

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧУВАШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В 80-е ГОДЫ

Очерк второй: Песенное творчество А. В. Асламаса

М. Г. КОНДРАТЬЕВ

Анисим Асламас — композитор широкого жанрового диапазона, создающий оперы, оратории, концерты, камерную музыку. Наряду с этим, он — один из известных и творчески продуктивных авторов современной чувашской песни: песня в его творчестве занимает виднейшее место — и сама по себе, и «питая» крупные жанры. Например, почти исключительно на песнях основана драматургия некоторых его кантат и ораторий, а также опер (одну из них, «Саламби», он так и определил как «опера-песня»). Песенностью отличается и тематизм его инструментальных сочинений.

Немало песен А. В. Асламаса стало достоянием массового музыкального сознания. Среди них такие яркие находки, как «Саванас юрри» («Трудовая колхозная»), «Миршён кёрешекенсен юрри» («Мир на века»), одна из самых первых его лирических песен «Сарә хёр» (позднее ставшая «Лирической песней Нади» из комической оперы «Сваха»). Ряд его песенных удач перечислен музыковедом Ю. А. Илюхиным в очерке о композиторе. Однако предметом специально музыковедческого анализа песенное творчество А. В. Асламаса до сих пор не становилось.

Как и у каждого автора, далеко не все в его песенном творчестве можно отнести к достижениям, не все привлекает исполнителей и слушателей, не все удается. В среде же специалистов оно встречает разноречивое отношение едва ли не чаще, чем творчество других композиторов. Настоящая статья является первой попыткой более обстоятельно разобраться в его песенном творчестве на современном этапе.

Особенностью творческого процесса А. В. Асламаса является частое возвращение к текстам ранее написанных произведений, внесение в них каких-то изменений, небольших, с точки зрения формы, обычно касающихся состава исполнителей. Такие варианты («редакции») он включает в список своих новых сочинений. Соответственно весьма условны и хронологические границы анализируемого здесь материала, — мы стремимся удержать в поле зрения как можно более полный корпус песен, предъявляемый (а, значит, и осознаваемый) автором как новый. В том числе — все включенные в авторский список 80-х годов, а также опубликованные, впервые исполнявшиеся или обсуждавшиеся песни или ва-

рианты, созданные в прошлые десятилетия. Разобраться в хронологической периодизации песенного творчества А. В. Асламаса нелегко; частично помогает в этом список проанализированных здесь песен с указанием оказавшихся на сегодня нам доступными более ранних вариантов и публикаций (см. приложение 1, с. 50—52).

Учитывая то обстоятельство, что песни в творчестве композитора свободно, а порой и неоднократно, изменяют свой облик, варьируя исполнительский состав, или даже жанровое предназначение, включаясь в произведения крупных форм, при определении их принадлежности к жанру песни мы опираемся на самый существенный признак — куплетность строения, независимо от исполнительского аппарата (от соло без сопровождения — до многосоставной партитуры с солистами, хором и оркестром). Исключением могут показаться небольшие хоровые произведения со строфами сквозного развития. Отнесение их к жанру песни мотивировано несомненно песенной (по истокам — фольклорной) природой их формы и интонации.

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

А. В. Асламаса можно с полным правом назвать певцом родного края. Непосредственное воспевание красот «малой родины», прямое высказывание любви к ней и к людям, ее населяющим, — одно из наиболее бросающихся в глаза свойств его песенного творчества. Лишь в единичных случаях он обращается ко всей Чувашии (например, в песне «Наш родной чувашский край»). Чаще всего темой его песен становятся конкретные города и села («Новые Чебоксары», «Умра — Шупашкар», «Шупашкар», поэма-баллада о старых Чебоксарах «Пёр юррём юлтёр та...», «Тавай йёмрисем») или даже какие-то приметные места в них («Чебоксарское море», «Праздник улицы родной», «Етёрне кёперё», «Лакрей вёрманё»). О том же поется и в песнях-картинках «пейзажного» содержания «Юнкя шывё хёрринче», «Юрпике», «Яблонька». Большинство этих песен имеет характер светлой лирики, иногда — вальсообразны, есть и с оттенком гимничности («Умра — Шупашкар»).

Сходны по характеру и содержанию песни о земляках, их делах и чувствах («Патёръелсем», «Девушка нашего села», «Чулочка хёрёсем», «Алькеш хёрё», «Сурём хёрё», «Ял урамё»). Близка к теме родного края и группа песен, воплощающих эмоции радости жизни и труда. Таковы «Трудовая колхозная», «Тракторострой», «Платниксен юрри», сюита из четырех песен «Праздник песни и труда». Косвенно затрагивается она и во многих других, например, в «попутной» «Хороши дороги наши», «Прощание».

Если тема «малой родины» разрабатывается практически всеми чувашскими композиторами, причем нередко в сходных формах (здесь Асламас вписывается в общую картину, немного расширяя интонационно-жанровые средства и, конечно, конкретную «географию»), то теме Великой Отечественной войны немногие уделяют столько внимания, сколько А. В. Асламас — сам бывший солдат, прошедший фронтовыми дорогами от Брянска до Германии. В его песнях использованы разные

сюжеты: о фронтовой встрече с земляком («Висла леш енче»), о народной борьбе и Победе («Можайская тетрадь», «Таван сёршывшан», «Ода к Великой Победе»); он посвящает произведения памяти павших и судьбам оставшихся в живых («Палаксем», «Салтак амашё», «На родине Фридерика Шопена», «Ветерансем»).

При всех различиях музыкально-образного воплощения темы, эти произведения объединены преобладающим тоном сурового повествования, лишь иногда нарушаемым ритмами народной плясовой в эпизоде встречи с земляком («Висла леш енче» — образ явно «теркинской» природы) или же вальса («На родине Фридерика Шопена», «Ода к Великой Победе»*), припев «Можайской тетради»). Стилевой и, пожалуй, вкусовой неточностью выделяется только песня «Ветерансем», вызывающая множество чересчур буквальных интонационных ассоциаций в интимной, вовсе не военного содержания песенной лирике (например, «Каким ты был» И. Дунаевского, русская народная песня «Ой, по-над Волгой»).

В отборе поэтических сюжетов у А. В. Асламаса сочетаются разные тенденции. С одной стороны — конкретность образов, их описаний, как в уже называвшихся произведениях. Этим же отличается и большой пласт песен, воплощающих жанрово-конкретные образы, рожденные как в архаических народно-фольклорных традициях (например, свадебные, празднично-застольные, хороводно-игровые, плясовые, трудовые), так и в современном быту — о любви, молодости, молодежи.

С другой стороны, есть песни, в которых несомненно стремление композитора к обобщенности мысли, даже известной философичности и «всечеловечности» образов. Такова «Поэт чунё» на стихи И. Малгая, где, хотя и с несколько наивной прямолинейностью, высказана мысль о потребности поэта воспеть жизнь, окружающий мир.

Сер сине килмен эп ханана,
Кирлэ мар ёскё-сикё мана.
Унсарах саванать поэт чунё,—
Шаратать вал юрра унсарах...

/На земле я не в гостях, / мне не надобны пиры. / И без них радостна душа поэта,— /
изливает она песни и без них.../

Таково и «Прощание», воплощающее традиционно-романтический образ героя, покидающего родимый край. В том же ряду может быть названа также песня «Тоскуют мальчишки о небе» — о тоске по «земному» у космонавта**. «Общечеловеческой» можно назвать и тему духовной ценности народной песни («Чаваш юрри», «Юрпа ирттерёп ёмёре»), хотя она восходит к национальной чувашской поэтической традиции «песни о песне».

Произведения на общественно-политические темы — о государстве, партии, Ленине, комсомоле, борьбе за мир — не занимают значитель-

* О характере вальсовости «Оды...» см. ниже.

** Название песни — пример смысловой небрежности: эта метафорическая строка, вырванная из контекста, способна ввести в заблуждение относительно темы.

ного места в рассматриваемом периоде творчества А. В. Асламаса. Композитор, по-видимому, не склонен к официально-парадной риторике, хотя полностью не исключает и ее — в песнях гимнического или торжественно-маршевого склада, — назовем здесь «Великим ленинским путем», «Асларан та аслә Ленин», «Мир уявё», «Комсомол маршё», «Эп — комсомол» и др. Появление некоторых из них явно было обусловлено той или иной общественно-политической «датой»: «Вунпилёк таван» — 60-летием образования Союза ССР, «Партишён, сёршывшан» — предвыборной кампанией 1984 г. Названные произведения не отличаются поэтической или музыкальной индивидуальностью*, созданы по достаточно известным «моделям» песен общественно-политической тематики. С точки зрения жанрового воплощения к таким песням близки и почти все школьные, пионерские песни А. В. Асламаса: «Хрисан — маттур пионер», «Пионерсен Октябрь юрри», «Пионерсен май юрри», «Пионерсен поход юрри», «Эпир — Октябрь ачисем», «Пионерсен маршё». Читая этот перечень, легко можно представить себе большой цикл о школьной жизни. К сожалению, объединению их в крупную композицию служит препятствием однотипность жанрового решения — присутствующая в каждой песне бодрая маршевость. Вместе с тем множество интонационных деталей показывает, что композитор хорошо чувствует особую детскую интонацию, особенно проявляющуюся в игровых (по фольклорным истокам) песнях, — укажем, например, две песни под названием «Шанкярч». Это качество проявляется и в маршеобразных детских песнях — в приеме «рассыпания» ритма первоначально протяженных фраз на краткие мотивы, что придает фразовой структуре напевов своеобразное «короткое дыхание» и, одновременно, характер задорных ребячих восклицаний. И то, и другое соответствует возрастным особенностям исполнителей-слушателей этих песен. В примере 1** приведены фрагменты мелодий «Пионерлагерьте» (а) и «Пионерсен поход юрри» (б), в которых соответствующие места подчеркнуты. К сожалению, прием этот повторяется и в других песнях: «Сентябрь ирё», «Пионерсен маршё», — давая повод для упреков в шаблонности и однообразии.

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Музыкально-стилевые свойства песен А. В. Асламаса различны, даже могут поразить своей пестротой. Они не сливаются в стилевой «монолит» (что, например, характерно для куда как менее разнообразного с этой стороны творчества Ф. М. Лукина, описанного в предыдущем очерке). В этом отношении композитор повторяет и продолжает опыты

* Если не считать таковой попытку использовать в песне-хоре «Аслә Ленин сулёпе» (вошедшей как часть в ораторию «Спасибо Ленину») особую гимническую традицию, идущую от хоров жрецов в «Аиде» Верди. Такое стилевое решение темы находит себе оправдание в том, что это — детский хор (дети, восторженно замирающие при имени, святом и для взрослых, — картина вполне правдоподобная, хотя и не являющаяся идеалом гражданского воспитания подрастающего поколения).

** См. нотные примеры в конце статьи.

композиторов 30-х гг., впервые формировавших стилевой комплекс чувашской советской песни, сознательно искавших точки сближения народной чувашской мелодики с мелодикой массовой советской (русской) песни. Но осваиваемое Асламасом «интонационное поле» гораздо шире, нежели у предшественников. Здесь и чувашский фольклор, и фольклор других народов (например, интонационные связи припева песни «Савнӑ ӗр, ӗрӗшӗн» и русских частушек-страданий или цитата в первой фразе песни «Девушка нашего села» из знаменитой татарской плясовой (хороводной) «Бишле бию»), и жанрово-интонационные переключки с творчеством чувашских и русских советских композиторов; не избегает он и интонационных «касааний» классической музыки. Нельзя не отметить, что в стремлении к разнообразию Асламас в основном обходится без слишком «запетых» песенных моделей-шаблонов национальной мелодики, на варьировании которых строится великое множество мелодий чувашских композиторов.

Тем не менее, для достижения полноценных художественных результатов, несомненно, от композитора требуются мощные творческие усилия, способные «сплавить» столь разнородные источники в едином авторском стиле. Опыт поколений свидетельствует, что едва ли не решающую роль в формировании такого сплава служит, наряду с личным дарованием, опора на национальную интонационную основу. А. В. Асламас же порой нарочито уходит от нее. При этом не всегда удаются ему художественно убедительные решения, создание собственного, индивидуального интонационно-стилевого комплекса. Более того, в ряде случаев он буквально провоцирует упреки в неоригинальности. Речь идет о реминисценциях из творчества других композиторов. Включения в мелодии оборотов из популярных музыкальных произведений обнаруживаются у него довольно часто. Они могут появиться в любой точке напева, иметь разные масштабы — от нескольких нот (достаточных для мгновенно рождающейся ассоциации) до целых фраз. Поэтому и обойти этот вопрос при изучении интонационной структуры песен А. В. Асламаса невозможно. Наиболее многочисленны такие «цитаты» из мелодий русских советских композиторов (см. в примере 2*).

Кроме уже называвшихся реминисценций классической музыки, укажем на связи песни «Шупашкар» сразу с двумя знаменитыми произведениями П. И. Чайковского — финалом его Пятой симфонии (ср. триольную фигурацию в фортепианной фактуре т. т. 4—6) и «Баркаролой» из «Времен года» (см. гармоническую последовательность в припеве на слова «Маншӑн эсӗ чи хакӑн хула, Шупашкар...»). Аналогично — и из арсенала чувашских композиторов, предшественников и старших современников. Например, напев «Хӗл мучи» близко повторяет интонацион-

* В примере 2: а — «Мир уявӗ» (начало), б — Д. Шостакович, «Песня мира» (вступление), в — «Вунпилӗк тӑван» (третья фраза), г — Я. Френкель, «Погоня» (соответствующая фраза), д — «Ветерансем» (первая фраза припева), е — И. Дунаевский, «Каким ты был» (вторая фраза), ж — «Ветерансем» (четвертая фраза припева), з — И. Дунаевский, «Каким ты был» (четвертая фраза), и — «Марш молодежи» (начало), к — «Тракторстрой» (начало), л — В. Соловьев-Седой, «Марш нахимовцев» (начало).

ные контуры знаменитой плясовой Ф. П. Павлова «Тўннки-тўннки», а ритмические детали этой мелодии (дробные амфибрахические фигуры —○○—○○) вызывают в памяти не менее популярный напев «Ямпах урам» в обработке С. М. Максимова. В песне «Кёвёлерём сёне юра» повторено, хотя и не столь буквально, интонационно-образное решение Ф. П. Павлова (ср. его «Вёлле хурчэ»). Другие случаи показаны в примере 3*.

Указанные реминисценции не несут в себе какого-либо особого выразительного смысла (как, например, применяемый иногда в композиции прием коллажа). Они представляют просто неулыбанным автором и свидетельствуют, что даже создавая ряд «редакций» своих произведений, он позволяет себе остановиться на первой посетившей его музыкальной идее без критической доработки и осмысления***. В таких случаях не только одна отдельно взятая фраза, но и вся музыкальная образность произведения оказывается вторичной, индивидуальность автора затмевается характерной, легко улавливаемой слухом, знакомой массовому музыкальному сознанию интонацией. Обобщая, приходится говорить о неглубоком «экстенсивном» освоении композитором многообразного интонационного «поля» современной песни и об эклектичности его собственного интонационно-стилевого комплекса. Он не образует самобытного единства. Такие особенности творчества композитора определяют структуру анализа: его предметом не могут быть индивидуальные стилиевые черты, само существование которых во многих случаях проблематично. Главные свойства песенного творчества А. В. Асламаса, — как позволяющие говорить о его определенной ценности, так и дающие повод для критики, — обусловлены разнообразными жанрово-интонационными и стилиевыми связями мелодики. Им и уделяется главное внимание.

С точки зрения музыкально-жанровых признаков песни А. В. Асламаса подразделяются на две большие группы: А. Песни чувашского национально-фольклорного происхождения или, хотя бы, жанровой принадлежности; Б. Песни вневашского — «общесоветского» или даже «общеевропейского» — круга жанровых связей. В ряду последних в основном песни маршеобразные, гимнические, танцевального склада (среди них преобладают вальсообразные и народно-плясовые, соприкасающиеся с фольклором), песни общелирического склада — наименее определенные в жанровом отношении, иногда также смыкающиеся с чувашским фольклорным пластом. За пределами названных жанровых

* В примере 3: а — «Сёршыв умёнче» (начало), б — В. Воробьев, «Хёр юрри» (начало), в, г — «Пёр юррам юлтёр та» (начало и 9—10 такты), д — Г. Лебедев, «Сурхи юрату» (5—6 такты), е — «Праздник улицы родной» (начало), ж — Ф. Лукин, «Расцветай, Отчизна» (начало).

** Нельзя умолчать и о потере чувства меры, когда практически вся мелодия оказывается «цитатой» («Чебоксарское море» — «Дорогие москвичи» И. О. Дунаевского). В данном случае вопрос переходит в плоскость понятий об этически допустимом и недопустимом в творчестве. Трудно считать это случайностью, ибо вопросы этического порядка в связи с творчеством А. В. Асламаса возникали и раньше. См., напр., статью Ю. А. Илюхина «Савнă сёр, Чăваш сёршывё», опубликованную в журнале «Таван Атăл», 1976, № 12, с. 74—75.

им). Например, «Хунав сүмне» — ср. с широко известной «Ухрәм, карәм ту сине», «Ял урамё» — ср. «Сён сәпата», опубликованной в сб. С. М. Максимова 1932 г. под № 9.

Сам родом из верховых чувашей, композитор мало использует традиционные напевы своего родного края. К такому можно отнести песни «Звезды гаснут» — один из вариантов народного напева, опубликованного в сборнике чувашских народных песен Л. Викара и Г. Берекки (Будапешт, 1979) под номером 337, а также «Юнкă шывё хёрринче» — напев, интонационно близкий к традиционным *утăси юрри* (сенокосным), особенно широко распространенным в Красночетайском районе. Однако специфически верховой прием «квинтовой транспозиции» в строфе А. В. Асламас широко использует и вне верхового фольклора. Например, так развивается форма народных же напевов, вместо простого повторения, в песнях «Асла улăхра», «Ода к Великой Победе» (обе мелодии — чисто низового происхождения) и «Свадьба» («Эпир уя тухман-и...» — из фольклора этнографической группы анатенчи). Нередка транспозиция и в мелодиях с менее выраженными фольклорными чертами. К примеру, можно назвать «Вăйă юрри», «Пионерсен Сөнё сүл юрри», «Чăваш юрри», «Девушки с «Чулочки», «Шăнкăрч» («Кунти тăван сёршыва...»), «Колхозные прибаутки», «Юрăпа ирттереп ёмёре».

Более существенны изменения, вносимые иногда композитором в квантитативные ритмические рисунки народного происхождения. А. В. Асламас часто идет по пути их «перевода» в европейскую тактовую систему — подчинения квантитативного рисунка регулярной-тактовой «сетке». Это можно проследить на примере трансформации мелодии песни-баллады «Салтак амăшĕ» от варианта, опубликованного в 1981 г. (сопоставимого по ритму с народной песней из сборника Г. Федорова, см. пример 5*), к варианту 1984 г.: композитор не только «втиснул» своеобразно переменчивый рисунок ритма в равномерные четырехчетвертные такты, но и изменил первоначальную трактовку фольклорного (разделительного) типа на более подходящую к «европеизированной» регулярности последнего варианта, в котором долгий тон осмыслен как акцентированный, т. е. как первая доля такта**.

В отдельных случаях А. В. Асламас, не упрощая квантитативные рисунки, изменяет их, согласуясь с собственной интуицией, не всегда совпадающей с народной традицией. Таков напев «Чувашской свадебной» («Каюм та каюм каюри...»), где композитор отступил даже от собственной расшифровки (НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 232, л. I об.), песни, повсеместно распространенной в чувашских селах Башкирии

*В примере 5: а — ритмическая схема песни № 468 из сборника «Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Г. Федорова» (Чебоксары, 1969); б — «Салтак амăшĕ» (вариант, опубликованный в 1981 г. под названием «Ватă хураң»); в — «Салтак амăшĕ» (вариант 1984 г.).

** Но есть и обратные примеры. Такова, например, эволюция записи знаменитой «Трудовой колхозной» А. В. Асламаса: в публикации 1965 г. долгие тоны в ней совпадали с сильными долями тактов, впоследствии (в частности, в издании 1983 г.) автор предпочел разделительный способ, т. е. вернулся к фольклорной трактовке ритма.

(см. пример 6*). Сам по себе опыт работы со сложной структурой народного происхождения представляется весьма ценным (не каждый чувашский композитор-песенник решается на использование нетактовых ритмов). Нет сомнений и в праве композитора на индивидуальное видение народного напева. Однако, думается, отточенная веками красота и закономерность фольклорной формы, столь своеобразная, можно сказать, уникальная, в данной обрядовой песне** имеет право на внимание и раскрытие, а не просто произвольное изменение. Тем более, что данное произведение фактически остается обработкой, а не оригинальным сочинением. Аналогичные коррективы внесены композитором и в ритм песни «Ода к Великой Победе» (ср. с расшифровкой самого автора: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 232, л. 28, № 1 — и с публикацией мелодии в сборнике «Песни низовых чувашей», № 8).

Даже не цитируя фольклор, А. В. Асламас широко применяет основные народные музыкально-поэтические формы. Наиболее часто это форма «такмак» с семи-восьмислоговым стихом. Особенно характерна она для многочисленных песен, которые можно отнести по жанру к плясовым и игровым, детским фольклорного типа. Нередко их напевы без особой изобретательности многократно воспроизводят в строфе «квадратного» строения одну и ту же незамысловатую формулу |○○○○|○○—|. Таковы «Вайй юрри», «Пионерсен Сёне сүл юрри», «Праздник улицы родной», «Урапа», «Шанкярч» (обе песенки). С незначительными отступлениями этой же формулой ограничиваются напевы второй части сюиты «Праздник песни и труда», песен «Старинная плясовая», «Хёл мучи», «Девушки с «Чулочки», «Колхозные прибаутки».

Более интересны воплощения формы «такмак» в духе фольклорных напевов с разнообразными ритмическими рисунками народного происхождения. Например, «Сёршывра чăваш хамлийён...» (первая часть сюиты «Праздник песни и труда»), «Сурәм хёрё», «Юнка шывё хёринче», «Юрату юрри сунатлă».

Столь же привлекательной для композитора оказалась и трехъячейковая музыкально-поэтическая форма чувашских народных песен, основанная на 5—6-слоговым стихе, обычно удваиваемом: 5+5, 6+6 слогов. Именно с ней была связана одна из наибольших удач А. В. Асламаса в жанре песни — «Трудовая колхозная». По ее «образу и подобию» в 80-е гг. им была написана песня «Сулпуç йăмри» — сходны не только форма, но и ладоинтонационные контуры, по-народному замысловатый мелодический рисунок, перебивки ритма. Но по отношению к песне-прототипу она осталась не более как повторением.

В использовании этой народной формы у А. В. Асламаса также обнаруживается трафарет. Ряд песен: «Партишён, сёршывшан», «Пионерсен маршён», «Юрпике» — построены на одном и том же ритмичес-

* В примере 6: а — народный канон, повторяющийся в десятках вариантов; б — вариант народной песни, расшифрованной с магнитофонной записи А. В. Асламасом; в — «Чувашская свадебная».

** См. о степени ее распространенности в комментариях к песням 35, 36, 37 в сборнике «Песни низовых чувашей» (Чебоксары, 1981—1982).

ком рисунке |○○○○—|○○○○—(—) |. Близки к ним и напевы лирических «Пирён ялн хёрёсем», «Яблонька». Произведения эти различны по темам, но сходны по интонационному воплощению и народно-повествовательному характеру (только пионерская песня несколько, пожалуй, выделяется благодаря нескольким пунктирам и специфически «детскому» рисунку припева).

Из сочинений этой формы своеобразием отмечена мелодия песни-романса «Сыру-халал», претворяющая пятислоговые строки в нетрафаретном ритме |—○○—|○○○—|. Это — единственная мелодия минорного наклона среди мажорных в данной группе. Поэтому появление такого же ритмического рисунка в детской песне «Пионерлагерьте» оригинальности не мешает.

Не шаблонно и ритмическое зерно песни «Пёр юррём юлтёр та...», достаточно тонко варьируемое в процессе развертывания напева (об интонационных «ассоциациях» этого напева будет сказано далее): 1 строка ○○|—○○—, 2—8 строки ○○|○○—, 9 строка —○|○○—, 12 строка —○|○○—.

В песне «Ленин» традиционная чувашская трехъязычковая музыкально-поэтическая форма неожиданно смыкается со специфически русским пятидольником, в литературе именуемым «народным или кольцовским»*, имеющим типичное выражение в формулах ○○—○○ и ○○○○—. Это ощущение возникает уже при чтении стихов Н. Полоруссова-Шелеби, передано оно и П. Градовым, автором русского текста в издании 1983 г.:

Пусмәрлӑхпала
Ултав-суяна
Бӑваҫ ҫинчи лек
Курса тараттӑн...

Долю горькую,
Боль народную,
Клевету и ложь
Ясно видел ты...

Музыкально-поэтическая форма «анатри», характерная для фольклора низовой этнографической группы чувашей, встречается в рассматриваемом периоде творчества композитора единожды — при цитировании народной мелодии в «Оде к Великой Победе».

С фольклором же связана восьмистрочная строфическая форма, весьма характерная для верховой чувашской народной песни (особенно с транспозицией). В проанализированном нами материале — ровно тридцать ее образцов разного типа.

Из фольклора же пришла в творчество А. В. Асламаса и строфа сквозного развития, применяемая им при создании игровых по характеру и содержанию песен. Такую форму может иметь вся строфа (например, вторая в детском хоре «Праздник улицы родной») или же ее завершающая часть, представляющая собой эпизод оstinатного повторения однотипных мелодических фраз («Урапа»), иногда с нарастающим темпом и динамикой («Сурём хёрё», ср. широкоизвестную народную детскую песенку «Ким чечек»). Такая форма, как и вообще

* Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма (Русские музыкальные дактили и пятидольники). — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978, с. 169, 172.

шуточно-игровое начало в содержании,— одна из характерных черт художественного мира, создаваемого А. В. Асламасом.

Б. Внефольклорные жанровые связи

По музыкально-стилевым признакам от песен фольклорного типа в творчестве А. В. Асламаса резко отличаются маршеобразные и вальсовые песни, представленные большим числом произведений — достаточным, чтобы их рассмотрению посвятить отдельный раздел. Но в творческом художественном отношении эти жанровые разновидности, особенно первая, наименее интересны, так как большинству входящих в эту группу произведений недостает самобытности, в основном они повторяют известные интонационные модели «общесоветской» (русской советской) песни.

* * *

Песни-марши А. В. Асламаса распадаются на три подгруппы. В одну из них входят бодрые, энергичные, иногда призывные песни-шествия типа походных и «энтузиастических» трудовых (вспомним «Марш энтузиастов» Дунаевского) маршей. К ним относятся детские пионерские песни (они перечислялись в разделе о сюжетно-тематических особенностях), молодежная комсомольская «Ленинский комсомол», о труде — «Тракторострой». Таковы же, по общесоветской песенной традиции, песни о борьбе за мир — «Мир уявё», «Народов дружба нам дорога» (финал сюиты «Праздник песни и труда»).

Следующую подгруппу составляют сурово повествовательные маршеобразные песни, воплощающие темы героизма, войны, воспоминания о ней: «Чапай», «Можайская тетрадь», «Палăксем», «Тăван сёршывшăн». К ним примыкает и песня-плакат «Эп — комсомол», создающая символически обобщенный образ борьбы и героизма комсомола. В интонационном отношении названные песни не только шаблонны, но и уныло однообразны, вплоть до интонационного сходства между собой мелодий «Тăван сёршывшăн» и «Чапай», и все минорны, имеют сходные мелодико-ритмические схемы.

С данной подгруппой смыкаются, представляя как бы ее «боковое ответвление», близкие ей по характеру и тематике лирические песни, исполненные гражданского пафоса. Их мелодика лишь опосредованно связывается с жанром марша. Признаки последнего как бы «растворяются» и в интонациях сугубо лирической песенности, сюда проникают иногда и освежающие интонации фольклора (назовем «Сёршыв умёнче», «Лакрей вярманё», «Сывпуллашу», «Салтак амăшё»), здесь же упоминавшийся образец банальности и несоблюдения меры вкуса — «Ветерансем».

Третью подгруппу представляют песни торжественного характера, приближающиеся к гимнам: хоровые песни, прославляющие Советское государство, дружбу народов, В. И. Ленина — «Аслăран та аслă Ленин», «Великим ленинским путем», «Вунпилёк тăван», «Вырăс халăхё, эс аслă», — сюда же относятся и величания столице республики — «Шупашкар», «Умра — Шупашкар».

Вальсовые песни — одни из излюбленных в творчестве А. В. Асламаса. К этому жанру он обращается чаще других композиторов Чувашии, только среди проанализированных здесь песен — десять образцов. Они четко выделяются своими жанровыми признаками, подчеркиваемыми, как правило, и авторской ремаркой — «в характере вальса». В этих песнях господствуют два рода образности. В большинстве — открытая праздничность, эмоциональный подъем, чувства молодости и любви. Таковы песни о городах: «Новые Чебоксары», «Шупашкар ка-çесем», «Шупашкар вальсё», «Чебоксарское море», а также о дружбе народов: «Вальс дружбы», «Космосри туссен вальсё», сходен с ними «Чăваш вальсё». Другой род образности вальсовых песен — состояние грусти, иногда интимного характера, чувство отдаленности от предмета раздумий во времени или в пространстве. Это такие песни, как «Воспоминание», «На родине Фридерика Шопена», «Тоскуют мальчишки о небе», сюда же можно отнести припев «Можайской тетради», обозначенный автором ремаркой «Tempo di valse».

Вальс до сих пор остается единственным европейским танцевальным жанром, в какой-то степени освоенным современной чувашской композиторской песней. По-видимому, основой для его проникновения в творчество чувашских композиторов послужила широкая распространенность трехдольных ритмов в национальном фольклоре. Но попытки прямо связать трехдольные фольклорные мелодии с европейской вальсовостью оказались неудачными, ибо народная трехдольность по своей природе песенна, а не танцевальна, в ней отсутствуют характерные для вальса «кружения» и легкость*.

Наиболее глубоко, как нам представляется, определил сущность различий фольклорной квантитативной (примером которой является чувашская) и вальсовой ритмики известный теоретик М. Г. Харлап. Если в первой есть квантитативные формулы (в танцевальных ритмах — «позы»), состоящие «из различных длительностей в определенном порядке, повторение которых характеризует тот или иной танец», то «для господствующей в новое время тактовой ритмики более характерны такие танцы, как вальс, где отсутствует деление на отдельные «позы» и соответствующие им временные отрезки определенной длительности»**. Поэтому к числу вальсовых песен не относятся трехдольные по ритму лирические песни «Хунав сұмне», «Кёвёлерём сёпё юрă», возникшие как подражание народным песенным мелодиям. Точно так же и «Ода к Великой Победе», несмотря на ремарку tempo di valse, не рождает ощущения вальсовости.

* Не является исключением и известный «Чувашский вальс» В. М. Кривоносова, созданный в 30-е гг. на тему популярной народной песни «Върман витеър». Частые изгибы напева, естественные в несуетливо разворачивающейся песенной мелодии, но не инструментальной танцевальной теме, дробят линию мелодики на короткие, все время повторяющиеся ритмоинтонационные фигуры, отяжеляя и «приземляя» ее (в то время как вальс предполагает протяженность и «полетность» мелодических линий). Все вместе выливается в несколько тяжеловесное для жанра, но старательное «кружение», не лишённое оттенка добродушного комизма.

** Харлап М. Г. Ритм.— Музыкальная энциклопедия. М., 1978, т. 4, стб. 660.

У А. В. Асламаса есть группа вальсовых песен, где он демонстрирует профессиональное владение средствами жанра. Опираясь не только на характерные ритмы, но и на диатонические или хроматизированные мелодические обороты (другими словами, уходя от национальной интонационной основы), композитор «сбивается на общесоветские» модели песни-вальса. Среди таких песен отсутствием национальной характерности или авторской индивидуальности отличаются насыщенные хроматизмами и альтерациями (наиболее часты повышенные II и IV ступени в мажоре), столь присущими пышным вальсовым песням бравурно-праздничного характера 50-х гг. Достаточно сравнить, например, знаменитые в свое время «Заздравную» И. О. Дунаевского, «Песню о Москве» Т. Н. Хренникова и песни А. В. Асламаса «Новые Чебоксары», «Тоскуют мальчишки о небе», «Чебоксарское море». Но и во вполне диатонических песнях господствуют «европейские» интонационные типы: «На родине Фридерика Шопена»*, припев «Можайской тетради».

Есть примеры, где композитор пытается осуществить синтез национального и «европейского», найти оригинальный вальсовый мелодизм на основе характерных для чувашской музыки ангемитонных трихордных оборотов. Таковы его песни «Шупашкар қаçсем», «Космосри туссен вальсё», «Шупашкар вальсё», а также «Чăваш вальсё», «Вальс дружбы» (в двух последних чистая ангемитонность не выдерживается). «Воспоминание» выделяется среди них как редкий пример органичного соединения вальсового ритма и национальной интонации.

В ритме этой песни нет ничего от народной квантитативной стопности. Но и с точки зрения «европейской» тактовой системы напев не прост. Обычный пятистопный хорей стихов М. Волковой осмыслен композитором в непрерывно развивающемся (только в 3-й фразе повторен рисунок начала) ритме, причем хореичность как основа в нем почти отсутствует**. Ангемитонно-трихордовая сущность напева особенно хорошо выявляется в его второй половине (пример 7а). Тон *fis* во второй фразе вполне вписывается в ангемитонную шкалу, — будучи самым высоким в напеве, он служит как бы смягченным вариантом подразу-

* Вальсовость песни в определенном смысле оправдана ее заголовком (хотя ее напев лишь отдаленно ассоциируется с творчеством великого поляка). Сам же заголовок не оправдан стихотворным текстом, где речь не идет ни о Шопене, ни о Польше, а говорится лишь о советских солдатах, павших за рубежами своей родины.

** Стоит отметить, что это у А. В. Асламаса не единственный пример неподчинения мелодии стопной структуре стиха. В песне «Патăрьелсем» на стихи В. Давыдова-Анатри трехстопный анапест стихов «разложен» в двудольном музыкальном ритме с преобладанием хореичности. Чистейший амфибрахий стихов Н. Сандрова в песне «Чăваш юрри» полностью «проигнорирован» композитором — мелодия имеет признаки народных 7—8-сложников-такмаков (напоминают хореические группировки в стопах). Столь своеобразное музыкальное воплощение поэтических строк содержит явный элемент насилия над их природой и лишает песни естественности и простоты — обязательного свойства жанра. «Воспоминание» спасает в этом отношении внутренняя сила музыкального образа, подчиняющая себе стих. Не случайно автор русского текста песни П. Градов, поддавшись ритму музыки, сочинил строки с необычным сочетанием хореев и ямба (во второй стопе каждой строки, кроме четвертой): Вижу опять день нежданной встречи. / Звезд хоровод над землей плывет. / А на земле в этот дивный вечер / девушки водили хоровод.

меваемого g — еще более напряженного по высоте (подобное «смягчение» нередко и в фольклорной мелодике). Единственным явным отступлением от чистой ангемитонной пентатоники является, таким образом, тон c^1 в начальной фразе, образующий малосекундовый ход c^1-h ; женское окончание на нем придает напеву оттенок щемящей грусти. Асламас не впервые строит напев, используя эти ладоинтонационные детали. При сопоставлении, например, с песней «Атӑл тӑрӑх утрӑм» (пример 7 б, цитируется по авторскому сборнику 1975 г.) становится очевидно, что и в основе «Воспоминания» лежит в «перекombинированном» виде одна из широко распространенных моделей (ставшая уже шаблоном) современной национальной лирической мелодики — минорная дугообразная*. Выход за рамки устоявшегося канона заключен в том, что на «запетую» мелодико-интонационную структуру наложен оригинальный вальсовый ритм.

Пример 1

Пример 2

* Подробно описана в нашей статье в сб. «Вопросы мастерства в современном чувашском искусстве» (Чебоксары, 1981) на с. 82—84.

Пример 3

Пример 4

Example 4 consists of three staves of music. The top staff, labeled 'a', shows a melodic line in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The middle staff, labeled 'b', shows a more complex melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bottom staff, labeled '6', shows a bass line with some rests and rhythmic patterns.

Пример 5

Example 5 consists of four staves of music. The top staff, labeled 'a', shows a melodic line in treble clef with a key signature of three flats and various time signatures (5/4, 3/4, 5/4, 3/4, 5/4). The middle staff, labeled '6', shows a bass line in treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The bottom two staves are unlabeled and show further melodic and bass lines.

Пример 6

Example 6 consists of two staves of music. The top staff, labeled 'a', shows a melodic line in treble clef with a key signature of three flats and various time signatures (3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8). The bottom staff, labeled '6', shows a bass line in treble clef with a key signature of three flats and various time signatures (3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8, 6/8). Some notes in the bottom staff are circled.

Приложение

I. Песни, опубликованные в 80-е годы

1. Алькеш хёрё. Савви Р. Сарпин. 1984, с. 11. То же в рукописи, 1982 г. (Чудесная вышивальщица).
2. Аслä улахра. Савви Г. Орлован. 1984, с. 13.
3. Асларан та аслä Ленин /Ленин — имя дорогое (2 часть из оратории «Спасибо Ленину»). Савви Г. Орлован. 1981, с. 3. То же: XII. 1980, 10 №; «Аслä Ленин сулёпе» — ТА, 1984, 4 №.
4. Вайя юрри. Савви М. Волкован. 1984, с. 14.
5. Великим ленинским путем. Стихи Н. Саидрова, пер. П. Градова. 1983, с. 2.
6. Ветерансем. Савви А. Савельев-Сасан. 1984, с. 30. То же: 1983, с. 22 (Ветеран); ТА, 1983, № 11; рукопись 1981 г. (Хор из оперы «Сельские вечера»).
7. Висла леш енче. Савви Я. Ухсайан. 1984, с. 20.
8. Воспоминание. Стихи М. Волковой, пер. П. Градова, 1983, с. 47. То же: 1959, с. 10 (Астävätäp).
9. Вунпилёк таван. Савви П. Ялкийён. ТА, 1982, № 2.
10. Девушка нашего села. Стихи П. Хузангая, пер. П. Градова. 1983, с. 35. То же: рукопись, редакция 1980 г.; 1971, с. 29 (Пирён ялан хёрё).
11. Етёрне кёперё. Савви А. Лукинän. 1984, с. 18. То же в рукописи 1981 г. (Ядрин — родина моя).
12. Кёвёлерём сёне юрä. Савви Г. Чаржован. 1984, с. 9.
13. Колхозная молодежная. Стихи З. Митрофановой. 1983, с. 37. То же: 1975, с. 52 (Юрату юрри сунатlä).
14. Космосри туссен вальсё. Савви Уйап Мишшин. Ял., 1981, № 9. То же: 1983, с. 27 (Звездные братья); 1965, с. 30.
15. Ленин вәрманё. Савви Н. Евстафьеван. 1984, с. 9.
16. Ленин. Савви Н. Полоруссов-Шелепин. 1984, с. 3. То же: ТА, 1982, № 1; 1983, с. 17 (Наш Ильич): рукопись 1981 г. (Любимый наш Ильич).

17. Ленинский комсомол. Стихи В. Харитоновна, пер. К. Алемасовой. 1983, с. 20. То же: МК, 13.09, 1980 (Марш молодежи из 2-го акта оперы «Саламби»): 1981, с. 38 (Комсомол марше, «Салампи» операн).
18. Мир на века. Стихи С. Шавлы, пер. М. Лапирова. 1986а, с. 13. То же: в сб. «Репертуар сводных хоров». Чебоксары, 1986, с. 13; в сб. «Сёне юрәсем». Шупашкар, 1956, с. 100 (Миршен кәрешекенсен юрри); 1965, с. 5 (Миршен кәрешекенсен юрри). Вариант для детского хора исполнялся в концерте 26.02.88 под названием «Песнь борьбы и счастья».
19. Мир уявё. Савви П. Афанасьеван. XII, 1984, № 7.
- с. 11. Наш родной чувашский край. Стихи П. Хузангая, пер. П. Градова. 1983, с. 10. То же: 1975, с. 10 (Савна сёр, чаваш сёршывё); Рукопись, редакция 1980 г. (Милый край).
21. Новые Чебоксары. Стихи А. Лукашина. 1981, с. 34.
22. Палаксем. Савви А. Савельев-Сасан. 1986а, с. 8.
23. Партишен, сёршывшан. Савви П. Ялбирён. КЯ, 5.03.84.
24. Патарьелсем. Савви В. Давыдов-Анатрин. 1984, с. 45.
25. Пинерпи. Савви Ю. Семенгерён. 1984, с. 23.
26. Пионерлагерьте (Пионерская лагерная). Стихи П. Ялгира, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 23.
27. Пионерсен май юрри (Пионерская майская). Стихи П. Ялгира, пер. К. Алемасовой, 1981, с. 21.
28. Пионерсен марше (Пионерский марш). Стихи Г. Ефимова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 9.
29. Пионерсен Октябрь юрри (Пионерская октябрьская). Стихи И. Тукташа, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 7. То же: 1959, с. 41.
30. Пионерсен поход юрри (Пионерская походная). Стихи Ю. Петрова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 18.
31. Пионерсен Сёне сұл юрри (Пионерская новогодняя). Стихи Г. Ефимова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 11.
32. Платниксен юрри. Савви Ю. Айдашан, 1984, с. 22. То же: рукопись, 1982.
33. Поэт чунё. Савви И. Малгайан. 1984, с. 40.
34. Прощание. Стихи П. Хузангая, пер. П. Градова. 1983, с. 58. То же: рукопись, редакция 1980 г.; 1971, с. 35 (Сывпуллашу).
35. Салтак амашё. Баллада. Савви Г. Харламповеван, 1984, с. 21. То же: ТА, 1981, № 6. (Вата хуран); рукопись, 1984 г. (Реквием из оперы «Сельские вечера»).
36. Сентябрь ирё (Сентябрьское утро). Стихи Г. Ефимова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 25.
37. Слава русскому народу. Стихи П. Хузангая. 1983, с. 5. То же: рукопись, редакция 1980 г.; 1975, с. 14 (Вырәс халәхё, эс аслә).
38. Спокойной ночи, малыши. Стихи П. Ялгира. 1984а, с. 61.
39. Сурам херё. Савви А. Галкинан. 1984, с. 30. То же: в рукописи, редакция 1980 г. (Девушка из Сормы).
40. Сёршыв уменче. Савви А. Емельянован. 1984, с. 6. То же: ТА, 1984, № 12 (Сёршыв уменче тап-таса); рукопись, 1986 г. (Сёмёртлех).
41. Сұлпус йамри. Савви П. Ялбирён. XII, 1982, № 4. То же: в рукописи, редакция 1986 г. (Ленинский дубок).
42. Сыру-халал. Савви Н. Теветкелён. 1984, с. 39. То же: в рукописи 1982 г. (Сердце поэта).
43. Тавай йамрисем. Савви Г. Чаржован. 1984, с. 28.
44. Таван сёршывшан. Савви Г. Орлован. 1984, с. 47. То же: 1986, с. 6 (За Советскую Родину).
45. Тоскуют мальчишки о небе. Стихи Л. Гречневой. 1984 а, с. 56.
46. Тракторстрой. Савви П. Афанасьеван. 1984, с. 33. То же: XII, 1983 (Тракторстрой. Шупашкар); 1983, с. 24 (Волжский богатырь).
47. Трудовая колхозная. Стихи В. Давыдова, пер. К. Алемасовой. 1983, с. 30. То же под названием «Саванәс юрри»: 1959, с. 6; 1965, с. 6; 1975, с. 44.
48. Умра — Шупашкар. Савви И. Ивникён. 1984, с. 25. То же: в рукописи, редакция 1980 г.
49. Хёл мучи (Дед Мороз). Стихи В. Харитоновна, пер. В. Чаплиной. 1981, с. 27.
50. Хороши дороги наши. Стихи Ю. Семенова, пер. П. Градова, 1983, с. 31.

51. Хрисан — маттур пионер (Хрисан — отважный пионер). Стихи А. Воробьева, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 4. То же: в рукописи, редакция 1987 г.
52. Хунав сүмне. Савви Г. Чаржован. 1984, с. 27. То же: Ял., 1984, № 3.
53. Чапай. Стихи В. Чаплиной. 1981, с. 29. То же: в рукописи 1988 г. («Легендарный начдив». Финал народной вокально-хореографической драмы).
54. Чаваш вальсё. Савви Г. Ефимован. 1984, с. 26. То же: 1971, с. 21 (Уй-хир урлă); рукопись, редакция 1986 г.
55. Чаваш юрри. Савви Н. Сандрован. 1984, с. 12.
56. Чебоксарское море. Стихи В. Чаплиной. 1981, с. 31.
57. Шанкăрч (Скворец). Стихи Ю. Петрова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 16.
58. Шанкăрч. Савви Н. Полоруссов-Шелепин. 1984 а, с. 10. То же: XII, 1981, № 5.
59. Шупашкар. Савви Юхма Мишшин. 1984, с. 35. То же: Ял., 1986, № 12.
60. Шупашкар вальсё. Савви Ю. Сементерён. Ял., 1985, № 1.
61. Шупашкар каçсем. Савви М. Волкован. 1984, с. 28. То же: 1959, с. 28 (Студентсен чаваш вальсё).
62. Эп — комсомол. Савви В. Пехилён. XII, 1985, № 10.
63. Эпир — Октябрь ачисем (Мы — дети Октября). Стихи Ю. Петрова, пер. К. Алемасовой. 1981, с. 13.
64. Юрăна ирттереп ёмёре. Савви В. Урташан. 1984, с. 46. То же: Ял., 1982, № 9.
65. Юрпике. Савви Ф. Агиверан. 1984, с. 7.
66. Яблонька. Стихи Ю. Петрова, пер. П. Градова. 1983, с. 45.
67. Ял урамё. Савви В. Урташан. 1984, с. 42.

II. Песни, в 80-е годы не публиковавшиеся (рукописи, датированные 80-ми годами)

68. Вальс дружбы. Стихи Г. Ефимова, пер. Н. Евстафьева. Редакция 1981 г. То же: Пар ална, Украина пики. 1965, с. 8.
69. Девушки с «Чулочки». Стихи Ю. Айдаша. 1981 г. То же: 1971, с. 40 («Чулочка» хёресем).
70. Звезды гаснут (финальный хор из оперы-песни «Саламби»). Редакция 1987 г.
71. Кам валли-ши, кам валли? Сан валли те ман валли (Для кого же, для кого? Для тебя и для меня). Стихи Ю. Семендера, пер. В. Дмитриева. 1985—1986.
72. Колхозные прибаутки. Стихи П. Хузангая. Редакция 1980 г. То же: 1975, с. 42 (Эй, бригадир!).
73. Колыбельная. Стихи П. Хузангая. Редакция 1980 г. То же: 1971, с. 33 (Сăпка юрри).
74. Можайская тетрадь. 1987. То же: 1975, с. 63 (Ой, земля моя. Хор беженцев из оперы «Прерванный вальс»).
75. На родине Фридерика Шопена. Стихи А. Галкина, пер. П. Градова. 1985.
76. Ода к Великой Победе. Редакция 1987 г.
77. Пёр юрăм юлтăр та, рехмет, теэм! Поэма-баллада о старых Чебоксарах. Использваны стихи А. Алги и П. Хузангая. Редакция 1987 г.
78. Праздник песни и труда. Вокально-хореографическая сюита. Редакция 1980 г. Четыре хоровые песни: «Сёршывра чаваш хамлийён...», «Сар кайăксем, шăпчăксем...» (То же: 1965, с. 25, «Хёрсен ташши»), «Сирён ял уй-хирё аслă...», «Народов дружба нам дорога...» (см. то же: Мир на века).
79. Праздник улицы родной. Стихи Ю. Семендера. 1987.
80. Свадьба. Вокально-хореографическая сюита. 1985. Два хора: «Эпир уя тухман-и...», «Нарт, нарт кăвакал...»
81. Старинная плясовая. Стихи П. Хузангая. Редакция 1980 г.
82. Урапа (Тележка). Стихи К. Иванова. 1984.
83. Хор сельчан из 2-го действия героико-лирической оперы «Саламби». 1984.
84. Чувашская свадебная из оперы-балета «Нарспи и Сетнер». Редакция 1984 г.
85. Юнкă шывё хёрринче. Савви С. Михайлован. 1981.

III. Сокращенные ссылки на публикации

- 1959 — *Асламас, Анисим*. Самра́клях. Шупашкар, 1959.
1965 — *Асламас, Анисим*. Мир — пурна́ша. Шупашкар, 1965.
1971 — *Асламас, Анисим*. Савна́ сёр, чаваш сёршывьё. Шупашкар, 1975.
1981 — *Асламас, Анисим*. Таван ялта. В родной деревне. Чебоксары, 1981.
1983 — *Асламас, А.* Песни и хоры. М., «Советский композитор», 1983.
1984 — *Асламас, Анисим*. Юра́па ирттерёп ёмёре. Шупашкар, 1984.
1984 а — Шкул юрисем. Школьные песни. Шупашкар, 1984.
1986 — Чаваш композиторёсен юрисемпе таша́ кёввисем. Шупашкар, 1986.
1986 а — Мир пултяр ёмёр-ёмёре. Мир на века. Вып. 2. Шупашкар, 1986.
ТА — Таван Атӓл (журнал).
Ял. — Ялав (журнал).
ХП — Хатёр пул (журнал).
МК — Молодой коммунист (газета).
КЯ — Коммунизм ялавё (газета).