

КОНЦЕРТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ А. АСЛАМАСА

Развитие концертного жанра в музыкальном искусстве Чувашии насчитывает три с лишним десятилетия. Двадцать инструментальных концертов, созданных чувашскими композиторами, составляют значительную часть национальной симфонической музыки. Наиболее часто обращаются к этой области творчества такие композиторы, как А. Асламас, А. Токарев, В. Ходяшев, представители более позднего поколения — М. Алексеев, А. Васильев, Л. Новоселова.

Первые чувашские концерты: «Чувашская рапсодия» и два концерта для фортепиано с оркестром А. Асламаса, скрипичный концерт В. Ходяшева и виолончельный концерт А. Токарева — появляются в 50-е гг. Для чувашской музыки в целом это десятилетие было периодом творческого становления нового поколения композиторов и освоения ими симфонических жанров: небольших оркестровых пьес, оркестровой сюиты, симфонической поэмы, концерта. Подавляющее большинство инструментальных произведений этого периода характеризует преобладание лирико-жанрового образного начала, использование подлинных народных песен в качестве музыкальных тем — то есть черты, свойственные многим национальным культурам, представители которых осваивают утвердившиеся в европейской музыке жанры.

В 60-е гг. в жанре концерта создано много новых произведений: концерт для виолончели с оркестром В. Ходяшева, Концерты для трубы с оркестром и для кларнета с оркестром А. Токарева, такие яркие произведения М. Алексеева, как «Чувашское каприччио» — концерт для оркестра и «Чувашский концерт-симфония» для гобоя с оркестром.

На этом этапе композиторы, не прибегая к прямому цитированию, вырабатывают тип инструментального тематизма, органично включающий фольклорные интонации. При этом стилистические ориентации авторов оказываются разнообразными: от русского романтического концерта до оркестрового письма в духе И. Стравинского.

70-е гг. характеризуются значительным подъемом интереса к инструментальной музыке. Создаются новые симфонии

М. Алексеева, А. Токарева, «Военная симфония» Ф. Васильева, «Космическая симфония» А. Асламаса. Интенсивно развивается жанр инструментального концерта: пять произведений этого жанра, в том числе Концерт А. Асламаса для гобоя с оркестром, появляются в это десятилетие. Расширяется круг авторов, обращающихся к жанру концерта: Т. Фандеев, А. Васильев, Л. Новоселова.

Таким образом, концертный жанр в творчестве чувашских композиторов оказывается представленным достаточно широко и разнообразно. Какая же роль в процессе становления концерта принадлежит А. Асламасу?

Анисим Васильевич Асламас (Васильев) много и плодотворно работает в различных музыкальных жанрах. Он автор шести опер¹ и балета, кантатно-ораториальных произведений, «Космической симфонии» и многочисленных камерных вокальных и инструментальных произведений. В течение нескольких десятилетий композитор обращается к концерту. В этом жанре ему принадлежат, как уже отмечалось, «Чувашская рапсодия», Концерт для гобоя с оркестром и три одночастных фортепианных концерта².

Одно из ранних произведений А. Асламаса, неоднократно им отредактированное³, — «Чувашская рапсодия» для фортепиано с оркестром. Это первое в чувашской музыке произведение для подобного состава исполнителей. К жанру концерта сочинение позволяет причислить виртуозная трактовка фортепиано при активной роли оркестра, развернутость композиции. Черты рапсодичности появляются в яркой красочности сменяющих друг друга эпизодов. Образность произведения находится в рамках лирико-жанровой области, лишь в эпизоде *Andante ma pop troppo* (IV раздел) появляется элемент драматизма. Удачно найдено равновесие партий солиста и оркестра. Звуковой колорит произведения отличают «легкая» инструментовка, подвижность и техничность солирующего фортепиано, выдвижение на первый план различных тембров оркестра и фортепианных регистров.

В каждом разделе рапсодии выявляется определенное жанровое начало: в первом — лирический вальс, во втором — скерцо, в заключительном — плясовая.

Жанровой определенности во многом способствует фольклорная основа: композитор прибегает к приему цитирования. Две из цитированных народных песен — «Сёрен» и «Асран кайми» — являются жемчужинами чувашского фольклора и хорошо известны в ранее созданных хоровых обработках Ф. Павлова и С. Максимова.

Обрядовая песня «Сёрен» — сурово-эпический зачин рапсодии — выполняет роль сквозной темы-рефрена. Экспонируя тему, А. Асламас следует за автором хоровой обработки Ф. Павловым, полностью сохраняя найденное последним сопоставле-

ние — тембровое, фактурное, регистровое, динамическое — двух построений, вариантов напева. Подобное обращение с материалом позволяет говорить о некоторой образно-интонационной вторичности соответствующих разделов рапсодии.

Andante e maestoso

Allegretto

The image shows two musical staves. The first staff is titled 'Andante e maestoso' and features a melody in the right hand with a chromatic line and a bass line in the left hand with a steady rhythmic accompaniment. The second staff is titled 'Allegretto' and shows a more rhythmic and textured piece with chords and a more active bass line. Both staves are in the key of D major and use various time signatures including 2/4, 3/4, and 4/4.

Лирическая обрядовая песня «Асран кайми», обработанная С. Максимовым, — тематическая основа эпизода Andante та поп трорро. А. Асламас творчески переосмысливает обработку С. Максимова. Гармонизацией напева (использование хроматизмов, фактурное расслоение) он подчеркивает скрытый драматизм песни, проявляющийся в «колокольной» кульминации раздела.

В заключительном эпизоде рапсодии использована народная игровая песенка «Түттёл». Кроме того, тема одного из разделов Andante cantabile имеет интонационно-ритмические

Andante ma non troppo

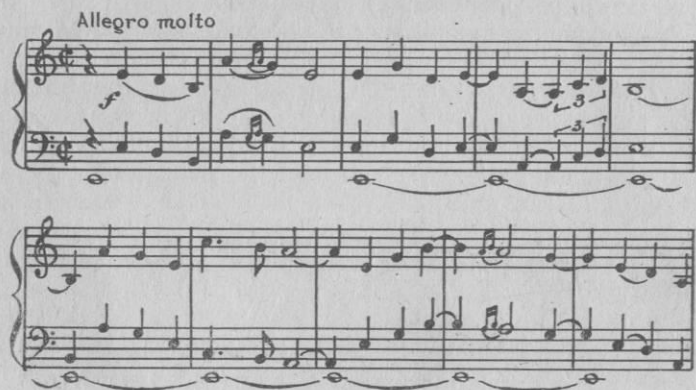
The image shows two musical staves for the piece 'Andante ma non troppo'. The top staff has a melody in the right hand with a chromatic line and a bass line in the left hand with a steady rhythmic accompaniment. The bottom staff shows a more rhythmic and textured piece with chords and a more active bass line. Both staves are in the key of D major and use various time signatures including 2/4, 3/4, and 4/4.

особенности, близкие песням верховых чувашей, а именно: широкие скачки в мелодии, триольные ритмические фигуры, особое построение музыкальной строфы путем транспозиции.

«Чувашская рапсодия» как художественное произведение обладает неоспоримыми достоинствами. Продуманность композиции, подобранный тематический материал, применение вариантно-вариационных приемов развития, не искажающих природы источника, обуславливают ее популярность и жизнеспособность. Она показала потенциальные возможности концертного жанра на национальной почве чувашской музыки.

В 50-е гг. написаны два одночастных фортепианных концерта А. Асламаса. Основой их композиций стало классическое сонатное *allegro*, в качестве некоторых тем использованы подлинныe народные песни. Так, например, главная тема Первого концерта *c-moll*, получающая интенсивное развитие в дальнейшем, — «Кўлсе тўратнў хура лаши» (Запряженный конь вороной)⁴.

Более совершенный Второй концерт *e-moll* принадлежит к типу эпико-драматических произведений, что проявляется в образном строе, характере тематизма, контрастном противопоставлении не партий экспозиции, а разделов формы. Доминирующее положение в концерте принадлежит эпически сдержанной главной теме, которая подвергается активным преобразованиям в разработке.



Эта тема авторская, но в образном отношении и по значимости для всей композиции она аналогична теме «Сёрен» в «Чувашской рапсодии». Роль побочной партии выполняет напев старинной хороводно-игровой песни «Олту». Динамичная разработка построена по принципу единой волны нарастания.

Драматургию концерта характеризует образная трансформация побочной темы и последующее сближение в репризе двух

контрастных начал экспозиции: эпически сурового образа главной темы и эмоционально открытой лирики побочной. Фактурно монументализированная в репризе побочная тема приближается к образному строю главной, объединяясь с ней в общем звучании.

Контраст между разделами сонатной формы достигается противопоставлением диатонике экспозиции хроматически трактованной тональности в разработке.

Следует заметить, что хроматизация диатонической пентатонной темы — прием в чувашской музыке 50-х гг. достаточно традиционный — в данном сочинении имеет некоторые черты надуманности, неорганичности. Ценный для композитора опыт нахождения новых, по сравнению с «Чувашской рапсодией», развивающих приемов здесь еще не находит убедительного художественного воплощения.

Более удачной представляется иная, темброво-фактурная сторона концерта. А. Асламасу удалось сделать партию солиста интересной в пианистическом отношении, используя разнообразные виды мелкой пассажной и крупной аккордовой техники.

Самостоятельность, развитость оркестровой партии позволяют отнести концерт к типу диалогического.

Сохраняя связь с «Чувашской рапсодией», прежде всего в характере тематизма, в образно-эмоциональной и конкретно-интонационной его связи с фольклором, Второй фортепианный концерт тем не менее несколько уступает ей в свежести музыкального языка.

Появившийся в начале 70-х гг. Концерт для гобоя с оркестром D-dur* продолжает поиски композитора в области одночастной инструментальной композиции. Произведение относится к типу лирико-эпических концертов. Его эпический тон определяется вступлением сурово повествовательного характера, традиционным в концертах А. Асламаса. Именно тема вступления подвергается наиболее активным преобразованиям в разработке, как это наблюдается в фортепианных концертах**, и влияет на характер развития главной темы. В репризе происходит образно-эмоциональная трансформация лирической побочной темы, которая приобретает здесь патетический характер. Итогом развития становится кода, возвращающая эпическую тему — образ вступления, слитую с интонациями главной темы.

Значительную роль в драматургии концерта играют кон-

* Как и многие произведения чувашских композиторов для солирующего гобоя, концерт посвящен выдающемуся гобоисту, солисту Государственного академического симфонического оркестра СССР Анатолию Любимову.

** В фортепианных концертах первая эпическая тема выполняет функцию главной.

трасты. Каждый из образов в экспозиции индивидуально характерен. Простодушная веселость гобоя, присущая ему в мажорных тональностях⁵, используется композитором для создания жанрово-игрового, динамичного образа главной партии. Свообразием придают ей переменный метр, подчеркнутые смещения акцентов.

В концерте нет фольклорных цитат, но автор активно пользуется народно-песенными источниками, цепко схватывая наиболее яркие, специфические стороны фольклора. Так, главная тема концерта ритмически, интонационно и структурно сориентирована на фольклорные образцы, в частности, очень близкие песне «Хур кайкъсем каясё» (Летят дикие гуси)⁶.

Allegro vivace

The image shows a musical score for the first system of a concerto. It consists of two systems of staves. The first system has a flute part on the top staff and piano accompaniment on the bottom two staves. The second system continues the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8. There are various dynamic markings, including 'mf' and 'Alto'.

Одночастная композиция гобойного концерта во многом близка сонатному allegro Второго фортепианного концерта. Композитор здесь также обостряет контраст между разделами формы, противопоставляя хроматизированное вступление и драматизированную диссонантными гармониями разработку диатонике экспозиции.

Столь же традиционно для концертов А. Асламаса репризное изменение характера лирического образа. В данном концерте эта традиция обогащается представлением после разработки побочной темы не с одной образной стороны, а в двух противоположных состояниях*: как «сломленный» одинокий голос

* Преображение побочной темы подчеркивается тональным решением репризы: побочная тема первоначально звучит в субдоминантовой тональности g-moll, лишь затем возвращается основная тональность концерта D-dur.

гобая в Adagio каденции и как монументально звучащий «хор» всего оркестра в репризе.

Образная сфера Концерта для гобоя с оркестром обогащается развернутой характеристикой скерцозного начала.

Фортепианные и гобойный концерты, по ряду существенных признаков тесно связанные между собой, имеют общий исток — «Чувашскую рапсодию». Именно в ней заложены основы образного строя последующих концертов А. Асламаса: главенство эпической темы-образа, драматизация образа лирического и на этой основе сближение двух контрастных начал.

Намеченную драматургическую концепцию композитор варьирует во всех концертах*. Соответственно неизменным остается у него и тип одночастной формы — сонатное *allegro* со вступлением, контрастом-дополнением между партиями экспозиции, лаконичной разработкой и динамизированной репризой.

Внимание автора направлено на создание ярко образного тематизма жанрового характера на фольклорной основе. А. Асламас обладает умением услышать в народной музыке и претворить наиболее характерные, броские ритмо-интонации. В жанре концерта им ведется поиск приемов работы с пентатонной темой. Композитор прибегает к вариационным, полифоническим, разработочным методам развития, активно использует средства хроматической тональности. Большое место отводится им виртуозным, специфически концертным средствам развития. Особенно много внимания А. Асламас уделяет в этом отношении фортепиано.

Таким образом, в творчестве композитора складывается и определенным образом развивается тип одночастного инструментального концерта.

Длительное время, 50-е гг. и позднее, А. Асламас оставался единственным из чувашских композиторов, кто обращался к солирующему фортепиано в концертном жанре. Лишь много позже, в 70-е гг., появляются Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром А. Васильева, фортепианные концерты Л. Новоселовой и А. Токарева. Создание в 80-х гг. Третьего фортепианного концерта свидетельствует о неугасшем интересе А. Асламаса к этому инструменту.

Именно А. Асламасу принадлежит роль «открывателя» жанра в чувашской музыке — в значительной степени с его «Чувашской рапсодией» и первыми фортепианными сочинениями связано становление национального инструментального концерта.

Литература

¹ Данные приводятся по кн.: *Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии*. Чебоксары, 1982, с. 43—44.

* Наибольшему переосмыслению сложившаяся драматургическая концепция подвергается в Концерте для гобоя с оркестром.

² Работу над Третьим фортепианным концертом «Героическим», созданным на материале песенной оперы «Саламби», автор завершил недавно.

³ Согласно данным Ю. А. Илюхина, существуют три авторских редакции «Чувашской рапсодии»: 1-я — 1954 г., 2-я — 1957 г., 3-я — 1972 г. — См.: *Илюхин Ю. А. Композиторы Советской Чувашии*, с. 45.

⁴ Из сб.: *Максимов С. М. Песни верховых чувашей*. Чебоксары, 1932, с. 60, 122.

⁵ Подобным образом характеризует инструмент Н. А. Римский-Корсаков, а вслед за ним Н. Н. Зряковский. См.: *Зряковский Н. Н. Общий курс инструментовки*. М., 1976.

⁶ Из сб.: *Максимов С. М. Песни верховых чувашей*, с. 21, 93—94.