту имели практическую направленность: «Изучение этих и подобных им песен очень важно для творческой работы в области чувашской музыки»⁷⁹. Принципиальные установки по отношению к фольклору Степана Максимова, убежденного, что «внимание музыкального мира будет обращено и на более спокойную объективную красоту музыки северных групп тюркских, монгольских и финских племен, сохраняющих яркие следы глубокой старины. Чувашская музыка в этой группе по богатству и красоте занимает не последнее место»⁸⁰, были сформулированы в следующих важнейших этапах работы по созданию и развитию национальной музыки: собирание фольклора, его изучение, обработка музыкальных форм и самобытной национальной основы. В своем творчестве он сумел органично воплотить все упомянутые направления.

В 1930-е гг. композиторскому фольклоризму посвятил несколько крупных публикаций И.В. Люблин. В статье «Советская музыка Чувашии»⁸¹ — первом обстоятельном музыковедческом исследовании, автор обозначил общей чертой периода приоритет хоровых жанров и преобладание гармонизаций и обработок над оригинальным творчеством и выделил в нем два этапа. В раннем, названном И. Люблиным этнографическим (1918—1927), устремления композиторов были направлены на поиски приемов и гармонических средств, соответствующих национальному фольклору и в то же время свободных от связи с традиционной «школьной» гармонией. Немногие оригинальные сочинения этого времени подражали народным образцам и почти не отличались от обработок. Отношение к фольклору Иосиф Вениаминович назвал «идеализацией», неумение творчески переосмыслить народные интонации считал существенным недостатком.

На следующем этапе (после 1927 г.) при сохранении в качестве ведущих жанров обработок, гармонизаций и оригинальных сочинений в народном духе возникло и развилось иное направление творчества — песни, где современные тексты сочетались с фольклорными напевами, или же полностью авторские сочинения.

Удачными образцами критик назвал «Малалла утар» («Дружно в ногу») Ф.П. Павлова и «Эх-ма» («Эх, отчего») В.П. Воробьева. Этнографический характер музыки по-прежнему преобладал, но возникли и такие новые, несомненно положительные качества, как доступность и массовость.

Каждому композитору в статье уделено отдельное внимание. Ф.П. Павлов, по мнению И. Люблина — новатор, смело экспериментирующий с гармоническими средствами классической западноевропейской музыки, и его поиски второй половины 1920-х гг. убедительны по художественным результатам. С.М. Максимов наиболее последователен по отношению к народной песне, он ищет и находит подходящие и оригинальные приемы. В.П. Воробьев придерживается в гармонизации заложенного в мелодии пятитонного звукоряда. Говоря о русских авторах, наиболее лестную характеристику И.В. Люблин дает В.М. Кривоносову, свободно владеющему разнообразными приемами композиторской техники. Иногда ему не удается раскрыть национальное начало, его музыка порой статична, но именно этому автору принадлежит заслуга создания первых крупных чувашских сочинений.

Анализируя музыкально-выразительную сторону созданных произведений, музыковед отдельно останавливается на проблеме гармонизации народных мелодий, выделяя в ней две ведущих тенденции.

Первая связана с опорой на преимущественно мажорный, реже — минорный лад. Главная трудность для композиторов — соотношение ладово многозначной мелодии с гармонизацией, ограниченной рамками только одного лада. Также нелегко подобрать соответствующее гармоническое оформление для характерной заключительной каденции на V ступени. Чувашские авторы, считает Люблин, находят подходящие средства, используя параллелизмы квинт, октав и унисонное звучание, и распространяя этот прием на всю гармоническую ткань — как в обработках, так и в оригинальных сочинениях. Вторая тенденция основана на организации структуры аккордов только из звуков, извлеченных из пентатонной народной мелодии. Но подобные ограничения со временем начинают тяготить композиторов, и они постепенно вводят созвучия, выходящие за границы лада.

В следующей публикации «Олимпиада искусств в Чувашии» И.В. Люблин выделяет как типичное в музыкальном творчестве

1930-х гг. «работу над созданием нового национального стиля с более углубленным идейным содержанием, воплощенным в яркую и красочную и национальную форму»⁸². Достижением этого этапа является появление произведений с творческой переработкой народной песни. Не только на практике, но и теоретически, считает автор, осознание методов и путей развития национальной музыки значительно продвинулось.

Во второй половине XX столетия проблемы композиторского фольклоризма затрагивались во множестве работ: в публикациях композиторов Ф.М. Лукина⁸³ и В.А. Ходяшева⁸⁴, в статьях и книгах всех музыковедов Чувашии (Ю.А. Илюхин, М.Г. Кондратьев, С.И. Макарова, Т.А. Эрре, А.А. Осипов, И.В. Данилова, Л.И. Бушуева), с разной степенью погруженности в тему размышлявших о месте фольклоризма в творческом и исполнительском процессе, о жанрах гармонизации и обработки, о цитировании и опосредованном претворении фольклорных истоков.

Обобщая все известные мнения, взаимоотношения чувашского народного и профессионального композиторского искусства можно свести к двум основным типам. Первый, названный нами «идеей сохранения», отличается сохранением фольклорного образца и всех его компонентов при переносе в систему профессионального искусства, отношением к фольклорному образцу как к целостному явлению. Поэтический текст часто воспроизводится без изменений, иногда на чувашском языке или с параллельным переводом. Характер исполнения и бытования народного напева, его смысловое содержание сохраняется. Фольклорный образец воспринимается как некий феномен национальной культуры. На уровне музыкально-выразительных средств автор старается ограничить себя возможностями, заложенными в самом фольклорном источнике. Даже при привлечении средств, выходящих за рамки фольклора, структура фольклорной темы в целом сохраняется. Подобный подход прослеживается в сочинениях И.М. Дмитриева, Т.П. Парамонова, С.М. Максимова, Ф.М. Лукина, Ф.С. Васильева, С.Л. Толстого, М.В. Коваля, В.М. Кривоносова.

Для второго подхода, называемого «принципом диалога»⁸⁵, характерно отражение в авторском произведении только отдельных сторон художественного содержания фольклорной песни. Чаще всего воспроизводится полностью музыкальный текст, реже — поэтический. Композиторы вносят изменения как в

музыкальные, так и в поэтические особенности фольклорного первоисточника. Если же фольклорный музыкально-поэтический текст сохраняется, то стилиевой контекст его обрамления может быть весьма далеким от народной стилистики. Часто используемыми приемами развития заложенных в фольклоре образных особенностей и музыкально-выразительных средств становятся преодоление песенности, выход за рамки куплетной формы, применение принципов вариационности, стремление к сквозному развитию. Эти черты проявляются в произведениях Г.В. Воробьева, А.В. Асламаса, В.А. Ходяшева, А.М. Токарева, С.Е. Фейнберга, Л.Л. Быренковой. Иногда содержание авторского произведения значительно отличается от фольклорного образца. Для неравного соотношения культурных пластов, когда происходит заметное изменение образных и жанрово-структурных признаков фольклора, считаем целесообразным использовать предложенное Г.А. Демешко понятие «авторитарного диалога»⁸⁶. Данный подход впервые проявился в сочинении Н.С. Кленовского, позже — у С.Е. Фейнберга, Л.Е. Шварца, В.В. Нечаева.

В чувашской музыке успешно развивались оба подхода. Первый показателен для начального этапа становления национального искусства, после 1930-х гг. он проявлялся только частично, в творчестве отдельных композиторов. Второй подход начал развиваться в послевоенные годы, когда в чувашской музыке возросло значение опосредованных связей с народными традициями. Не исключено, что последующее развитие чувашского академического искусства предоставит возможность открыть другие направления в работе с фольклором, подобные тому, которые существуют сегодня в постсоветской российской музыке⁸⁷.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к фольклору — устойчивая тенденция музыкального искусства Чувашии, выражающаяся через сценическую и композиторскую формы фольклоризма, каждая из которых обладает своими отличительными свойствами и особенностями развития. Сценический фольклоризм, испытавший на протяжении прошлого столетия ряд взлетов и падений, сегодня переживает сложный и неоднозначный период. Несомненно

положительные сдвиги, что подтверждает последовательное расширение фольклорного движения, неуклонный рост количества фольклорных коллективов, преемственность и планомерная подготовка фольклорных профессиональных кадров на всех образовательных уровнях в учебных заведениях Чувашии, появление новых молодежных фольклорных ансамблей, творческие поиски сочетания фольклора с разными стилевыми устремлениями. Вместе с тем уходят в прошлое аутентичное исполнительство и связанный с ним репертуар, на смену которому приходят более поздние и менее оригинальные фольклорные образцы.

В композиторском фольклоризме, предстающем явлением внешним или «наднациональным», и внутренним, то есть обращением местных авторов к фольклорным истокам, выделяются две ведущих тенденции: «идея сохранения» (отношение к фольклорному образцу как к целостному явлению и сохранение всех его особенностей при переносе в систему профессионального искусства) и «принцип диалога» (отражение в произведении только отдельных сторон фольклорного образа, необходимых автору для воплощения замысла). Воплощение этих тенденций в творческой практике сформировалось в постоянно обсуждаемую тему для разнообразных, порой дискуссионных высказываний композиторов и критиков.

Неотъемлемой характеристикой разных форм композиторского фольклоризма стало интенсивное взаимодействие в них разных традиций и культур. В фольклоре композиторов интересует свежий, малоизвестный фольклорный материал, в поисках его воплощения на смену привычным для XX столетия вокально-инструментальным и хоровым формам приходят другие модифицированные версии. Вокальную партию может сопровождать уже не фортепиано, а инструментальный ансамбль, максимально приближенный к аутентичному звучанию (А.А. Осипов). Традиционный по составу академический хор не только поет, но и скандирует фольклорные тексты, дополняя их хлопками и притоптываниями (Л.В. Чекушкина). Другими разновидностями жанра этого же композитора стали многочисленные произведения для солирующего фортепиано и примеры из оформления театральных спектаклей. Создаются образцы электронной музыки в сочетании с эстрадным ансамблем (Ю.П. Григорьев), с видеорядом и поэтическим словом. Уникально по

замыслу введение фольклорного нотного текста как символа национального в изобразительный ряд в творчестве Праски Витти. Пусть и не столь масштабно, как в XX столетии, но не менее оригинально и разнообразно поиски синтеза с фольклором продолжаются.

На современном этапе в чувашской музыке постоянно появляются все новые и новые образцы фольклоризма — как ранее неизвестные, так и созданные совсем недавно, служащие бесспорным доказательством его обширных и безграничных художественных возможностей. Как и прежде, фольклоризм притягивает многих музыкантов — и профессионалов, и любителей. Это сильнейшее средство, без него история чувашской музыки выглядела бы намного скромнее. Неуклонно продолжающийся поступательный процесс видится глубоко той своеобразной приметой, которая превалирует в чувашском варианте фольклоризма, выделяя его в контексте современного искусства. Изучение его проявлений — это одновременно и характеристика музыкальной культуры Чувашии, ее ведущих направлений. Проследив развитие фольклоризма, можно расширить и, возможно, в чем-то уточнить существующие представления о национальном музыкальном искусстве в целом.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Земцовский И.И.* От народной песни к народному хору // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. Л.: ЛГИТМиК, 1989. Вып. 2. С. 6.
- ² *Гусев В.Е.* Фольклоризм // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 469.
- ³ Фрагмент из: *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М.: Наука, 1987.
- ⁴ *Сохор А.Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. статей. Л.: Сов. композитор, 1980. Вып. 1. 296 с.; Вып. 2. Статьи и исследования. Л., 1981. 296 с.; Вып. 3. Статьи и исследования. Л., 1983. 304 с.
- ⁵ *Чердниченко Т.В.* Музыка в истории культуры: в 2 вып. Вып. 1. Долгопрудный: Аллегро-Пресс; М.: Мособлупрполиграфиздат, 2002. 215 с.
- ⁶ *Лесовиченко А.М.* Каноны в музыкальной культуре нового времени: монография. Новосибирск: Новосиб. гос. тех. ун-т, 2002. 116 с.
- ⁷ *Чердниченко Т.В.* Быстрое и медленное в истории современной композиции // Музыкальная академия. 1994. Вып. 5 (650). С. 113—115.
- ⁸ Там же. С. 113.
- ⁹ *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- ¹⁰ *Дулат-Алеев В.Р.* Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань: Казан. гос. консерватория, 1999. 244 с.
- ¹¹ *Кондратьев М.Г.* Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. С. 18.
- ¹² *Павлов Ф.П.* Чăваш тĕп театрĕ (Чувашский главный театр) // Ырнисен пуххи = Собрание сочинений. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1992. С. 313.
- ¹³ *Павлов Ф.П.* Чувашская музыка // Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1971. С. 199.
- ¹⁴ *Дранникова Н.В.* «Фольклор»: к вопросу об истории употребления термина и его значения в русской науке // Труды Карельского научного центра РАН. № 8. 2015. С. 39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklor-k-voprosu-ob-istorii-upotrebleniya-termina-i-ego-znacheniya-v-russkoy-nauke/viewer> (дата обращения: 31.08.2023).
- ¹⁵ *Мироненко Е.А.* К вопросу о фольклоризме. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-folklorizme/viewer> (дата обращения: 31.03.2023); *Баязиева Г.Д.* Мифологизм и фольклоризм в художественной культуре Кабардино-Балкарии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizm-i-folklorizm-v-hudozhestvennoy-kulture-kabardino-balkarii/viewer> (дата обращения: 31.08.2023).
- ¹⁶ *Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры: Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. С. 5.
- ¹⁷ *Karpati Janos.* Bartok's string quartets. Budapest: Corvina Press, 1975. 279 p.
- ¹⁸ *Гусев В.Е.* Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: сб. статей. М.: Музыка, 1977. С. 8.
- ¹⁹ *Юсфин А.Г.* Фольклор и композиторское творчество // Советская музыка. 1967. № 8. С. 58.

- ²⁰ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.
- ²¹ Артемьев Ю.М. Страсть к полемике: статьи, рецензии. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. 194 с.
- ²² Каптелер А. Предпосылки и развитие национальных движений в Среднем Поволжье в сравнении с другими регионами Российской империи // Известия Национальной академии наук и искусств Чувашской Республики. 1996. № 2. С. 203—210.
- ²³ Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань: Казан. гос. консерватория, 2000. 311 с.
- ²⁴ Подобная ситуация в национальной культуре не была единичной — она характерна и хорошо изучена венграми, близкими чувашам в этнокультурном отношении и первыми из народов Западной Европы в конце XIX в. посетившими Поволжье, чтобы найти архаические параллели с древними пластами своего языка и музыки.
- ²⁵ Концепция национально-традиционного стиля и альтернативного ему стиливого направления, называемого национально-нетрадиционным или национально-инновационным стилем, сложилась в 1980-е гг. в трудах М.Г. Кондратьева.
- ²⁶ Гусев В.Е. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: сб. статей. М.: Музыка, 1977. С. 7.
- ²⁷ Земцовский И.И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. И.И. Земцовский. Л.: ЛГИТМиК, 1984. С. 5.
- ²⁸ Гурченко А.И. Исполнительский фольклоризм Беларуси на рубеже XX—XXI вв.: основные тенденции и особенности развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск, 2013. 27 с.; Гусарова Е.М. Природа песенного фольклора как основа современного исполнительства (на примере музыкальных коллективов и солистов республики Мордовия): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. Саранск, 2012. 24 с.
- ²⁹ Земцовский И.И. О современном фольклоризме. С. 7.
- ³⁰ Там же. С. 13.
- ³¹ Там же. С. 8.
- ³² Кондратьев М.Г. Массовое музыкальное движение в чувашских уездах в 1917—1920 гг. // Чувашское искусство: История и художественное наследие. Чебоксары: ЧНИИ, 1988. С. 5—21.
- ³³ Алексеев Т.Д. О Чувашском драматическом театре и музыке в первые годы советской власти в Казани и Чебоксарах (к пятидесятилетию Чувашского гос. театра) // НА ЧГИГН. Отд. VII. Ед. хр. 741. Инв. № 2303—2304. С. 7.
- ³⁴ Земцовский И.И. О современном фольклоризме. С. 13.
- ³⁵ Там же. С. 8.
- ³⁶ Кондратьев М.Г. Этнографические концерты. URL: <http://enc.cap.ru/?lnk=257&t=publ> (дата обращения: 15.12.2023).
- ³⁷ Кондратьев М.Г. Олимпиады искусств. URL: <http://enc.cap.ru/?t=publ&lnk=3130> (дата обращения: 15.12.2023).
- ³⁸ Кондратьев М.Г. Проект «Государственное музыкальное строительство» и его реализация в Чувашии // Исторический опыт нацистроительства и развития национальной государственности чувашского народа: материалы

Всерос. научно-практич. конф. (г. Чебоксары, 16 октября 2020 г.). Чебоксары: ЧГИГН, 2020. С. 460—473.

³⁹ Там же. С. 464.

⁴⁰ *Ильина Н.Г.* Реалии советской действительности и их отражение в чувашском устном народном творчестве // Исторический опыт нациестроительства и развития национальной государственности чувашского народа: материалы Всерос. научно-практич. конф. (г. Чебоксары, 16 октября 2020 г.). Чебоксары: ЧГИГН, 2020. С. 428.

⁴¹ *Земцовский И.И.* О современном фольклоризме. С. 13.

⁴² *Кондратьев М.Г.* Праздники песни. URL: <http://enc.cap.ru/?t=publ&lnk=3709> (дата обращения: 15.12.2023).

⁴³ Русские песни / сост.-ред. Аз.И. Иванов; ред. Ф. Рубцов. Л.: Музгиз, 1954. Вып. 2. 446 с.; Чăваш халăхĕ юрлатъ (Поет чувашский народ) / сост. В. Ржанов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1962. 283 с.

⁴⁴ *Андреева Е.Д.* Фольклорное движение как культурный феномен второй половины XX в. // История и современность. 2013. № 2. С. 214—231.

⁴⁵ *Кондратьев М.Г.* О музыкальной культуре Чувашии 1978—1987 гг. // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары: ЧГИГН, 1992. С. 38.

⁴⁶ *Кондратьев М.Г.* Судьбы фольклорного движения // Народное музыкальное искусство Чувашии: сб. статей. Чебоксары: ЧНИИ, 1991. С. 10.

⁴⁷ *Земцовский И.И.* О современном фольклоризме. С. 13.

⁴⁸ *Кондратьев М.Г.* О музыкальной культуре Чувашии 1978—1987 гг. С. 25—39.

⁴⁹ Там же. С. 30.

⁵⁰ Народное музыкальное искусство Чувашии: сб. статей. Чебоксары: ЧГИГН, 1991. 104 с.; Народное искусство в XXI веке: актуальность, этнокультурные взаимодействия, формы бытия, проблемы развития. Чебоксары: ЧГИГН, 2015. 168 с.; Народные традиции: преемственность поколений и органичность бытования: материалы Всерос. научно-практич. конф. (Чебоксары, 14 августа 2020 г.). Чебоксары: Новое время, 2020. 256 с.

⁵¹ О проблемах современного бытования фольклора размышляют специалисты самых разных направлений, упомянем лишь некоторых из них: музыковеды М.Г. Кондратьев, А.А. Осипов, Е.И. Исмагилова, этнографы Е.А. Ягафова, Г.Б. Матвеев, филологи Е.В. Федотова, Г.Г. Ильина, педагоги-практики Л.В. Петухова, А.В. Уляндина и др. Зафиксировать исчезающие формы фольклора в аутентичной среде, обратив на них внимание общественности, пытались авторы ряда видеофильмов о традиционных фольклорных обрядах.

⁵² *Кулибаба С.И.* Фольклор и социокультурная идентичность российской цивилизации // Народные традиции: преемственность поколений и органичность бытования: материалы Всерос. научно-практич. конф. (Чебоксары, 14 августа 2020 г.). Чебоксары: Новое время, 2020. С. 13—20.

⁵³ Яңра, юрă. Шупашкар: Чăваш кĕн. изд-ви, 1987. 320 с.

⁵⁴ *Кондратьев М.Г.* Волго-Уральская музыкальная цивилизация: жизнь фольклорных традиций // Народные традиции: преемственность поколений и органичность бытования: материалы Всерос. научно-практич. конф. (Чебоксары, 14 августа 2020 г.). Чебоксары: Новое время, 2020. С. 8—12.

⁵⁵ *Петухова Л.В.* Фольклорное исполнительство в учебных заведениях Чувашии // Народное искусство в XXI веке: актуальность, этнокультурные

взаимодействия, формы бытия, проблемы развития. Чебоксары: ЧГИГН, 2015. С. 70.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Из зарубежных авторов наиболее значимы труды венгров Бела Бартока, Золтана Кодая, Бенце Сабольчи, Яноша Карпати. Интерес к проблеме в России актуализировался в 1980-е гг. в связи с практикой композиторов «новой фольклорной волны», вслед за обращением к русскому фольклору (Л.Л. Адигезалова, С.А. Белимов, Р.Н. Берберов, А.А. Виханская, И.И. Гурлеско, Н.Ю. Жоссан, Т.В. Лескова, Е.Н. Николаева, Г.В. Хорошайло) появились исследования на материале польской, чешской, венгерской, финской, английской, французской, бурятской музыки, а также работы ученых, представлявших национальные музыкальные школы бывших советских республик (Украины, Белоруссии, Грузии, Казахстана и др.). Заметный вклад внесли музыковеды Волго-Уральского региона. Вопросы становления профессионализма затронуты А.Л. Маклыгиним (Татарстан), Н.И. Бояркиным, Н.Е. Бульчевой (Мордовия). Претворение фольклора в хоровом, оперном, камерно-инструментальном творчестве исследовали Я.М. Гиришман, Т.А. Алмазова и Т.Р. Шарафутдинова (Татарстан), О.К. Егорова и О.М. Герасимов (Марий Эл), Л.В. Кинякина (Мордовия). Отдельные стороны проблемы в связи с полифоническим складом освещены М.Н. Мамаевой (Марий Эл). О роли композиторского фольклоризма в истории башкирской академической музыки писала Е.Р. Скурко (Башкортостан).

⁵⁸ *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Сов. композитор, 1977. С. 5.

⁵⁹ *Головинский Г.Л.* Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX—XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981. С. 51.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Из них можно выделить следующие основные направления:

— условно историческое (Г. Головинский, С. Белимов, Р. Берберов), где фольклоризм осмысливается в исторической ретроспективе, на фоне развития музыкального искусства России и Западной Европы, в тесной связи с эстетическими взглядами и практикой разных стилевых эпох;

— логико-теоретическое (Б. Барток, Л. Адигезалова, Г. Конькова, В. Антонец, Г. Цурцумия), основанное на анализе элементов музыкального языка, опирающееся на понятия «цитирование», «использование отдельных элементов фольклорного языка», «опосредованное претворение фольклора»;

— классификация Яноша Карпати, структурно-типологический метод М.С. Кагана — Л.Н. Николаевой и теория фольклоризма Л. Ивановой, гармонично сочетающие черты, присущие предыдущим типам.

⁶² *Иванова Л.П.* Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. тех. ун-та, 2004. 224 с.; Некоторые аспекты теории музыкального фольклоризма // Музыка и время. 2004. № 7. С. 51—54.

⁶³ Там же. С. 34.

⁶⁴ Автор считает достаточным проанализировать в монографии лишь два параметра фольклоризма — как языково-структурную систему и как эстетическое явление (или основание) для процесса фольклоризации. Языково-структурная система — это «исследование **метода работы** композитора с фольклорным первоисточником, то есть *способа* (средства, механизма) подхода к явлению» (с. 65), в нем маркируются отдельные подвиды со своими историческими этапами развития. В фольклоризме как эстетическом явлении

выделяются типы: этнографический, адаптированный, творчески свободный, и здесь также большое значение имеет творческий метод композитора. Есть еще характеристика фольклоризма как творческого направления, находящего выражение в виде особого «фольклорного пласта» произведений в музыкальном искусстве разных эпох и стилей, начиная с периода раннего Возрождения. Также упоминаются такие виды фольклоризма, как авторский, национальный, социальный, исторический, по видам искусства.

⁶⁵ *Гроссман В.* Чувашские песни С. Фейнберга // Советская музыка. 1939. № 1. С. 34—39.

⁶⁶ *Иванова Л.П.* Указ. соч. С. 28.

⁶⁷ *Шамина Л.В.* Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие / ФГОУ ВПО, РАМ им. Гнесиных. М.: Графика, 2010. 202 с.

⁶⁸ *Головинский Г.* Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1984. С. 80.

⁶⁹ *Вызго-Иванова И., Иванов-Ехвет А.* Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Советская музыка. 1982. № 4. С. 89—95.

⁷⁰ *Кондратьев М.Г.* Проблема национального в музыкальном искусстве Чувашии // Проблемы национального в развитии чувашского народа: сб. статей. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. С. 193.

⁷¹ *Элле К.В.* Ответы на вопросы Государственной Академии наук [Рукопись, 1926. Заверенная копия.] НА ЧГИГН. Отд. V. Ед. хр. 88. Л. 71—72. С. 72.

⁷² Документы чувашского композитора Максимова С.М., поступившие из архива КГБ ЧАССР в декабре 1990 г. НА ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 514. Инв. № 1978. Л. 76.

⁷³ *Попова Т.В.* О песнях наших дней. М.: Музыка, 1969. 490 с.

⁷⁴ Обоснованный Л.Л. Христиансен термин впервые появился в диссертационной работе «Некоторые черты народного и национального в русской советской музыке 50—60-х годов и («новая фольклорная волна»)».

⁷⁵ *Леман А.С.* Достоинно воспеть нашу великую эпоху // Музыка и современность. М.: Музыка, 1975. Вып. 9. С. 5—22.

⁷⁶ Работая над сочинением, композитор, безусловно, опирался на кантату Г. Свиридова. Сам Георгий Васильевич упомянул сочинение чувашского автора в одном ряду с другими произведениями «новой фольклорной волны». (*Свиридов Г.В.* На III съезде композиторов РСФСР // Советская культура. 1973. 16 сентября).

⁷⁷ Творчества вечно живая основа: редакционная беседа // Советская музыка. 1985. № 12. С. 46.

⁷⁸ *Павлов Ф.П.* Письмо к Н.В. Никольскому // *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений. 2-е изд. Чебоксары, 1992. С. 20.

⁷⁹ *Максимов С.М.* Чувашские народные песни / ред. В.М. Беляева. М.: Музыка, 1964. С. 63.

⁸⁰ *Максимов С.М.* Чувашская музыка // Первый Всечувашский краеведческий съезд (15—21 июля 1928 г. в г. Чебоксарах ЧАССР): тезисы докладов и резолюции. Чебоксары: Изд. О-ва изучения чувашского края, 1929. С. 75.

⁸¹ *Люблин И.Б.* Советская музыка Чувашии // Советская Чувашия. Национально-культурное строительство. М.: СоцэкГиз, 1933. С. 226—259.

⁸² *Люблин И.* Олимпиада искусств в Чувашии. Чебоксары: Чувашгиз, 1934. С. 72.

⁸³ *Лукин Ф.М.* Чувашская советская музыкальная культура // Записки НИИЯЛИЭ при Совете министров Чувашской АССР. Чебоксары, 1950. С. 115—148.

⁸⁴ *Ходяшев В.А.* Геннадий Воробьев. Краткий очерк жизни и творчества. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1968. 60 с.

⁸⁵ Понятие диалога, встречающееся в современной философии и культурологии, прослежено в сложно-жанровых системах гомофонного типа, и конкретнее — в сонатно-симфоническом цикле, в монографии Г.А. Демешко «Диалогические традиции современного отечественного инструментализма» (Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2002. 343 с.). Считая диалог «специфической формой выражения художественного авторства», исследователь говорит об огромном значении характера и степени активности творческого сознания композитора.

⁸⁶ В чувашской музыке его проявления были рассмотрены и обоснованы ранее М.Г. Кондратьевым на примере вокально-инструментального творчества Г.В. Воробьева (см.: *Кондратьев М.Г.* Композиторы Воробьевы. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2006. 336 с.).

⁸⁷ В современном фольклоризме видный музыковед В.Н. Холопова выделяет следующие стилевые ответвления: «а) собственно народный (с основой в виде песни и танца); б) народно-сакральный (с использованием духовных жанров); в) классически-академический; г) авангардный» (см.: *Холопова В.Н.* Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков. М., 2015. 226 с.).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Основные аспекты теории фольклоризма	4
1.1. Фольклор и фольклоризм как две системы культуры	—
1.2. Фольклоризм — народное — национальное. Этнографизм	9
II. Типология фольклоризма	11
2.1. Сценический фольклоризм	12
2.2. Композиторский фольклоризм	20
Заключение	34
Литература и примечания	37

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

Научные доклады
Выпуск 37

БУШУЕВА Любовь Ивановна

**Фольклоризм
и его преломление
в чувашском
музыкальном искусстве**

Доклад на научной сессии
Чувашского государственного института
гуманитарных наук по итогам работы
за 2023 год

Редактор *Е.П. Семенова*
Корректор *Н.Г. Герасимова*
Верстка *Э.В. Кирилловой*

Подписано к печати 23.01.2024. Формат 60×84¹/₁₆.
Печать оперативная. Бумага офсетная.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 2,55. Уч.-изд. л. 2,07.
Заказ № 1. Тираж 50 экз.

Отпечатано в РИО БНУ
«Чувашский государственный институт гуманитарных наук»
Министерства образования Чувашской Республики
428015, г. Чебоксары, Московский пр., д. 29, корп. 1