

Л.И. БУШУЕВА*Чувашский государственный институт гуманитарных наук, г. Чебоксары, Россия*
*ORCID: 0000-0002-1132-7055***С.Е. Фейнберг и чувашский фольклор:
о сборнике «Двадцать пять чувашских песен»**

Обращение видного московского композитора и пианиста С.Е. Фейнберга к чувашскому фольклору привело к появлению сборника вокально-инструментальных обработок «Двадцать пять чувашских песен». Разнообразные по содержанию и жанровой принадлежности песни условно объединены в четыре раздела: лирические, гостевые, песни (мелодии) с новыми текстами и песни старого быта. Цель статьи – выявить своеобразие подхода С. Фейнберга к чувашскому фольклору и новизну применяемых музыкально-выразительных средств. Сочинение сыграло заметную роль в творческой эволюции композитора – как в плане воздействия народного мелоса на вокальный стиль, так и в плане благотворного влияния на творчество в целом.

Ключевые слова: С.Е. Фейнберг, вокальный сборник «Двадцать пять чувашских песен», музыкальный фольклор, средства претворения фольклора.

Для цитирования / For citation: Бушуева Л.И. С.Е. Фейнберг и чувашский фольклор: о сборнике «Двадцать пять чувашских песен» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 123–129. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.123-129

LUBOV I. BUSHUEVA*Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary, Russia*
*ORCID: 0000-0002-1132-7055***S.Ye. Feinberg and Chuvash Folklore:
About the Collection *Twenty Five Chuvash Songs***

Appealing of famous Moscow composer and pianist S.Ye. Feinberg to the Chuvash folklore led to the emergence of vocal-instrumental collection of elaborations «Twenty Five Chuvash Songs». The songs, diverse in content and genre, are conventionally grouped into four sections: lyrical, guest, songs (melodies) with new lyrics and songs of old life. The purpose of the article is to identify the originality of S. Feinberg's approach to Chuvash folklore and the novelty of used musical and expressive means. The composition played the notable role in the composer's creative evolution – both in part of impact of Chuvash melody on vocal style and in beneficial influence on creative work in general.

Keywords: S.Ye. Feinberg, vocal collection «Twenty Five Chuvash Songs», Chuvash musical folklore, method of folklore implementation.

Маститый московский композитор и пианист Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) известен как продолжатель традиций русского классического искусства, и особенно – творчества А.Н. Скрябина. Близость к его устремлениям и музыкально-выразительным средствам заметна в утонченности и изысканности звучания, романтической обостренности чувств, эмоциональном накале сочинений, тяготении к масштабным концептуальным композициям. Также можно отметить усложненность ладогармонического языка и богатую, многозвучную фактуру полифонического склада. Выдающийся пианист и автор значительных теоретических трудов, из которых наиболее известна книга «Пианизм как искусство», С.Е. Фейнберг сорок лет преподавал в Московской консерватории. Создав собственную исполнительскую школу и воспитав таких известных пианистов, как В.К. Мержанов, В.В. Бунин, В.А. Натансон, он проявил себя в искусстве как самобытный музыкант-мыслитель с многогранным дарованием.

Композитор интересовался фольклором разных народов и создал несколько сборников вокально-инструментальных обработок: «Пять песен народов Запада», «Двадцать пять чувашских песен», «Двадцать народных песен для голоса с фортепиано», «Шесть кабардинских песен». «Двадцать пять чувашских песен» ор. 24 для голоса с фортепиано (1936) выделяются в этом ряду как один из наиболее крупных и успешных примеров обращения Фейнберга к жанру обработки. Цель статьи – выявить своеобразие подхода С. Фейнберга к чувашскому фольклору и новизну применяемых музыкально-выразительных средств.

С.Е. Фейнберг познакомился с чувашским фольклором благодаря С.М. Максимова – одному из основоположников чу-

вашского профессионального искусства, обучавшемуся в 1930–1935 гг. в Московской консерватории. Он использовал народные напевы из предоставленных ему С.М. Максимовым изданий «146 песен, записанных от Г. Фёдорова Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Пармоновым» [6] и «13 чувашских песен нового быта» [5]. Композитор говорил, что напетые народным певцом мелодии пленили его «своей глубокой национальной самобытностью, отсутствием наносных влияний, чуждых складу подлинного песенного мелоса» [7, с. 2]. Из богатого репертуара Г. Фёдорова музыкант отобрал 25 ясных и чётких по мелодическому рисунку напевов, преимущественно древнего происхождения, с характерными музыкально-стилистическими чертами и поэтическими темами.

Разнообразно представленную в сборнике традиционную фольклорную образность: картины природы, обрядовую и бытовую лирику, встречи с родными, размышления о жизни, развлечения молодёжи – дополнила тема колхозного строительства, отражённая в новобытовой песне. Автор поэтических переводов на русский язык Ю.С. Стремин старался в большинстве текстов соответствовать содержанию оригинала. Волю фантазии он дал в бодрых, энергичных напевах «сăвăсăр» (без слов), связав их с темой современности. Проявления творческой свободы, желание привнести нечто своё заметны также в трактовке фольклорных текстов в обработках «Липа клонит свой убор» (№ 5), «Одно сердце у орла» (№ 8), «Кони скачут» (№ 18) и «Я не буду старшиною» (№ 22).

С.Е. Фейнберг выделил в сборнике четыре раздела: лирику, гостевые песни, три песни (мелодии с новыми текстами) и песни старого быта, оговаривая условность подобного деления. Он не стремился придерживаться жанровых раз-

личий при распределении фольклорного материала, поэтому в разделе «Гостевые песни» почти половина напевов относится к жанру масленичных песен. Необычайно широко и многочисленно представлена почитаемая композитором лирическая сфера: в этот раздел включены разнообразные по темам, образам и настроению гостевые-застольные, посиделочные, масленичные, поселенческие песни.

Внутри каждого раздела несомненны признаки трёхчастной цикличности. Наиболее яркие по образности произведения расположены в центре. В разделе «Лирика» (№ 1–10) таковыми являются обработки «Путник» (№ 6) и «Из полуночных лесов» (№ 7), контрастирующие крайним номерам внутренней сосредоточенностью и драматизмом. В «Песнях старого быта» (№ 21–25) эмоциональной вершиной стала скорбная, трагичная «Старинная песня переселенцев» (№ 23). В разделе «Гостевые песни» (№ 14–20) настрой задают молодецкие удалые, лихие «Жили мы весело» (№ 16) и «Кони скачут» (№ 18). В расположенной между ними «Утушке» (№ 17) неуёмная энергия фольклорного источника переведена в более спокойное, лирическое русло. Лишь раздел «Три песни» выстроен по иной, *крещендирующей* схеме, что объяснимо его идейным замыслом и воспеванием современных достижений.

Небольшая вступительная статья С. Фейнберга к сборнику поясняет, насколько важной для него была работа над созданием цельного образа, гармонично сочетающего традиции народной культуры и актуальные веяния профессионального искусства: «Я стремился не только перевести народную песню на язык современных музыкальных форм. Но, ощущая в значительности и совершенстве подлинника живой творческий импульс, я пытался органически связать мелодию песни с фортепианным сопровождением, путём дальнейшего

углубления и развития основного тематического материала» [7, с. 2]. Оставив без изменений интонационную основу выбранных песен, композитор только кое-где преобразовал в них метроритм, сократив пятидольный каданс до более привычного для европейской акцентно-тактовой метрики варианта. Фольклорный напев он использовал как источник интонаций, положив наиболее характерные обороты в основу фортепианного сопровождения.

В инструментальной партии – той области, которой С. Фейнберг в каждом камерном произведении всегда придавал огромное значение, композитор дал себе полную свободу. За счёт изобретательной фортепианной фактуры куплетная форма обработок нередко обогащается вариационностью. По образно-тематическим, ритмическим, ладогармоническим и фактурным особенностям соотношения вокальной мелодии и фортепианной партии все обработки можно свести к нескольким основным группам.

К первой относятся сочинения, где явно заметны черты «охранительного» подхода. Народное и авторское начало гармонично сочетаются, фольклорная мелодия и инструментальное сопровождение дополняют и обогащают друг друга. Ладовая основа этих обработок – диатоника, иногда осложнённая натурально-ладовой переменностью, хроматизмы и альтерированные ступени используются минимально, привнесены утончённость и изысканность. К подобному типу произведений относятся песни «Ласточка» (№ 4), «Колхоз в Тораях» (№ 10), «Долы глубоко вторят песням» (№ 11), «Выйду в поле» (№ 12), «Посажу я яблони» (№ 20), «Нет у нас лошадки» (№ 21), «Стой, жених» (№ 25).

В произведениях второй группы вокальная партия и аккомпанемент более самостоятельны. Тематически связанное с фольклорной мелодией, инструмен-

тальное сопровождение детализирует и обыгрывает сюжетные повороты поэтического текста в обработках «Иван и Татьяна» (№ 3), «Утушка» (№ 17), «Сани с узором» (№ 19), «Я не буду старшиною» (№ 22). Вместе с тем композитор далёк от простой иллюстративности, он, как отмечает И. Лихачёва, «использует звукопись очень тонко, ненавязчиво и в качестве дополнения или важной, но не первостепенной детали в раскрытии содержания» [4, с. 139]. В обновлённом тексте обработки «Я не буду старшиною» усилены мотивы независимости и вольнолюбия, о которых в фольклорном источнике упоминалось лишь вскользь, намёком.

Фольклорный текст.

Мы бурмистром не будем.
 На что нам жёлтый тулуп?
 Мы бурмистрами не будем
 и не нам носить это имя.
 На что нам хорошая одежда?
 Нам не быть писарями,
 не носить нам это имя.
 На что нам много денег?
 Купцами нам не быть,
 не нам носить имя купца.

Текст Ю. Стремина.

Я не буду старшиною:
 мне кафтан не по плечу.
 Я не буду старшиною.
 Погулять вволю хочу.
 Богатеем я не стану,
 мне не надобен кошель.
 Богатеем я не стану,
 бедняку легче на душе!
 Быть подьячим не хочу я,
 хоть одет он на показ.
 Быть подьячим не хочу я,
 не хочу, вот и весь мой сказ!

В соответствии с новым замыслом расходящиеся пассажи в фортепианной пар-

тии способствуют впечатлению внутренней раскованности и свободы. Фрагменты текста, где говорится о своенравии и независимости героя, акцентированы альтерацией ступеней и хроматическими гармониями, колоритно выделяющимися на фоне диатонического сопровождения.

В других обработках данной группы, обобщённо отражая настроение песни, композитор углубляет её образность при помощи широкого спектра средств классической мажоро-минорной системы. Он оттеняет ладовую неоднозначность народной мелодии, «раскрашивает» напев хроматическими гармониями, обращается к полифоническим приёмам. Такой подход присущ песням «Время нам луга косить» (№ 1), «Каждый ждёт свою подругу» (№ 2), «Если стаи налетят» (№ 14), «Чемерика» (№ 15), «Жили мы весело» (№ 16), «Мы разорили гнёздышко в чаще» (№ 24). Степень «вмешательства» в первоначальный образ в каждом произведении различна. В обработке «Чемерика» просветлённость, умиротворённость народного напева дополняется прозрачной фортепианной фактурой с красочными гармоническими бликами. Полнозвучная, богато разработанная фортепианная партия, напоминающая фактуру романса, в номере «Если стаи налетят» усиливает заложенные в фольклорном тексте чувства гедонизма, удовлетворённости, полноты восприятия жизни. Молодецкая удаль, отвага в песне «Жили мы весело» разрастается в динамичную, масштабную, колоритную картину бесшабашного веселья. Щемящие малосекундовые интонации из вокальной партии «Каждый ждёт свою подругу» проецируются на фортепианное сопровождение, усугубляя настроение внутреннего одиночества и тоски.

В обработках третьей группы народное и авторское начала в создании единого художественного целого не только равноправны,

зачастую фортепианная партия доминирует. В песнях «Липа клонит свой узор» (№ 5), «Путник» (№ 6), «Из полуночных лесов» (№ 7), «Одно лишь сердце у орла» (№ 8), «В этот день» (№ 13), «Кони скачут» (№ 18), «Старинная песня переселенцев» (№ 23) фортепианное сопровождение образует самостоятельный полифонический пласт, с использованием полиладовых и политональных наложений, полиритмических и полиметрических эффектов. Помещённая в столь контрастный по музыкально-выразительным средствам художественный мир пентатонная вокальная мелодия звучит как минимум непривычно и отстранённо от инструментального окружения. Такое взаимоотношение напева и сопровождения заметно в бытовых лирических зарисовках «Липа клонит свой узор» и «Одно лишь сердце у орла», в полной безудержной энергии «Кони скачут».

В обработках углублённо-психологического плана, где затронуты темы одиночества и трудных жизненных испытаний: «Путник» (№ 6), «Из полуночных лесов» (№ 7), «Старинная песня переселенцев» (№ 23), фактурно усложнённая, насыщенная хроматизмами инструментальная партия становится чрезвычайно важным выразительным компонентом, усиливающим заложенный в содержании фольклорного источника драматизм. Особо выделяется среди них «Старинная песня переселенцев». Здесь благодаря сопровождению сдержанно-печальная мелодия, по меткому замечанию В. Гроссман, «...поднимается до настоящего пафоса народной скорби» [1, с. 38].

Исследователи творчества С.Е. Фейнберга неоднократно отмечали огромное значение сборника «Двадцать пять чувашских песен» для эволюции композитора – как в плане воздействия чувашского мелоса на его вокальный стиль, так и несомненного благотворного влияния на твор-

чество в целом. Возможно, сочинение не раз упоминалось в советской и зарубежной прессе и получило высокую оценку в книге «Музыка за 1937 год», опубликованной в Париже [2, с. 194]. Соглашаясь с мнением В. Гроссман, что «Фейнберг подошёл к обработке чувашских мелодий именно как инструментальный композитор, пианист» [1, с. 34], нельзя не отметить, что он значительно расширил традиционные представления о жанре, приблизившись в отдельных номерах к художественным этюдам или прелюдиям. Исследователь предлагает назвать их «свободной художественной обработкой» или же «фортепианными вариациями-этюдами на народную тему» [1, с. 35]. После завершения сборника композитор продолжил работу в этом направлении и сделал виртуозные, пианистически сложные транскрипции двух номеров для фортепиано: «Чувашской колыбельной» и «Чувашской мелодии» [8].

Подобно романсам, стиль обработок С. Фейнберга ««достаточно изощрён и изыскан и, конечно, не рассчитан на широкую слушательскую аудиторию», пишет И. Лихачёва [4, с. 117]. Однако это совсем не препятствовало их известности в советские годы. Одним из знаменитых интерпретаторов данных произведений был выдающийся русский бас, солист Большого театра СССР М.Д. Михайлов, неоднократно с успехом исполнявший обработки «Нет у нас лошадки» и «Стой, жених» на концертах. Как сообщает М.Г. Кондратьев, «на правительственном приёме в Большом Кремлевском дворце... его заставили повторить номер» [3, с. 141].

Ещё в 1937 г. В. Гроссман пыталась привлечь внимание исполнителей к данному сочинению: «Сборник Фейнберга – очень значительное художественное явление. Нужно удивляться тому, что до сих пор ещё эти песни не используются нашими исполнителями в той мере, в ка-

кой они этого заслуживают. Может быть, причина здесь в значительной трудности большинства песен, – они требуют высококвалифицированных исполнителей-пианистов. Но достоинства песен так велики, что труд этот полностью себя оправдывает. И цель этого очерка – прежде всего – напомнить советским исполнителям о прекрас-

ных, высокохудожественных чувашских народных песнях, обработанных рукой талантливой мастера» [1, с. 39].

К сожалению, и в наше время произведение мало знакомо музыкантам и слушателям. Оно уступило место другим, более современным, но не столь изысканным трактовкам песенного фольклора Чувашии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гроссман В. Чувашские песни С. Фейнберга // Советская музыка. 1939. № 1. С. 34–39.
2. Илюхин Ю.А. Роль деятелей музыки русского и других народов СССР в развитии чувашской музыкальной культуры // В великом содружестве советских народов. Чебоксары, 1974. С. 187–199.
3. Кондратьев М.Г., Андрейко Е.О. Максим Михайлов: «Настоящий русский бас». Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2019. 271 с.
4. Лихачёва И. Вокальное творчество С.Е. Фейнберга // Самуил Евгеньевич Фейнберг. Пианист. Исследователь / ред.-сост. И.В. Лихачёва. М.: Сов. композитор, 1984. С. 115–141.
5. Максимов С.М. 13 чувашских песен нового быта. М.: Музгиз, 1934. 24 с.
6. 146 халӑх юрри. 146 чувашских народных песен, записанных от Гавриила Фёдорова, С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьёвым и Т. Парамоновым. Чебоксары; М.: Чувашиздат, Огиз – Музгиз, 1934. 128 с.
7. Фейнберг С. Двадцать пять чувашских песен. Для голоса с фортепиано. Текст Ю. Стремина. М.: Музгиз, 1937. 74 с.
8. Фейнберг С. Избранные произведения. Для фортепиано. М.: Музыка, 1979. 63 с.

Об авторе:

Бушуева Любовь Ивановна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, niclub7@gmail.com

REFERENCES

1. Grossman V. Chuvashskie pesni S. Feynberga [Chuvash Songs by S. Feinberg]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1939. No. 1, pp. 34–39.
2. Ilyukhin Yu.A. Rol' deyateley muzyki russkogo i drugikh narodov SSSR v razvitii chuvashskoy muzykal'noy kul'tury [The Role of Figures of Music of Russian and Other Peoples of the USSR in the Development of Chuvash Musical Culture]. *V velikom sodruzhestve sovetskikh narodov* [In the Great Commonwealth of Soviet Peoples]. Cheboksary, 1974, pp. 187–199.
3. Kondrat'ev M.G., Andreyko E.O. *Maksim Mikhaylov: «Nastoyashchiy russkiy bas»* [Maksim Mihajlov: “A Real Russian Bass”]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2019. 271 p.
4. Likhacheva I. Vokal'noe tvorchestvo S.E. Feynberga [The Vocal Work of S.E. Feinberg]. *Samuil Evgen'evich Feynberg. Pianist. Issledovatel'* [Samuel Evgenievich Feinberg. Pianist. Researcher]. Compiled by I.V. Lihachyova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984, pp. 115–141.

5. Maksimov S.M. *13 chuvashskikh pesen novogo byta* [13 Chuvash Songs of New Life]. Moscow: Muzgiz, 1934. 24 p.
6. *146 khalăkh yurri. 146 chuvashskikh narodnykh pesen, zapisannykh ot Gavrila Fedorova, S. Maksimovym, F. Pavlovym, V. Vorob'evym i T. Paramonovym* [146 Halakh Yurri. 146 Chuvash Folk Songs Recorded from Gavril Fedorov by S. Maksimov, F. Pavlov, V. Vorobyov and T. Paramonov]. Cheboksary; Moscow: Chuvashizdat, Ogiz – Muzgiz, 1934. 128 p.
7. Feynberg S. *Dvadtsat' pyat' chuvashskikh pesen. Dlya golosa s fortepiano. Tekst Yu. Stremina* [Twenty-five Chuvash Songs. For Voice and Piano. Text by Y. Stremin]. Moscow: Muzgiz, 1937. 74 p.
8. Feynberg S. *Izbrannye proizvedeniya. Dlya fortepiano* [Selected Works. For Piano]. Moscow: Muzyka, 1979. 63 p.

About the author:

Lubov I. Bushueva, PhD (Arts), Senior Scientific Worker at the Art Criticism Department, Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, niclub7@gmail.com

